

Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie.

**Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst
der frühen Neuzeit**

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von Claudia Andratschke
aus Braunschweig
(2010)

Gedruckt mit Genehmigung
der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen

Erstgutachter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski
Zweitgutachter: Prof. Dr. Peter Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Januar 2006

Dekan: Prof. Dr. Thomas Schäfer

Die vorliegende Veröffentlichung wurde in leicht veränderter Form 2005 als Dissertation von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen angenommen.

Sie wurde von zahlreichen Institutionen und Personen begleitet und unterstützt, von denen – neben meiner Familie – folgende hervorzuheben sind:

die Graduiertenförderung des Landes Niedersachsen, die das Projekt zu Beginn unterstützt hat, die Studienstiftung des deutschen Volkes, die durch ein von 2002 bis 2005 gewährtes Promotionsstipendium die Voraussetzungen für konzentriertes und kontinuierliches Arbeiten geschaffen sowie den interdisziplinären Austausch befördert hat, die Mitarbeiter der Fernleih-Abteilungen der UB der TU Carolo Wilhelmina zu Braunschweig und der Gottfried Wilhelm Leibniz-Bibliothek, Hannover, das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, das Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brüssel.

Besonderer Dank gilt Prof. Sergiusz Michalski, der das Thema der Untersuchung angeregt, die Dissertation wissenschaftlich betreut, mit stetem Vertrauen begleitet und durch zahlreiche Hinweise bereichert hat.

INHALT

	EINFÜHRUNG	S.	I-XIII
TEIL A:	ZWISCHEN HEILIGENLEGENDE UND BERUFSBILD: LUKAS MALT DIE MADONNA		
A 1	Die Genese eines Berufsbildes	S.	1-13
A 1.1	Die Entstehung und Verbreitung der Legende vom heiligen Lukas als Maler		1
A 1.2	Das Lukaspatronat von Zünften und Bruderschaften		7
A 2	Die Erfindung des neuzeitlichen Lukasbildes: Rogier van der Weyden	S.	14-39
A 2.1	Rogier van der Weydens Lukasbild		14
A 2.2	Rogiers Nachfolge in den südlichen Niederlanden		25
A 3	Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Das Zunftbild der Mechelner Maler von Jan Gossaert	S.	40-54
A 4	Zwischen Tradition und Innovation: Lukas als Maler		55-97
A 4.1	Colijn de Coters Lukasbild in Vieuve		55
A 4.2	Stil-Archaismus als Indiz für verlorene Prototypen von Robert Campin?		63
A 4.3	Varianten eines Flémaller Lukas-Altars in Antwerpen?		73
A 4.4	Der Staffeleimaler als Berufsbild des 16. Jahrhunderts		81
A 4.4.1	Die Anpassung des Lukasbildes an neue Stilformen in Antwerpen und Brügge		81
A 4.4.2	Die Profilansicht des Madonnenmalers als Referenz an Italien		94
A 5	Lukas als göttlich inspirierter Künstler	S.	98-140
A 5.1	Die Übertragung der göttlichen Inspiration auf den zeichnenden Lukas: Jan Gossaerts Lukasbild in Wien		98
A 5.1.1	Stellungnahmen zur Bilderfrage und Kritik und die Instrumentalisierung des Mechelner Zunftbildes zur Zeit der Gegenreformation in Prag		107
A 5.2	Die Übertragung der poetischen Inspiration auf den malenden Lukas: Maerten van Heemskercks Stiftung für die Haarlemer Kollegen		112
A 5.2.1	Die göttliche Inspiration durch den <i>furor poeticus</i>		124
A 5.2.2	Ars et usus		134
A 6	Lukas als „uomo universale“: Das Lukasbild von Maerten van Heemskerck in Rennes	S.	141-158
A 7	Das Lukasbild im profanen Funktionszusammenhang	S.	159-175
A 7.1	Die Prozessionsbanner der Brügger Lukasgilde: Lancelot Blondeel		160
A 7.2	Ein Gemälde für die Malerkammer der Antwerpener Lukasgilde: Frans Floris		163
A 7.3	Lukas als Zunft- oder Namenspatron?		171

A 8	Das Lukasbild in den rekatholisierten südlichen Niederlanden	S. 176-205
A 8.1	Die Rückkehr der visionären Madonna und der Austausch mit Italien	176
A 8.2	Stil-Archaismus als Legitimation der katholischen Lehre: Ein Kupferstich nach Quentin Massys	182
A 8.3	Die Wiederausstattung des Altares der Antwerpener Lukasgilde: Maerten de Vos	185
A 8.4	Die Wiederausstattung des Mechelner Zunft-Altars im Wettbewerb mit Antwerpen: Abraham Janssens	197
TEIL B:	ZWISCHEN RÜCKBESINNUNG UND NEUERFINDUNG: APELLES – MERKUR – PICTURA	
B 1	Der antike Hofmaler Apelles	S. 206-262
B 1.1	Die Rezeption der antiken Quellen: Künstler, Mythen und Legenden	206
B 1.2	Apelles malt Campaspe	218
B 1.2.1	Die Darstellung von Malern und Mäzenen	220
B 1.2.2	Die Rezeption der Apelles-Campaspe-Legende nördlich der Alpen: Johannes Wierix, Frans Badens, Joos van Winghe	228
B 1.2.3	Die Inspiration durch den Eros und die Liebe zur Kunst	241
B 1.2.4	Apelles-Ateliers in Bildergalerien und Kunstkammern	246
B 1.2.5	Maler, Sammler und Mäzene als Kunstliebhaber	251
B 1.3	Kunstkennerschaft und -kritik	255
B 2	Die Malerei als Kunst	S. 263-279
B 2.1	Die Malerei im System der <i>artes liberales et mechanicae</i>	263
B 2.2	Die Malerei im Zeichen Merkurs	266
B 2.2.1	Der Maler im Zeichen Merkurs	273
B 2.3	Die Erfindung der personifizierten Bildkünste: Pictura und ihre Schwestern	276
B 3	Die Einführung der Pictura-Allegorie in die südlichen Niederlande	S. 280-301
B 3.1	Das Wiedererwachen der Künste: Frans Floris	280
B 3.2	„ <i>Dwelck den Mensche, aldermeest tot Consten verweckt</i> “ – Die Dekoration des Floris-Hauses in Antwerpen	283
B 3.3	Pictura im Zeichen von Hermathena, van Eyck und Dürer: Das Antwerpener Haus „ <i>De Cagie nu Pictura</i> “	294
B 4	Picturas Rückkehr und Triumph	S. 302-318
B 4.1	Die drei Bildkünste unter der Ägide von Merkur und Minerva: Bartholomäus Spranger	302
B 4.2	Minerva führt Pictura den freien Künsten zu: Aegidius Sadeler II. nach Hans von Aachen	313

**TEIL C: ZWISCHEN ANSPRUCH UND WIRKLICHKEIT:
STRATEGIEN ZUR AUFWERTUNG VON KUNST UND KÜNSTLER**

C 1	Ut pictura poesis	S. 319-376
C 1.1	Imagination	320
C 1.2	Inspiration, göttliche Auserwähltheit und Talent	326
C 1.3	Mimesis	333
C 1.3.1	Authentische, lebende und sprechende Bilder	333
C 1.3.2	Pictura – Venus – Visus	347
C 1.3.3	Pygmalion als Exemplum in malo	356
C 1.4	Dichtende Maler – malende Dichter	362
C 2	Pictor doctus	S. 377-413
C 2.1	Elektion und Vermessung	377
C 2.2	Antikenstudium und antiquarische Interessen	388
C 2.3	Akademische Ausbildungsideale	397
C 3	Ars et usus	S. 414-464
C 3.1	Imitatio Christi	415
C 3.2	Hermathena	427
C 3.3	Virtus	440
C 3.4	Das Lob der Künstlerhand	459
	SCHLUSS	S. 463-490
D	ANHANG	
D 1	Abgekürzt zitierte Quellen und Literatur	S. 491-594
D 1.1	Quellen	491
D 1.2	Ausstellungskataloge	495
D 1.3	Bestandskataloge	501
D 1.4	Allgemeine Literatur	504
D 2	Abbildungen	S. 595-728
D 2.1	Abbildungen	595
D 2.2	Abbildungsnachweis	726

EINFÜHRUNG

Auch wenn das Diktum vom „anonymen“ mittelalterlichen Handwerker seit langem als kunsthistorische Legende entlarvt ist, steht doch außer Frage, dass die Prozesse der Ästhetisierung, Professionalisierung und Verwissenschaftlichung von Kunst in der Renaissance eine neue Qualität erreichten. In Italien lässt sich diese Entwicklung seit dem Quattrocento anhand der Kunstwerke, der Selbstreflexion der Künstler, der Förderung und Beurteilung von Kunst sowie anhand von kunsttheoretischen Schriften wie Traktaten, Briefen, Gedichten oder Vorlesungen nachvollziehen. Ihren vorläufigen Höhepunkt markiert die Veröffentlichung von Giorgio Vasaris „*Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*“ (Florenz 1550 und 1568). Die Auffassung, nördlich der Alpen habe es zur gleichen Zeit keine derartigen Prozesse und damit auch keinen Wandel in der Bewertung von Kunst und Künstlern gegeben, wurde dadurch befördert, dass mit Vasari vergleichbare, literarische Äußerungen im Norden erst mit Carel van Manders „*Schilder-Boeck*“ (Haarlem 1604) oder Joachim von Sandrarts „*L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pictura*“ (Nürnberg 1675) überliefert sind.¹ Sie wurde bestärkt von der Fachdisziplin der Kunstgeschichte, die sich zunächst vornehmlich der Edition von kunsttheoretischen Quellen widmete und sich in diesem Zusammenhang nicht selten auf Albrecht Dürer berief, der seiner Abreise aus Venedig im Jahr 1506 mit den Worten entgegenschah: „*o wie wird ich mich noch der sunnen frieren, hie pin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer.*“²

Die zwischen 1888 und 1908 von Rudolf Eitelberger von Edelberg herausgegebenen Bände der „*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*“ bereiteten die kunsttheoretische Literatur erstmals für die breite Forschung auf.³ Karl Borinski und Rensselaer W. Lee wiesen auf die Vorbilder kunsttheoretischer Topoi in der antiken Rhetorik und Dichtung, Ernst Gombrich und Michael Baxandall auf historische und soziokulturelle Wahrnehmungshorizonte hin.⁴ Ernst Kris und Otto Kurz beleuchteten in der „*Legende vom Künstler*“ (Berlin 1934) die an der antiken Rhetorik und Dichtung angelehnten Topoi des neuzeitlichen

¹ Folgende Quelleneditionen wurden benutzt: Vasari/Milanesi 1906; van Mander, *Schilderboek*; van Mander/Floerke 1991; von Sandrart/Peltzer 1925. Zur niederländischen Kunstliteratur vor van Mander siehe zunächst Becker 1972-73; Ders. 1973. Ein von Albrecht Dürer konzipiertes Traktat über die Malerei, das „*Ein vndericht der malerey*“, „*Vnderweisung der Ierjungen in der malerey*“ oder „*Ein speis der maler knaben*“ heißen sollte, blieb unvollendet und unveröffentlicht. Vgl. dazu Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 40 ff.; Panofsky 1995, S. 323 ff.

² Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 59. Das Zitat wurde wiederholt als Beleg für den niederen Handwerkerstatus des nordalpinen Künstlers angeführt, so z. B. bei Roeck 1999, S. 155; im Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 52 f., oder von Metzger 2002, S. 36 f.

³ Von den weiteren Stationen seien an dieser Stelle Schlosser 1924; Panofsky 1989; Blunt 1970; Pochat 1986; Pfisterer 2002 genannt.

⁴ Von Borinski wird im Folgenden der erste Band (Mittelalter bis Barock) benutzt und als Borinski 1914 zitiert. Vgl. daneben Lee 1967; die Aufsätze in Gombrich 1985, S. 11 f. („*Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben in der Renaissance*“), 108 ff. („*Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance*“) und 130 ff. („*Die Historiographie des Manierismus*“); Baxandall 1963; Ders. 1964; Ders. 1971; Ders. 1987 und Ders. 1990.

Künstlerlobs. Gegen ihre psychologische Annäherung an die Künstlerbiografik wandten sich Rudolf und Margot Wittkower, die in „*Born under Saturn*“ (London 1963) literarische Topoi mit sozialgeschichtlichen Aspekten zu verbinden suchten.⁵ Vergleichbar fungierten autonome Künstlerbildnisse, Selbstporträts oder nicht-bildnishaft Künstlerdarstellungen in anderen Untersuchungen als Ausgangspunkt für psychologische Annäherungen an die individuelle Künstlerpersönlichkeit oder Ausführungen über die Bedingungen des Künstlerlebens.⁶ Das demzufolge stetig zunehmende Interesse am niederländischen Atelierbild erreichte in den 1960er Jahren mit der Kontroverse um Jan Vermeers „*Ruhm der Malkunst*“ (Wien, Kunsthistorisches Museum) einen vorläufigen Höhepunkt.⁷ An diesen anknüpfende Ausstellungen wie „*Het Schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*“ (Nijmegen 1964) oder „*De schilder in zijn wereld*“ (Delft/Antwerpen 1964/65) reflektierten die anhaltende Popularität des Themas und lieferten zugleich Materialsammlungen zum niederländischen Atelierbild des 16. bis 19. Jahrhunderts. Während diese bis heute eine gewisse Geltung beanspruchen dürfen, sind Bildbände wie Ludwig Goldscheiders „*Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*“ (Wien 1936) oder Sammlungen wie H. van Halls „*Portretten van Nederlandse kunstenaars*“ (Amsterdam 1963) inzwischen in weiten Teilen überholt.⁸

Mit dem Aufsatz über „*Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*“ (1954) von Andor Pigler und Matthias Winners Studie zu den „*Quellen der Pictura-Allegorien*“ (Köln 1957) rückte das kunsttheoretische Reflektionspotential der Malerei und Grafik selbst in den Fokus und wurde eine entscheidende Wende für die Erforschung der Atelier- und Künstlerdarstellung eingeleitet.⁹ In seinem Aufsatz über „*gemalte Kunsttheorie*“ in Gustave Courbets „*Allégorie réelle*“ (1962) lieferte Winner die für zukünftige Studien richtungweisende Terminologie und erweiterte darüber hinaus den Blick auf neue Kunstlandschaften und Epochen.¹⁰ In den 1990er Jahren erweiterte Viktor Stoichita die Terminologie um den Begriff der selbstreflexiven „*Metamalerei*“, deren Argumentationspotential von der nachfolgenden Forschung zum Teil höher bewertet wurde als der Aussagewert von kunsttheoretischen Traktaten.¹¹

⁵ Im Folgenden benutzt in deutscher Übersetzung und zitiert als Wittkower 1989.

⁶ Vgl. beispielsweise Frimmel 1896; Martin 1905-07; Floerke 1905, S. 120 ff.; daneben auch Speth-Holterhoff 1957. Obwohl schon Meder 1923 einen differenzierten Ansatz verfolgt, Stout 1932, S. 181 ff., erstmals auf die Diskrepanz zwischen Darstellung und Realität hingewiesen und Huth 1967 (1. Aufl. 1925), S. 32, vermutet hat, dass Künstlerdarstellungen „*idealisiert*“ sind und „*kaum der Wirklichkeit*“ entsprechen, zeichnen sich neuere Überblicksdarstellungen wie Peppiatt/Bellony-Rewald 1982, S. 10 ff., oder Studien zur Kulturgeschichte der Farbe und zu künstlerischen Techniken, wie z. B. Gage 1994, insbesondere S. 177 ff., nach wie vor durch einen weitgehend unkritischen Umgang mit Künstlerdarstellungen aus.

⁷ Vgl. zunächst Sedlmayr 1951; Ders. 1962; Badt 1961; Ders. 1997; von Mengden 1984; Asemissen 1988.

⁸ Van Hall 1963 nennt allein für den Zeitraum zwischen 1500 und 1600 mehr als 3.000 Beispiele nennt. Vgl. dazu zuletzt die kritischen Bemerkungen von Hofner-Kulenkamp 2002, insbesondere S. 11 ff.

⁹ Vgl. Pigler 1954, S. 215 ff.; Winner 1957.

¹⁰ Winner 1962, S. 151 ff.

¹¹ Benutzt in deutscher Übersetzung; zitiert als Stoichita 1998. Zur Rezeption vgl. zunächst Thürlemann 1997, S. 17; Kruse 1999, S. 167.

1969 griff die Baden-Badener Ausstellung „*Maler und Modell*“ die Ansätze von Pigler und Winner auf. Im Begleitband heißt es entsprechend, dass jeder Urheber eines Maler- und Atelierbildes „*in diesem selbst enthalten*“ sei und dieses „*auf Züge des Selbstbildnerischen*“ schließen lasse.¹² Umgekehrt bemühte sich die Bildnisforschung zunehmend um die Einbeziehung von sozialgeschichtlichen Aspekten¹³ oder wurden Selbstbildnisse, z. B. 1978 in der Hamburger Kunsthalle („*Das Bild des Künstlers in seiner Selbstdarstellung*“), mit nicht-bildnishaften Künstlerdarstellungen in Beziehung gesetzt. Ausstellungen wie „*Le peintre dans la Peinture*“ (Dijon 1985) setzten diese Tradition fort und stellten dabei bis dahin weniger bekannte Kunstwerke aus der jeweils behandelten Region oder Epoche vor.¹⁴

Richtungweisende Ergebnisse erzielte Hans-Joachim Raupp, der in seiner Dissertation „*Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*“ (Hildesheim u. a. 1984) die Zusammenhänge zwischen den Gattungen Künstlerbildnis, -darstellung und Allegorie sowie die verschiedenen Berührungspunkte mit der Kunsttheorie und Emblemik aufzeigte. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Zirka Z. Filipzak in ihrer Studie „*Picturing Art in Antwerp 1550-1700*“ (New Jersey 1987). Von den weiteren Stationen der Entwicklung sind der von Matthias Winner herausgegebene Symposiumsband „*Der Künstler über sich in seinem Werk*“ (Weinheim 1992), die unter der Federführung von Gunter Schweikhart entstandene Kompilation zu „*Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*“ (Köln 1998) oder Gabriele Hofner-Kulenkamps Arbeit über das „*Bild des Künstlers mit Familie*“ (Bochum 2002) hervorzuheben.¹⁵ In ihrer Dissertation zum „*Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*“ (Frankfurt a. M. 1993) hat Petra Kuhlmann-Hodick die Voraussetzungen der von ihr untersuchten Aspekte seit der Renaissance skizziert und dabei in weiten Teilen dem von Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart herausgegebenen Kompendium zur „*Malerei als Thema der Malerei*“ (Berlin 1994) vorgegriffen, in dem die Entwicklung des europäischen Atelierbildes bis zum 20. Jahrhundert und die Genese sowie die verschiedenen Ausprägungen des Künstlerselbstbildnisses behandelt werden.¹⁶

¹² Georg-W. Költzsch, in Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, S. 6 f. Ein zur gleichen Zeit von Költzsch verfasstes Manuskript zu europäischen Maler-und-Modell-Bildern des 15. bis 17. Jahrhunderts wurde erst im Jahr 2000 veröffentlicht (vgl. Költzsch 2000), dabei jedoch kaum aktualisiert, weshalb die Publikation in weiten Teilen den älteren Beiträgen im Begleitband zur Baden-Badener Ausstellung gleicht.

¹³ Vgl. für die Niederlande beispielsweise Goltz 1971.

¹⁴ Die von Pierre Georget und Anne-Marie Lecoq erarbeiteten Katalogbeiträge wurden zwei Jahre später in leicht variiert Form als „*La Peinture dans la Peinture*“, Dijon 1987, veröffentlicht; im Folgenden benutzt und zitiert als Georget/Lecoq 1987. Ein ähnlicher Ansatz liegt der populärwissenschaftlichen Darstellung von Levey 1981 zugrunde, die jedoch in wissenschaftlicher Hinsicht unergiebig ist.

¹⁵ Einen analogen Ansatz verfolgt die auf Italien beschränkte Darstellung von Woods-Marsden 1998.

¹⁶ Eine knappe Zusammenfassung von Asemissen/Schweikhart 1994 liefert der Aufsatz von Mai 2002, S. 111 ff..

In den darauffolgenden Jahren zeigten sich verschiedene Ausstellungskonzeptionen deutlich von der Entwicklung der 1990er Jahre beeinflusst. Hervorzuheben ist zum einen die Schau „*Künstlerbilder – Künstlermythen*“ (Braunschweig 2002), deren Verdienst vor allem in der Konzentration auf die im Zusammenhang mit der künstlerischen Selbstdarstellung oftmals vernachlässigte Grafik lag. Etwa gleichzeitig fand die mit der Dissertation von H. Waldmann („*Die Künstlerateliers und ihre Inhaber im Zeitwandel von 1750-1900*“, Münster 1954) eingeleitete Erforschung des Akademie- und Atelierbildes in der Münchner Ausstellung „*Pygmalions Werkstatt*“ (2001) einen Höhepunkt. Der in München und Köln präsentierte „*Wettstreit der Künste*“ (2002) versammelte europäische Kunstwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts und sollte den Paragone zwischen der Kunst und der Natur bzw. zwischen den Gattungen untereinander erhellen. Auch wenn Malerei und Grafik diesen Wettstreit „*museal [...]* längst gewonnen“ haben mögen,¹⁷ wirkte es doch teilweise bemüht, dass die Malerei nahezu ausnahmslos als „Siegerin“ über die anderen Künste präsentiert wurde.

Damit deuten sich bereits die Defizite der bisherigen Forschung an, die vor allem aus der bevorzugten Bearbeitung des Themenkomplexes „Malerei als Thema der Malerei“ in Form von breit angelegten Überblicksdarstellungen oder Ausstellungskonzepten resultieren. Die Studien von Raupp, Filipzak oder Kuhlmann-Hodick verdeutlichen demgegenüber, dass die konzentrierte Untersuchung einer Region oder Epoche sowohl eine angemessene Würdigung der untersuchten Kunstwerke als auch die über den reinen Anspruch hinausgehende Einbettung der Bildaussagen in funktionale, soziokulturelle oder kunsttheoretische Zusammenhänge ermöglicht. In ähnlicher Weise ist es der jüngeren Renaissanceforschung gelungen, die in der älteren Literatur anzutreffenden Pauschalurteile über nord- und südalpine Kunst hinter sich zu lassen.¹⁸ Ein Resultat dieser Entwicklung war die Rehabilitierung der bis dahin überwiegend negativ beurteilten „Romanisten“, „Manieristen“ oder „Italianisten“,¹⁹ die sich in der von Heinrich Geissler bearbeiteten Ausstellung „*Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*“ (Staatsgalerie Stuttgart/ Grafische Sammlung 1979/80),²⁰ dem Symposium „*Netherlandish Mannerism*“ (Stockholm 1984),²¹ den Amsterdamer Ausstellungen „*Kunst voor de beeldenstorm – Noordnederlandse kunst 1525-1580*“ (1986) oder „*Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*“ (1993/94), Ariane Mensgers Dissertation zu Jan Gossaert

¹⁷ Ders., in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 7.

¹⁸ Vgl. die Beiträge in Kauffmann 1991; speziell zu den Niederlanden Miedema 1991, S. 405 ff.; daneben Dvorák 1995, S. 205 ff.

¹⁹ Diese Entwicklung hängt mit der Neubewertung des Manierismus in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhundert zusammen, wobei an dieser Stelle auf eine Diskussion über den Begriff, den Autoren wie Reznicek 1991-92, S. 140 f., für die niederländische Kunst als unbrauchbar empfinden, verzichtet wird. Einen Überblick über die Etymologie, Ausdeutung und Entwicklung des Manierismus in Literatur, Kunst und Kunsttheorie sowie Hinweise auf weiterführende Literatur geben die Beiträge in Braungart 2000.

²⁰ Im Folgenden zitiert als Geissler 1980.

²¹ Vgl. Cavalli-Björkman 1985; dazu Teréz Gerszi, in: Kunstchronik 38 (1985), S. 6-9.

(Berlin 2002)²² sowie den zahllosen Publikationen zur Kunst und Kunsttheorie von Hendrick Goltzius abzeichnet.²³ Dessen ungeachtet wurden bei der Erforschung der Künstlerdarstellung und -selbstreflexion auch weiterhin vornehmlich Atelierbilder des 17. Jahrhunderts behandelt, so dass die Darstellungen zu deren prominentesten Vertretern, wie z. B. „*Las Meninas*“ von Diego Velázquez (Madrid, Prado), mittlerweile Legion und der Rezeptionsgeschichte dieser Kunstwerke eigenständige Studien gewidmet worden sind.²⁴

Die vorliegende Arbeit untersucht Beispiele der niederländischen Malerei und Grafik aus dem Zeitraum zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert,²⁵ die nach ihrem Aussagewert für das Selbstverständnis des niederländischen Künstlers befragt und im Hinblick auf ihr Verhältnis zu kunsttheoretischen, funktionalen und soziokulturellen Kontexten beleuchtet werden. Dem Erkenntnisleitenden Interesse an programmatischen Aussagen folgend, stehen nicht-bildnishaft Künstlerdarstellungen im Vordergrund der Studie. Im gewählten Untersuchungszeitraum handelt es sich dabei vor allem um Bilder des die Madonna zeichnenden oder malenden Lukas, Darstellungen des Campaspe porträtierenden Apelles, Bilder der mythischen Schutzgötter von Kunst und Künstler sowie Allegorien der personifizierten Malerei (Pictura). Künstlerselbstbildnisse oder -porträts, die allein über den Gesichtsausdruck, Gebärden oder Kleidungsstücke Rückschlüsse auf die Repräsentation eines Individuums zulassen, werden dagegen nur sekundär betrachtet und vergleichend einbezogen. Die Einschränkung soll das für die Erschließung bildlicher Kunsttheorie unerlässliche Ausgehen vom einzelnen Werk,²⁶ die bisher weitgehend vernachlässigte Einbeziehung von Entstehungs-, Funktions- oder Rezeptionszusammenhängen sowie eine Beurteilung des Verhältnisses zwischen bildlicher Äußerung und historischer Überlieferung – gewissermaßen als Korrektiv, das vor der einseitigen Darstellung von bildlichen und schriftlichen Topoi bewahren kann – ermöglichen.²⁷

²² Die von Mensger 2002, S. 13 ff., zusammengefasste Rezeption von Leben und Werk Jan Gossaerts kann als repräsentativ für die Neubewertung der niederländischen Kunst in diesem Zeitraum angesehen werden. Siehe dazu auch die Rezension, in: Kunstchronik, Heft 2 (2004), S. 98-102.

²³ Vgl. Reznicek 1961; Ausst. Kat. Zürich/Dortmund 1982/83; die Beiträge im Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-91); Krystof 1997; Ausst. Kat. Hamburg 2002; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04.

²⁴ Hier sei exemplarisch auf Raupp 1984; Filipczak 1987 oder Költzsch 2000 verwiesen, die vorwiegend Beispiele aus der Kunst nach 1600 behandeln. Zur Rezeptionsgeschichte der „*Meninas*“ siehe ebd., S. 180 ff.; Millner Kahr 1976; Kesser 1994; Marias 1995; Stoichita 1998, S. 277 ff.; Ders. 2002, S. 11 f.; Greub 2001.

²⁵ Niederlande meint hier und im Folgenden den Territorienkomplex, der im 16. Jahrhundert als niederländisch angesehen wurde und in etwa die heutigen Staaten Holland, Belgien und Luxemburg (mit Ausnahme von Lüttich) sowie Teile Westflanderns, den Süden des Hennegaus sowie die Grafschaften Artois und Cambrai umfasste. Vgl. dazu Huizinga 1961, S. 155 f.; Delfos 1962, S. 404; Klüeting 1989, S. 253 f..

²⁶ Ähnlich wie sich literarische Topoi aus dem textuellen Zusammenhang erschließen, sind auch bildliche Topoi von der kompositionellen Anordnung einzelner Motive oder der bewussten Abweichung von ikonografischen Traditionen abhängig. Vgl. dazu weiterführend Bornscheuer 1976; Müller 1993, S. 20 f. und 70.

²⁷ Für die niederländische Kunst haben u. a. Raupp 1984, S. 354; Spigt 1985, S. 7 ff. und 215 ff., die Frage aufgeworfen, inwiefern kunsttheoretische oder literarische Topoi in Wechselwirkung mit der historischen „Realität“ standen oder Konformitätsdruck ausüben konnten. Der unkritische Umgang mit den literarischen Topoi in Wittkower 1989 wurde u. a. von Emmens 1973, S. 427 ff.; Müller 1993, S. 108, Anm. 266, kritisiert. Innerhalb der jüngeren Forschung repräsentieren diese Vorgehensweise u. a. Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999.

Der regionale und zeitliche Rahmen ergibt sich zunächst aus dem bedeutenden Beitrag der niederländischen Kunst für die Genese der Lukas-Ikonografie im 15. und 16. Jahrhundert und der Gattungen „gemalte Kunstkammer“ und Atelierbild im 17. Jahrhundert. Entsprechend setzt die Untersuchung mit Rogier van der Weydens Lukasbild (Boston, Museum of Fine Arts) als spezifisch niederländische Neuformulierung des Lukas-Themas um 1430/35 ein und schließt mit Beispielen von gemalten Kunstkammern und profanen Atelierbildern, mit denen die Erforschung der nicht-bildnishaften Künstlerdarstellung ihren Ausgang genommen hat.²⁸ Während in der gemalten Kunstkammer die Kunst und ihr gelehrtes Umfeld selbst zum Bildgegenstand avancieren und sämtliche in der vorliegenden Arbeit untersuchten Figuren und Motive in beziehungsreichen Kombinationen auftreten, bildet das Atelierbild scheinbar „reale“ Ateliers und darin agierende Künstler ab und verlässt damit die nachfolgend analysierten historischen, mythischen oder allegorischen Bezugsrahmen. Diese Zäsur findet ihre Entsprechung im Erscheinen von Carel van Manders „*Schilder-boeck*“ (1604), das gewissermaßen den Übergang von der bildlichen zur literarisch fixierten Kunsttheorie und den diesbezüglichen „Anschluss“ an die Entwicklung in Italien markiert.

Teil A („*Zwischen Heiligenlegende und Berufsbild: Lukas malt die Madonna*“) behandelt die mit Rogier van der Weyden einsetzende Ikonografie des heiligen Madonnenmalers, die wie die parallel dazu verfolgte, zünftische Einbindung des Malerberufs den gesamten Untersuchungszeitraum abdeckt. Das Zunftwesen lässt sich anhand von Quelleneditionen erschließen, die für die nördlichen Niederlande bereits von G. J. Hoogewerff in der „*Geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*“ (Amsterdam 1947) sowie von Hessel Miedema ausgewertet worden sind.²⁹ Den einzigen Überblick über die Geschichte des südniederländischen Malerhandwerks liefert noch immer Edgar Baes mit „*La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de St. Luc*“ (Brüssel 1882).³⁰ Eine neuere Untersuchung des zünftischen Malerhandwerks in den Niederlanden steht ebenso aus wie eine vergleichende Analyse der nördlichen und südlichen Niederlande als „Zunftlandschaften“.³¹

Für eine Untersuchung der Lukas-Ikonografie hält – trotz fehlender Abbildungen und überholter Zuschreibungen oder Provenienzzangaben – Dorothee Kleins Dissertation über die „*Ikonographie der Lukas-Madonna*“ (Berlin 1933) nach wie vor grundlegendes Material bereit. Gisela Kraut stellt in „*Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*“ (Worms

²⁸ Nach Winner 1957 haben sich insbesondere Ders. 1983; Speth-Holterhoff 1957; Held 1957; Scheller 1969; Härtling 1989; Dies. 1993; Sonino 1992; Mai 1992; Ders. 1993; Honig 1998; Stoichita 1998 und zuletzt Wettengl 2002 mit der Gattung der gemalten Bildergalerie auseinandergesetzt.

²⁹ Vgl. Miedema 1980a; Ders. 1980b; Ders. 1984; Ders. 1985; Ders. 1986-87; Ders. 1987a; Ders. 1987b.

³⁰ Baes 1882 gibt im Gegensatz zu Hoogewerff 1947 keinen systematischen Überblick über die Korporationen in einzelnen Städten, sondern geht chronologisch vor.

³¹ Beide Desiderate können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht bearbeitet werden. Zur „Zunftlandschaft“ vgl. Reininghaus 2000b, S. 6, der darunter einerseits die „*Teilmenge von Zünften in einer Landschaft oder Region [...], die politisch, gewerblich oder kulturell definiert ist*“ und andererseits den Verweis auf Gleichartigkeiten und Ähnlichkeiten versteht. Zum Forschungsstand siehe ebd., S. 3 ff.

1986) dreizehn niederländische und italienische Lukasbilder des 15. bis 17. Jahrhunderts als „*Etappen historischen Wandels*“ dar.³² Obwohl Kraut mit ihrem ikonologischen Ansatz weniger zur Erhellung als zur Verzerrung der Bildinhalte beigetragen hat, konnte sich ihre Studie gegenüber der weitgehend in Vergessenheit geratenen Arbeit von Klein durchsetzen.³³ Dies verwundert auch deshalb, als Lukasbilder in jüngeren Untersuchungen vornehmlich in ikonografischer Hinsicht, gewissermaßen als „Vorläufer“ der späteren, „profanen“ Entwicklung, behandelt werden.³⁴ Dies hatte wiederum zur Folge, dass Forschungen zur „gemalten Kunsttheorie“ und Medialität innerhalb der altniederländischen Malerei³⁵ ebenso wenig Eingang in die Interpretation von Lukasbildern gefunden haben wie die Diskussion über kunsthistorische Deutungsmodelle oder Erwin Panofskys Begriff des „*disguised symbolism*“.³⁶ Als Ausnahme ist in dieser Hinsicht der von Maryan W. Ainsworth und Carol J. Purtle herausgegebene Essayband „*Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin*“ (Turnhout 1997) hervorzuheben.

Die vorliegende Untersuchung stellt zunächst die Entstehung und Verbreitung der Malerlegende als Voraussetzung für das Lukaspatronat von Malerzünften und -bruderschaften vor (A 1). Im zweiten Kapitel (A 2) werden Rogier van der Weydens Lukasbild und seine Rezeption in den südlichen Niederlanden analysiert, die sich als Genese eines spezifisch niederländischen Berufsbildes und seiner Neuinterpretation sowie als Indiz für den Aufstieg des zünftisch organisierten Malerhandwerks begreifen lässt. Als sich um 1500 das „Berufsbild“ des zünftisch organisierten Malers vom zeichnenden zum malenden Heiligen wandelte, gehörte Jan Gossaert zu den wenigen Künstlern, die noch auf den zeichnenden Lukas zurückgriffen. Sein Lukasbild für die Mechelner Malerzunft bezeichnet den vorläufigen Höhepunkt in der gelehrten Ausdeutung des Themas und demonstriert zugleich, wie sich eine relativ unbedeutende Korporation mit der Auftragsvergabe an einen renommierten Künstler „mit fremden Federn schmücken“ konnte (A 3).

Die im Zeitraum zwischen 1490 und 1515 entstandenen Darstellungen des an der Staffelei malenden Lukas von Colijn de Coter und Jan de Beer stehen im Zentrum des vierten Kapitels (A 4), das

³² Vgl. Kraut 1986, S. 7.

³³ Im Zusammenhang mit Vasaris Lukasbild von Florenz hat lediglich von Flemming 2003, S. 64, Anm. 16, das entsprechende Kapitel von Kraut 1986, S. 64ff., als „*völlig unergiebig*“ bezeichnet und dafür auf die grundlegende Studie von Klein 1933 hingewiesen.

³⁴ Vgl. Ausst. Kat. Nijmegen 1964, S. 27 ff.; Raupp 1984, S. 8 f., Anm. 5; Költzsch 2000, S. 25 ff. und 69.

³⁵ Vgl. dazu zunächst Preimesberger 1991, S. 459 ff.; H. Belting, in: Ders./Kruse 1994, S. 8 und 20 f.; Kruse 1996, S. 37 ff.; Dies. 1999, S. 167 ff.

³⁶ Hier sei angemerkt, dass es letztlich Panofsky war, der feststellte: „*In representing St. Luke portraying the Virgin, the art of painting renders account of its own aims and methods.*“ Zitiert nach Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253. Zum „*disguised symbolism*“ vgl. ebd., S. 131 ff. Die deutsche Übersetzung von Jochen Sander und Stephan Kemperdick (2001) weicht in der Seitenzählung vom englischen Text ab und wurde daher nicht benutzt. Zur Debatte über kunsthistorische Deutungsmodelle vgl. die Beiträge in Belting 1983; Ders. 1995; Harbison 1984, S. 588 ff.; Ders. 1985, S. 87 ff.; Ders. 1991; Alpers 1985; dazu Wolfgang Kemp, ebd., S. 7ff.; Moxey 1986, S. 265 ff.; Elkins 1987-88, S. 354 ff.; Thürlemann 1990, S. 384 ff.; die Beiträge in Kemal/Gaskell 1993. Zur Verteidigung des „*disguised symbolism*“ siehe Marrow 1986, S. 150 ff.; Lane 1989, S. 106 ff.; dagegen wiederum Harbison 1986, S. 170 ff.; Ders. 1989, S. 198 ff.

zunächst der Frage nachgeht, inwiefern die Zitate altniederländischer bzw. der Flémaller Malerei Reflektionen auf den Stil-Archaismus um 1500 oder Hinweise auf verlorene „Urbilder“ Flémalles darstellen.³⁷ Dabei werden die bisher als Varianten eines Flémaller „Urbildes“ bewerteten Lukasbilder erstmals im Hinblick auf die verschiedenen Darstellungstypen des Malers voneinander differenziert und mögliche Vorlagen außerhalb der Lukas-Ikonografie aufgezeigt, die unabhängig von der Existenz derartiger „Prototypen“ um 1500 zur Verfügung standen (A 4.2/ A 4.3). Indem der malende Lukas das charakteristische „Berufsbild“ des 16. Jahrhunderts war, steht zudem in Frage, inwiefern die archaischen Elemente eingesetzt wurden, um die an der profanen Ikonografie angelehnten Neuerungen zu legitimieren. Zu den verschiedenen Innovationen gehörte auch die zeitgemäße Anpassung des „Berufsbildes“ an die der heidnischen Antike und italienischen Renaissance Rechnung tragenden Formen von Künstlern in Brügge und Antwerpen (A 4.4).

Das fünfte Kapitel (A 5) ist zwei herausragenden Lukasbildern von Jan Gossaert und Maerten van Heemskerck gewidmet, die auf unterschiedliche Art und Weise Lukas als göttlich inspirierten Künstler präsentieren. In seiner zweiten Fassung übertrug Jan Gossaert die durch einen Engel vermittelte, göttliche Inspiration vom schreibenden auf den zeichnenden Evangelisten und führte die Madonna als visionäre Erscheinung in die niederländische Lukas-Ikonografie ein (A 5.1). Nach Darlegung der Voraussetzungen für Gossaerts Innovationen stellt sich die Frage, inwiefern diese als Stellungnahmen zur zunehmend brisanter werdenden Bilderfrage und -kritik interpretiert werden können. Am Schicksal von Gossaerts erster Fassung z. Zt. der Gegenreformation in Prag wird exemplarisch aufgezeigt, dass prinzipiell jedes die Herstellung von authentischen Heiligenbildern und deren Wesen reflektierende Lukasbild innerhalb der Diskussion instrumentalisiert werden konnte (A. 5.1.1).

Maerten van Heemskerck charakterisierte den Madonnenmaler auf seinem 1532 an die Haarlemer Kollegen gestifteten Gemälde ebenfalls als göttlich inspirierten Künstler, übertrug dabei jedoch die neuplatonischen Vorstellungen der Inspiration durch den *furor poeticus* auf den Maler (A 5.2). In Revision der bisherigen Betonung italienischer Vorlagen werden die Voraussetzungen für Heemskercks Innovation sowohl südlich als auch nördlich der Alpen verortet und dabei u. a. Parallelen zu den zeitgenössischen Aufführungen der Rhetoriker aufgezeigt. Aus der Bedeutung der geistigen Entrücktheit oder göttlichen Schau für den künstlerischen Schaffensakt oder die daraus abzuleitenden künstlerischen Ansprüche (A 5.2.1) wird, im Gegensatz zur bisherigen Beurteilung des Gemäldes, die Interpretation des Figurenpaares „Lukas und Furor“ als Verkörperung des Ideals „*ars et usus*“ abgeleitet (A 5.2.2).

³⁷ Neben der von Ring 1913; Klein 1933, angestoßenen Diskussion sei zunächst auf die jüngeren Beiträge von Thürlemann 1992; Ders. 2002, verwiesen.

Mit dem im Zentrum des sechsten Kapitels stehenden, um 1550/60 geschaffenen Lukasbild von Heemskerck in Rennes kulminiert die gelehrte Ausdeutung der Lukas-Ikonografie, ohne dass die Wissenschaftlichkeit des Malers im Widerspruch zum möglichen religiösen Gebrauch des Gemäldes oder zur zünftischen Organisationsform steht (A 6).

Der 1566 in den Niederlanden losbrechende Bildersturm bereitete der Entwicklung zunächst ein jähes Ende. Die Säkularisierung der Gilden in den nördlichen Niederlanden im Zuge der Reformation wurde mit der Zunahme von profanen Tendenzen in der Lukas-Ikonografie in Verbindung gebracht und dabei vor allem Frans Floris ins Feld geführt, dessen Lukasbilder Gegenstand des siebten Kapitels sind (A 7). Zunächst werden die Möglichkeiten der zünftischen Selbstrepräsentation in profanen Kontexten anhand der Brügger Prozessionsbanner aus dem Umkreis Lancelot Blondeels aufgezeigt (A 7.1). Im zweiten Abschnitt wird das Antwerpener Lukasbild von Frans Floris erstmals unter Berücksichtigung seines ursprünglichen Bestimmungsortes, der Gildekammer der Antwerpener Lukasgilde, analysiert (A 7.2). Erweisen sich dessen „profane Tendenzen“ als konsequente Anpassung der Heiligenlegende an die ursprüngliche Funktion des Lukasbildes, steht bei dem Floris zugeschriebenem Gemälde in Gent in Frage, ob es sich um das Fragment eines für den Abt Lucas Munnich bestimmten Altares handelt und damit überhaupt für eine Malerzunft oder -bruderschaft bestimmt war (A 7.3).

Den im Zuge der Gegenreformation in den südlichen Niederlanden geschaffenen Lukasbildern widmet sich das achte Kapitel. Die Analyse der von italienischen Vorbildern beeinflussten, von Künstlern wie Johannes van der Straet, genannt Stradanus, oder Bartholomäus Spranger in Form von Grafiken verbreiteten Darstellungen der visionären Madonna geht auch der Frage eines möglichen, wechselseitigen Austauschs zwischen Italien und den Niederlanden nach (A 8.1). Im Anschluss daran wird ein bisher vorwiegend in der altniederländischen Kunst verorteter Kupferstich nach Quentin Massys neu zugeschrieben und der Entstehungskontext des Blattes im gegenreformatorischen Süden vermutet (A 8.2). Dies leitet zur Wiederausstattung der Lukas-Altäre in Antwerpen (A 8.3) und Mecheln (A 8.4) durch Maerten de Vos und Abraham Janssens über, deren um 1600 geschaffenen Lukasbilder sowohl retrospektive als auch innovative Elemente aufweisen. Motive wie die Madonna als visionäre Erscheinung oder Engelsgloriolen deuten bereits auf die barocke Ausprägung des Themas hin, an deren weiterer Entwicklung die niederländischen Künstler – im Gegensatz zu ihren Kollegen aus Frankreich, Italien oder Spanien – keinen entscheidenden Anteil mehr hatten.

Zu den Innovationen des von Janssens geschaffenen Zunft-Altars gehörte, dass der heilige Lukas in seiner äußeren Erscheinung und mit seiner emphatisch zurückgelehnten Haltung den zeitgleichen Darstellungen des Campaspe malenden Apelles entspricht.

Dies leitet zu Teil B („*Zwischen Rückbesinnung und Neuerfindung: Apelles – Merkur – Pictura*“) über, der neben dem legendären Hofmaler Alexanders des Großen die mythischen Schutzgottheiten des Künstlers sowie die neuzeitliche Erfindung der personifizierten Malerei (*Pictura*) behandelt. Nach einem kurzen Überblick über die Rezeptionsansätze der antiken Quellen und Künstlerbiografie (B 1.1) wird mit „*Apelles malt Campaspe*“ die prominenteste Porträtaufgabe des Apelles vorgestellt (B 1.2). In Ermangelung einer Studie zur Ikonografie des malenden Apelles liefert Winners Arbeit über die Quellen der *Pictura*-Allegorien hierfür noch immer grundlegendes Material.³⁸ Birte Frenssen hat in ihrer Dissertation (Köln 1995) anhand von Alexander-und-Apelles-Darstellungen des 15. bis 19. Jahrhunderts untersucht, „*wie der Künstler sein Verhältnis zum fürstlichen Mäzen anschaulich umsetzte*“.³⁹ Dass die für die vorliegende Arbeit relevanten Darstellungen dabei lediglich gestreift werden, ist zum einen darauf zurückzuführen, dass der um 1600 einsetzende Rekurs der niederländischen Künstler auf Apelles marginal war. Zum anderen stellen die niederländischen Fassungen des Themas „*Apelles und Campaspe*“ weniger das Berufsbild eines Hofmalers, dem Martin Warnke die richtungweisende Studie zum „*Hofkünstler*“ (Köln 1985) gewidmet hat, als die Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen Topos der Inspiration durch den Eros dar. Entsprechend lassen sich diese Apelles-Ateliers auch nicht – wie teilweise innerhalb der bisherigen Forschung geschehen – zu Gegenbildern des zünftig organisierten Malers bzw. des Lukasbildes stilisieren.

Anhand ausgewählter Beispiele, darunter die erstmals identifizierte Zeichnung „*Protogenes und Demetrios*“ von Lambert van Noort, werden zunächst die künstlerischen Möglichkeiten zur Reflektion des Topos „*Maler und Mäzen*“ außerhalb der Apelles-Ikonografie beleuchtet (B 1.2.1). Nach einer Analyse der erhaltenen Fassungen der „*Apelles und Campaspe*“-Episode von Johannes Wierix, Frans Badens und Joos van Winghe (B 1.2.2) wird das bei allen Darstellungen im Vordergrund stehende Thema der Inspiration durch den Eros beleuchtet (B 1.2.3), das zugleich zum Topos der Liebe zur Kunst als standesübergreifendes Prinzip und damit zum Auftreten der antiken Maleraufgabe in gemalten Kunstkammern überleitet (B 1.2.4). Das dort dargestellte Ideal des gleichrangigen Zusammentreffens von Künstlern, Gelehrten und Sammlern, vereint und angetrieben von der Liebe zur Kunst (B 1.2.5), lässt sich im Rekurs auf das legendäre Diktum „*Schuster bleib bei deinem Leisten*“ um Stellungnahmen zur Kunstkennerchaft und -kritik erweitern (B 1.3). Da eine übergreifende Darstellung der privaten und herrschaftlichen Sammlungen in den Niederlanden und deren Einbettung in die Sammlungsgeschichte nach wie vor ein Desiderat darstellt,⁴⁰ kann dabei nur andeutungsweise auf die Rolle von höfischen und bürgerlichen Mäzenen und Kunstsammlern eingegangen werden.

³⁸ Winner 1957.

³⁹ Zitiert nach Frenssen 1995, S. 1 f. und 147-151.

⁴⁰ Zu diesem Zusammenhang vgl. zunächst Härtling 1989, S. 15 ff. und 83 ff.; Dies. 1993, S. 95 ff.; Balis 1993, S. 116 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 122 f.; speziell zum Forschungsstand Eichberger 2002, S. 10 ff.

In Folge der zunehmenden Antikenrezeption rückten neben Apelles und die anderen berühmten Künstler der Antike Götter wie Hephaistos, Athena/ Minerva, Hermes/ Merkur und Apoll oder Tugendhelden wie Herkules ins Blickfeld der künstlerischen Selbstverortung und -reflexion. Den ihnen in der antiken Mythologie zugeschriebenen wissenschaftlichen, technischen und Kunstfördernden oder -schützenden Fähigkeiten und deren Rezeption in der Renaissance haben Edgar Wind, Jean Seznec oder Hanson Lee grundlegende Studien gewidmet.⁴¹ Da der Rückbezug auf diese Götter nicht zwingend auf den individuellen Künstler oder eine Künstlergemeinschaft beschränkt war, sondern ebenso für die Malerei als Kunst an sich galt, wird diese zunächst im frühneuzeitlichen System der *artes liberales et mechanicae* verortet (B 2.1). Der zweite Abschnitt untersucht die Darstellung der Malerei als Kunst auf den sogenannten Planetenkinderbildern, die von Fritz Saxl, Alfred Hauber, Ilja M. Veldman oder Dieter Blume erforscht worden sind.⁴² In der vorliegenden Arbeit werden jedoch allein die auf den Planetenkinderbildern nach Vorlagen von Künstlern wie Maerten van Heemskerck oder Maerten de Vos dargestellten Repräsentanten der Bildkünste untersucht und dabei verwandte Darstellungen, z. B. von Pieter Brueghel d. Ä., einbezogen. Im Anschluss daran wird die individuelle Berufung auf Merkur bzw. die außerhalb der Planetenkinder-Ikonografie greifbare Bedeutung des Gottes für einzelne Künstler wie Gerrit Pietersz. oder Hendrick Goltzius aufgezeigt (B 2.2.1).

Der dritte Abschnitt stellt zunächst die Genese der Personifikationen von *Pictura* und ihren „Schwestern“ vor, die eng mit der Person und Kunsttheorie Giorgio Vasaris verbunden und ausführlich von Bernd Roggenkamp in „*Die Töchter des Disegno*“ (Münster 1996) untersucht worden ist (B 2.3). Im dritten Kapitel wird anhand einer um 1560 von Frans Floris geschaffenen Allegorie der erwachenden Künste (B 3.1), der nur durch Zeichnungen und Nachstiche überlieferten Dekoration des Floris-Hauses (B 3.2) sowie des ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Fassadenprogramms von „*De Cagie nu Pictura*“ (B 3.3) die Einführung der *Pictura*-Allegorien in Antwerpen beleuchtet. Das damit in den Blick geratende Forschungsfeld der Künstlerhausdekoration wurde maßgeblich von Eduard Hüttinger („*Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*“, Zürich 1985) und Hans-Peter Schwarz („*Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*“, Braunschweig 1990) bearbeitet.

Analog zu der in Teil A untersuchten Lukas-Ikonografie bricht auch die in Antwerpen ihren Ausgang nehmende Entwicklung der allegorischen Selbstverortung nach 1566 ab. Im Bereich der Künstlerhausdekoration setzt sie nördlich der Alpen nach 1580 mit dem Prager Haus von Bartholomäus Spranger wieder ein, dessen in den Niederlanden durch Grafiken verbreitete *Pictura*-Allegorien neben den Arbeiten von Johannes Stradanus oder Hans von Aachen Gegenstand des vierten

⁴¹ Vgl. Wind 1981; Seznec 1990; Lee 1996.

⁴² Vgl. Saxl 1912; Ders. 1918/19; Hauber 1916; Veldman 1986a; Dies. 1991-92; Blume 2000; dazu Bauer-Eberhardt 2003, S. 235 ff.

Kapitels sind (B 4). Während Bartholomäus Spranger die von Merkur und Minerva beschirmte Aufnahme der drei Bildkünste in den Olymp propagierte – und Jan Muller die Kunst des Kupferstichs in die Gruppe integrierte (B 4.1) – ließ Hans von Aachen Minerva Pictura zu den freien Künsten geleiten und damit als eine den *artes liberales* gleichwertige Kunst erscheinen (B 4.2). Die mit diesen Künstlern in den Blick geratende, einen komplexen Forschungszweig berührende Verherrlichung der Regentschaft und des Mäzenatentums von Rudolf II. findet nur Berücksichtigung, wenn sie, vermittelt durch Kupferstecher wie Aegidius Sadeler II. oder Jan Harmensz. Muller, auf niederländische Künstler wie Hendrick Goltzius zurückwirken konnte.⁴³

Dass komplexe Werke wie Heemskercks Renner Lukasbild oder die Fassadendekorationen der Antwerpener Häuser nahezu zeitgleich entstanden sind und Pictura mit dem gesamten allegorischen Motivrepertoire auftritt, das dem frühneuzeitlichen Künstler zur Verfügung stand, legt an dieser Stelle die Aufgabe einer motivisch geordneten Untersuchung zugunsten einer inhaltlichen Zusammenschau der bis dahin behandelten Bezugrahmen nahe. In Teil C („*Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Strategien zur Aufwertung von Kunst und Künstler*“) werden entsprechend die verschiedenen, um 1550/60 programmatischen Charakter annehmenden Argumentationslinien zusammenfassend rekapituliert und ihre weitere Entwicklung anhand von ausgewählten Beispielen aufgezeigt. Die dabei hergestellten literarischen oder bildlichen Bezüge erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und sollen weniger die Abhängigkeit der Kunstwerke von bestimmten Autoren oder Künstlern aufzeigen als die Inhalte in der süd- und nordalpinen Theoriebildung verorten und zur Bildung von Kategorien beitragen.⁴⁴

Im Fokus des ersten Kapitels stehen die auf das Diktum „*Ut pictura poesis*“ zurückführenden Ansprüche der Malerei auf Anerkennung als eine der Rhetorik und Poesie gleichwertige Kunst (C 1). Als Hauptargumente hierfür begegnen in Teil A und B die Imagination (C 1.1), die Inspiration sowie die göttliche Auserwähltheit oder das Talent des Künstlers (C 1.2). Eng damit im Zusammenhang stehen Aussagen über die mimetischen und erkenntnistheoretischen Qualitäten des Bildes (C 1.3.1), die in Pictura- und Visus-Allegorien münden (C. 1.3.2) und denen sich der Rekurs auf den Pygmalion-Mythos als Exemplum *in malo* gegenüberstellen lässt (C 1.3.3). Die weitere Entwicklung der mehrfach in Teil A und B dargelegten Zusammenarbeit von dichtenden Malern und malenden Dichtern illustriert die Umsetzung der bildlichen Ansprüche (C 1.4).

⁴³ Zur Prager Hofkunst vgl. grundlegend die Beiträge von E. Fučíková; L. Konečný; DaCosta Kaufmann 1982; Ders. 1985; Ders. 1988; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988; Ausst. Kat. Prag 1997; Konečný u. a. 1998.

⁴⁴ Vgl. dazu auch Bochert 1997, S. 79: „*Since such categories were never codified in the Netherlands [...] it would be [...] an important step to be able to recover single elements or categories that were considered relevant for the appreciation of painting in the North.*“

Das zweite Kapitel ist den Ansprüchen der Malerei auf Anerkennung als gelehrte und auf wissenschaftlichen Grundlagen basierende Kunst bzw. ihrer Vertreter als „*pictor doctus*“ gewidmet (C 2). Die Hauptargumente hierfür sind der Gebrauch von Prinzipien der Elektion und messenden Wissenschaften (C 2.1) sowie die Demonstration von Antikenstudium und antiquarischen Interessen (C 2.2). Sie münden in Allegorien, die das Zusammengehen von praktischer und theoretischer Ausbildung oder akademische Ausbildungsideale nach dem Vorbild Italiens propagieren (C 2.3).

Die Inanspruchnahme von Prinzipien der Rhetorik und Poesie, mathematischen Wissenschaften oder Ausbildungskonzepten des Adels zielte auf eine Anerkennung der Malerei als „freie Kunst“ ab, als die sie, vor allem wegen der ihr zugrunde liegenden, manuellen Fabrikation, nie gegolten hatte. Vor diesem Hintergrund sind die im dritten Kapitel behandelten Strategien zur Aufwertung des manuellen Anteils der künstlerischen Produktion zu verstehen (C 3). Sie lassen sich, ausgehend von Lukas einerseits und Merkur, Minerva oder Tugendhelden wie Herkules andererseits, in Überhöhungen der *vita activa* mit christlich-heilsgeschichtlichem Hintergrund (C 3.1) und von der antiken Rednerausbildung abgeleitete *virtus*-Vorstellungen (C 3.2 und C 3.3) unterscheiden. Sie trugen dazu bei, dass das Lob der Künstlerhand von den in Teil A und B betrachteten Identifikationsfiguren auf zeitgenössische Künstler ausgedehnt, die manuelle Fabrikation eines Kunstwerks zur Bildwürdigkeit erhoben und als besondere Auszeichnung begriffen werden konnte (C 3.4) und schufen damit letztlich die Voraussetzungen für die Bildwürdigkeit von profanen Künstler- und Atelierdarstellungen.

Abgesehen von singulären Gegenentwürfen zu der von Giorgio Vasari in den „Viten“ propagierten Entwicklungsauffassung erweisen sich die meisten der nachfolgend untersuchten Aufwertungsstrategien und Legitimationskonzepte abhängig von der italienischen Kunst und Kunsttheorie. Während sich in Florenz das Auftreten von *Pictura* und ihren Schwestern als „Töchter des Disegno“ mit der Accademia del Disegno oder die Mehrzahl der von Prager Hofkünstlern geschaffenen *Pictura*-Allegorien mit dem berühmten Majestätsbrief Rudolfs II. von 1595 in Verbindung bringen lassen, blieb in den Niederlanden die Zunft während des gesamten Untersuchungszeitraums die dominierende Organisationsform. Nicht selten waren die niederländischen Urheber von „bildlicher Kunsttheorie“ sogar führende Mitglieder ihrer Lukasgilde oder -bruderschaft. Abschließend werden daher sowohl die weitere Entwicklung der Bezugsrahmen, Argumentationslinien und kunsttheoretischen Topoi innerhalb der Kunst als auch die möglichen Einflüsse der bildlich propagierten Ansprüche auf den Status und die Anerkennung der Kunst und ihrer Urheber in den Niederlanden skizziert.

TEIL A: ZWISCHEN HEILIGENLEGENDE UND BERUFSBILD: LUKAS MALT DIE MADONNA

A 1 Die Genese eines Berufsbildes

A 1.1 Die Entstehung und Verbreitung der Legende vom heiligen Lukas als Maler

Der heilige Lukas, Verfasser des dritten Evangeliums und der Apostelgeschichte, stammte der Bibel und den Schriften der Kirchenväter zufolge aus dem syrischen Antiochien und war ausgebildeter Arzt. Er ging mit Paulus nach Jerusalem und begleitete ihn als Sekretär auf seine zweite Missionsreise in die römische Gefangenschaft. Nach Paulus' Tod wirkte er an verschiedenen Stätten und 63 n. Chr. im Alter von 84 Jahren. Seine Reliquien wurden 357 n. Chr. aus Theben in die Apostelkirche nach Konstantinopel überführt.¹

Die im Lukas-Evangelium enthaltenen Berichte über das Marienleben und die Kindheitsgeschichte Jesu begründeten die seit dem 8. Jahrhundert zunächst in Byzanz nachweisbare Legende, Lukas habe ein besonders inniges Verhältnis zu Maria gehabt und die Gottesmutter porträtiert.² Zwar berichtet schon Theodoros Anagnostes, Lektor der Hagia Sophia in Konstantinopel, um 530 n. Chr. von einem Lukas zugeschriebenen Madonnenbild, das die Kaiserin Eudokia nach 450 n. Chr. von ihrer Pilgerfahrt nach Jerusalem der Schwägerin Pulcheria nach Konstantinopel geschickt haben soll.³ Diese Nachricht ist allerdings nur in der „*Historia ecclesiastica*“ des Nikephorus Kallistos (gest. um 1335) überliefert und könnte daher eine Zutat des Kompilators darstellen.⁴ Mit der Andreas von Kreta (um 660 – 740) zugeschriebenen Abhandlung „*Über die Verehrung der heiligen Ikonen*“ setzen die gesicherten Nachrichten über Lukas zugeschriebene Marien- und Christusbilder in Jerusalem und Rom ein.⁵ Während des byzantinischen Bilderstreits (726/30-843) fungierten sie als Argumente für die Verehrung und Authentizität des Gottesbildes, wodurch ihr Wahrheitsgehalt den nicht von Menschenhand geschaffenen, auf wundersame Weise entstandenen Acheiropoieten angenähert

¹ Eine Übersicht über die Quellen zur Vita und zu den Reliquien von Lukas geben Migne 1857 ff., Bd. 115, S. 1129 ff.; Dobschütz 1899, S. 267 ff.; Harnack 1906; Martin 1927, S. 7 ff.; Lechner 1974, Sp. 448 f..

² Vgl. ebd.; Wellen 1960, S. 208 f.. Der Zusammenhang zwischen der Schilderung des Marienlebens im Lukas-Evangelium und der vertrauten Beziehung von Lukas und Maria wird z. B. in der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73) des Jacobus de Voragine deutlich: „*Sonderlich glaubt man, daß Sanct Lucas zu ihr [...] mit seinen Fragen kam und von ihr viel Sicherheit empfang, zumal über die Dinge, die ihr allein kund waren, als die Verkündigung durch den Engel und Christi Geburt und dergleichen, davon allein Lucas handelt.*“ Zitiert nach *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 869 f.. Nach Rivière 1987, S. 26; Georgel/Lecoq 1987, S. 76, soll der malerische Erzählstil des Evangeliums die Entstehung der Malerlegende befördert haben. Klein 1933, S. 10, und Belting 1990, S. 87 f., gehen vom Ursprung der Legende in der Ostkirche aus, während Dobschütz 1899, S. 275, ihre Wurzeln in Rom, als abendländischer Gegenentwurf zum griechischen Acheiropoietenglauben, vermutet. Eisler 1961, S. 72, nennt irrtümlich die „*Legenda aurea*“ als frühestes literarisches Zeugnis. Die Voraussetzung für die Darstellungswürdigkeit der Madonna überhaupt war ihre Aufwertung zur Gottesgebäerin („*Theotokos*“) auf dem Konzil von Ephesos von 431 n. Chr.. Vgl. dazu Wellen 1960; Ders. 1971, Sp. 156; Schiller 1980, S. 12 ff..

³ Vgl. Klein 1933, S. 7 ff.; Henze 1948, S. 39 ff.; Schiller 1980, S. 15, Asemissen/Schweikhart 1994, S. 37.

⁴ Kallistos überliefert auch erstmals die auf koptische, äthiopische, syrische und armenische Quellen zurückgehende Legende des Lukas-Martyriums durch das Aufhängen an einen Ölbaum im böotischen Theben, das andere Legenden nach Bithynien verlegen. Vgl. Dobschütz 1899, S. 271 ff.; Klein 1933, S. 8 ff.; Henze 1948, S. 39 ff. und 67 ff.; Lechner 1974, Sp. 449; Kraut 1986, S. 10; Wolf 1990, S. 143 und 290, Anm. 267.

⁵ Ebd.; Dobschütz 1899, S. 185 f.; Henze 1948, S. 45 ff.; Ausst. Kat. Athen 2000, S. 80; Ausst. Kat. Padua 2000, S. 103 ff..

wurde.⁶ Der Sieg der Ikonodulen beförderte die weitere Verbreitung der Malerlegende, die schließlich im 12. Jahrhundert auch im abendländischen Westen Eingang fand und dort zunächst ebenfalls zur Legitimation bereits existierender Gnadenbilder herangezogen wurde.⁷ Als frühes Beispiel gilt die „*Historia Imaginis Salvatoris*“ (um 1145) des Nicolaus Maniacutius, der zufolge das Christusbild in Sancta Sanctorum im Lateran nach Christi Himmelfahrt von den Jüngern bei Lukas in Auftrag gegeben und von Engelshand koloriert worden sein soll.⁸ Ähnliche Berichte finden sich in Pilgerführern wie den „*Mirabilia urbis Romae*“ und nicht selten wird dabei die Malerlegende um Berichte über himmlische Einwirkungen bereichert, welche die Gnadenkraft des jeweiligen Bildes, die Ähnlichkeit mit dem Urbild und dessen göttlichen Ursprung demonstrieren sollen.⁹

Diese Entwicklung verlief zunächst unabhängig von der Verbreitung der Heiligenvita, was sich exemplarisch anhand der „*Legenda aurea*“ des Jacobus de Voragine (um 1230-1298) aufzeigen lässt. Dort findet in der Lebensbeschreibung des Lukas lediglich das intime Verhältnis des Evangelisten zur Madonna Erwähnung, während in der Vita Gregors des Großen die Legende von der angeblich von Lukas gemalten, in Sta. Maria Maggiore in Rom verehrten *Salus Populi Romani* geschildert wird, die Rom von der Pest befreit haben soll.¹⁰

Die Anzahl der dem Evangelisten zugeschriebenen Bilder stieg im weiteren Verlauf dieser Entwicklung auf rund 7.000 Exemplare an.¹¹ Bei diesen handelt es sich, wie schon ein Blick auf die *Salus Populi Romani* zeigt, vorwiegend um Gnadenbilder im Typus der *Hodegetria*, also um eine mit einer blauen Pänula bekleidete Madonna, die das Kind im linken Arm trägt und mit der Rechten auf Christus weist, während dieser segnet und in der Linken eine Schriftrolle hält (**Abb. 1**).¹² Dieser lässt sich auf eine im Kloster Hodegon als Palladium und seit dem 11. Jahrhundert als Lukasmadonna verehrte Ikone zurückführen, die mit dem angeblich von Eudokia nach Konstantinopel gesandten

⁶ Vgl. die Textauszüge bei Henze 1948, S. 50 ff. Einen Überblick über die Positionen im byzantinischen Bilderstreit geben Dobschütz 1899, S. 188 ff.; Brock 1973, S. 33 ff.; Pochat 1986, S. 115 ff.; Belting 1990, S. 164 ff.; Wolf 1990, S. 143 f.; Hecht 1997a, S. 1 ff. Die Entwicklung der Malerlegende scheint parallel zum zunehmenden Interesse an den erstmals im 4. Jahrhundert greifbaren Acheiropoieten verlaufen zu sein, das zur Zeit des Bilderstreits im 8. und 9. Jahrhundert einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Vgl. dazu Holländer 1971, Sp. 119; Schindler 1988, S. 545 ff.; Belting 1990, S. 60 ff.

⁷ Die Legende wurde nachträglich als Beleg für die Authentizität von Christus- und Madonnenbildern herangezogen, die ab ca. 600 n. Chr. in Rom etwa zeitgleich mit den byzantinischen Beispielen entstanden, aber zunächst vorwiegend als Acheiropoieten angesehen wurden. Vgl. ebd., S. 71 ff.; Wolf 1990, S. 143 f.

⁸ Dieses Bild fungierte schon bei einem Angriff der Langobarden im 8. Jahrhundert als Palladium und wurde als „*Acheropsita*“ bezeichnet. Vgl. ausführlich ebd., S. 61 ff.; Belting 1990, S. 78 und Anhang, Text 4 B und 4 F; daneben Klein 1933, S. 9 f., Wessel 1980, S. 16 f.; Schindler 1988, S. 557 f.

⁹ Die von Maniacutius erstmals für das Christusbild im Lateran überlieferte Vollendung durch Engelshand wurde z. B. auf die Madonnenbilder in Sta. Maria Maggiore und S. Domenico e Sisto übertragen. Vgl. Schiller 1980, S. 16. Zu den verschiedenen Fassungen der „*Mirabilia Romae*“ siehe Nichols 1986; Miedema 1996; Klein 1933, S. 11 f.; weitere Beispiele für Legenden über Lukasbilder in Pilgerführern und Reiseberichten ebd., S. 9 ff.; Henze 1948, S. 63 ff.; Holländer 1971, Sp. 119; Georgel/Lecoq 1987, S. 77; Belting 1990, S. 66 ff.

¹⁰ Vgl. *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 242, 805 und 860 ff.

¹¹ Vgl. de Plancy 1878, S. 25 f., 70 f. und 828; Holländer 1971, Sp. 119. Nach Rothemund 1966, S. 41, sind von den Lukas zugeschriebenen Werken noch ca. 600 erhalten.

¹² Zu der in das 6. oder 9. Jahrhundert datierten und seit 1211 in Sta. Maria Maggiore nachweisbaren *Salus Populi Romani* vgl. Henze 1948, S. 96 f.; Ważbiński 1989, S. 241 f.; Belting 1990, S. 79 ff.; Wolf 1990, S. 93 ff. und 131 ff.

Madonnenbild gleichgesetzt wurde.¹³ Neben der Hodegetria finden sich auch andere Madonnentypen oder Christusbilder unter den Lukas zugeschriebenen Gnadenbildern. Im Norden erlangte z. B. eine während des Trecento in Siena nach byzantinischen Vorlagen kopierte *Glykophilousa* oder *Eleusa*, die seit 1452 als Stiftung des Kanonikers Fursy de Bruille in der Trinitätskapelle der Kathedrale von Cambrai aufbewahrt wurde, als „*Notre-Dame-de-Grâce*“ große Popularität (**Abb. 2**).¹⁴

Als „Lukasbilder“ werden allerdings auch jene Darstellungen bezeichnet, die den Evangelisten bei der Herstellung eines Madonnen- oder Heiligenbildes zeigen.¹⁵ Da ihre Entstehung von der Verbreitung der Malerlegende abhängig war, stammen die ältesten erhaltenen Beispiele aus der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst des 13. Jahrhunderts. Sie zeigen Lukas nimbiert und meist bärtig, im Halb- oder Dreiviertelprofil, mit leicht vorgebeugtem Oberkörper auf einem Schemel sitzend und mit Pinsel und Muscheln als Farbnapfchen ein Madonnenbild malend.¹⁶ Die Bilder im Bild sind in Anlehnung an die Lukas zugeschriebenen Ikonen vorwiegend Madonnen des *Hodegetria*-Typus¹⁷ und auf den Knien des Heiligen oder einer Staffelei platziert (**Abb. 3-4**).¹⁸ Die äußere Charakterisierung und Haltung des heiligen Malers entspricht den byzantinisch-ostkirchlichen Darstellungen des Evangelisten mit einem Buch auf den Knien oder einem Pult, von denen auch Mobiliar wie Schemel oder Fußbank übernommen werden (**Abb. 5**).¹⁹

¹³ Die vom Kloster Hodegon abgeleitete Bezeichnung des seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 zerstörten Kultbildes lautet übersetzt „*Wegführerin*“ und gilt für alle typologisch vorangehenden und nachfolgenden Beispiele. Die Madonna kann demzufolge ganzfigürlich, thronend oder stehend dargestellt werden. Als Lukasbild wird das Gnadenbild in Hodegon erstmals in einem anonymen Reisebericht des 11. Jahrhunderts bezeichnet. Vgl. ebd., S. 141 f.; Henze 1948, S. 77 ff.; Hallensleben 1971, Sp. 168 ff., Wessel 1980, S. 12 ff. und 22 f.; Belting 1990, S. 87 ff. und Abb. 24; Kolb 1997, S. 453 ff.; Ausst. Kat. Athen 2000, S. 377.

¹⁴ 1454 beauftragte der Graf d'Estampes Petrus Christus und Hayne de Bruxelles mit fünfzehn Kopien des Gnadenbildes. Eine davon wird derzeit in Kansas City (Nelson Atkins Museum) verwahrt. Weitere Repliken wurden im 17. Jahrhundert angefertigt. Vgl. Dupont 1935, S. 363 ff.; Friedländer 1938, S. 19 f.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 304 ff. und Bd. 2, Abb. 502 f.; Périer-d'Ieteren 1968, S. 111 ff.; Belting 1990, S. 490 ff.; Harbison 1991, S. 159 ff.; Wilson 1995, S. 132 ff.; Kolb 1997, S. 460; Sander 2002, S. 75, Anm. 29.

¹⁵ Hier und im Folgenden werden die Lukas zugeschriebenen Madonnenbilder als „Lukasmadonna“, die Darstellungen des malenden Lukas dagegen als „Lukasbild“ bezeichnet.

¹⁶ Siehe z. B. Miniatur, 14. Jahrhundert (Lektionar, Cambridge/Massachusetts, Harvard College Library, Cod. Gr. 25, fol. 25 v.) oder ein in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandenes Fresko in der Klosterkirche von Mateič; dazu Haman-Mac Lean 1976, S. 107 ff.; Ausst. Kat. Athen 2000, S. 210 und Nr. 55.

¹⁷ Henze 1948, S. 72, weist in diesem Zusammenhang auf die Darstellung einer byzantinischen Kaiserin im „*Malerbuch des Berg Athos*“ hin, das eine Kompilation älterer Quellen aus dem 16. Jahrhundert darstellt. Die Kaiserin weist mit der Rechten auf ein Buch in ihrem Schoß, in dem steht, dass alle Maler dazu verpflichtet seien, die Madonna wie das Bild der *Hodegetria* in ihrer Linken darzustellen.

¹⁸ Beide lassen sich aufgrund der Beibehaltung der in mittelbyzantinischer Zeit formulierten Typen auch an Ikonen des 15. oder 16. Jahrhunderts veranschaulichen. Das Bild auf den Knien zeigt eine von Haustein-Bartsch 2000, S. 11 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 39, in das 15., von Asemissen/Schweikhart 1994, S. 39, in das 16. Jahrhundert datierte Ikone (Recklinghausen, Ikonen-Museum), das Bild auf der Staffelei eine Miniatur des 15. Jahrhunderts (Sinai, Bibliothek des Katharinenklosters, Cod. graec. 233, fol. 87 v.) oder eine Ikone des 16. Jahrhunderts (Moskau, Tretjakow-Galerie). Vgl. Klein 1933, S. 18 ff. und Taf. XVII, 2 und V,1; Belting 1990, S. 64 ff. und Abb. 14; Költzsch 2000, S. 17 und Abb. 3.

¹⁹ Besonders offenkundig veranschaulicht dies eine Miniatur in Rom (Vatikanische Bibliothek, Cod. gr. 1158). Vgl. Költzsch 2000, S. 16 f. und Abb. 1, der Klein 1933, S. 18 ff., folgt, die zuerst auf die Parallelen von Maler- und Autoren-Ikonografie hingewiesen hat und davon ausgeht, dass der „*Schreiber-Typus*“ die früheste, aus dem Autorenbild entwickelte Variante des malenden Lukas darstellt. Zum Autorenbild des heiligen Lukas siehe auch

Außerhalb der Lukas-Ikonografie sind die Haltung oder die Malgeräte wie Staffelei, Pinsel und Farbnapfchen bis in die Antike zurückzuverfolgen, wobei der nach vorn gebeugte Oberkörper und das in der Hand oder auf den Knien platzierte Bild zunächst Darstellungen von Schreibern oder Zeichnern vorbehalten war.²⁰ Eine Randminiatur in Johannes von Damascenus' „*Sacra parallela*“ aus dem 9. Jahrhundert zeigt die Verbindung des Zeichnertypus mit der Maltätigkeit: der mit einem Griffel ein Bildnis kopierende „Maler“ entspricht dem Typus des Zeichners, dessen Zeichenbrett durch ein Gemälde ersetzt wurde (**Abb. 6**).²¹ Die weitere Entwicklung veranschaulicht eine Randminiatur in Johannes von Damascenus' „*Sermo de Nativitate*“ aus dem 11. Jahrhundert. Sie illustriert eine Textpassage, der zufolge ein Knabe von den drei Magiern mit der Herstellung eines Madonnenbildes beauftragt wird (**Abb. 7**).²² Dem ins Dreiviertelprofil gedrehten Jüngling, der auf einem Schemel sitzend die ihm gegenüber posierende Madonna auf eine Tafel malt, sind nun auch Malutensilien auf einem Hocker beigegeben. Bis auf die äußere Erscheinung des Malers weist diese Miniatur bereits so offenkundige Parallelen zu den byzantinischen Darstellungen des malenden Lukas auf, dass einige Autoren sie irrtümlich als Lukasbild identifiziert haben.²³ Tatsächlich veranschaulicht sie jedoch, wie sich der Typus des malenden Evangelisten aus der Kombination von Elementen des Autorenbildes mit den schon in der Antike gebräuchlichen und während des Mittelalters tradierten Typen des Schreibers, Zeichners oder Malers entwickelte.²⁴

Entsprechend verlief die gegen Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzende Genese der Ikonografie des Madonnenmalers im Westen. Als ältestes erhaltenes Beispiel gilt das obere Register auf Folio 91 des 1368 von Johannes von Troppau vollendeten Prachtevangeliars in Wien, das neben dem Arztberuf und der Evangelistentätigkeit nun auch das Malen einer Kreuzigung als Episode aus der Lukas-Vita illustriert (**Abb. 8**).²⁵ Der Heilige vollendet soeben mit nach oben gerichtetem Blick das Inkarnat des

Nilgen 1968, Sp. 707; Lechner 1974, Sp. 452 ff., mit weiterführender Literatur.

²⁰ Vgl. z. B. das ehemals im Besitz Monsignore Ciampinis (1633-93) in Rom befindliche, nur durch die Umzeichnung von Pietro Santi Bartoli („*Gli antichi sepolchri overo Mausolei Romani et Etruschi*“, Rom 1697) überlieferte Basrelief, das eine Malerin, das Bildnis eines Mannes auf der Staffelei sowie M. Varro als Hinweis auf die bewahrende Funktion von Malerei und Geschichtsschreibung für den Nachruhm berühmter Männer zeigt. Vgl. Winner 1989, S. 509 ff.; Herrmann-Fiore 1996, S. 392 und Abb. 2; Költzsch 2000, S. 18. Zur Maler- und Zeichnerdarstellung der Antike ebd.; Berger 1903; Klein 1933, S. 21 ff.; Peppiatt/Bellony-Rewald 1982, S. 4 ff..

²¹ Die Miniatur (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 923, fol. 328 v.) erläutert einen 357-70 verfassten Brief Basilius des Großen an Gregor den Asketen, in dem es heißt, dass der Gläubige seinen Blick auf das Leben der Heiligen richten und dieses nachahmen soll wie dies Maler tun, wenn sie ihre Vorstellungen über Modelle in ein Bild umsetzen. Vgl. Klein 1933, S. 22 f.; Egbert 1967, S. 24 f. und Abb. II; Költzsch 2000, S. 20 f..

²² Miniatur, Jerusalem, Bibliothek der Grabeskirche Cod. Táprou 14, fol. 106v.. Vgl. ebd., S. 21; Klein 1933, S. 22 f., 37 und 104, Anm. 191; Kraut 1986, S. 161, Anm. 294.

²³ Goffen 1975, S. 505 ff.; Rivière 1987, S. 25; Georgel/Lecoq 1987, S. 77; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 2, Nr. 553; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 38; White 1997, S. 40; Borchert 1997, S. 65; Sander 2002, S. 75.

²⁴ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 21. Parallel dazu wurden die schon in der Antike gebräuchlichen Methoden oder Malutensilien in schriftlicher Form über Werke wie Theophilus Presbyters „*Diversarium artium schedula*“ (um 1120) tradiert, wo z. B. im 1. Buch, Kap. XXX, geraten wird, Gold „mit dem Pinsel in die Schale einer Schildkröte oder einer Muschel, wie man sie aus dem Wasser holt“ zu füllen. Zitiert nach Presbyter/Theobald 1984, S. 13 f.. Siehe weitere Beispiele ebd., S. 15, 19 und 175.

²⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182. Vgl. Dvorák 1901, S.82 ff., Klein 1933, S. 26 f., Trenkler 1948; Egbert 1967, S. 72; King 1985, S. 250 f.; Kraut 1986, S. 143 f., Anm. 10; Borchert 1997, S. 65;

Gekreuzigten auf dem in Umrissen angelegten Bild von Maria und Johannes unter dem Kreuz. Auf einem Podest sind Muscheln mit grüner und roter Farbe, Pinsel und ein Gefäß sowie auf einer Stufe darunter ein Korb mit weiteren Muscheln als Farbnapfchen abgelegt. Während die bärtige Erscheinung des Heiligen noch auf die byzantinischen Beispiele des an der Staffelei malenden Lukas zurückweist, sind die zeitgenössische Tracht, das Staffeleibrett, der nach oben gerichtete Blick und die Pinselführende Rechte der Darstellungstradition des westlichen Abendlandes entlehnt,²⁶ wo der Typus des dreiviertelansichtigen Malers, der seine Rechte neben oder über sich zu einem in deutlichem Abstand platzierten Werk ausstreckt, seit dem 12. Jahrhundert vorherrschend war.²⁷ In dieser Haltung haben sich u. a. Illuminatoren wie Rufilus von Weißenau (**Abb. 9**), Wandmaler auf ihrem Gerüst (**Abb. 10**) oder Fassmaler von Statuen (**Abb. 11-12**) dargestellt.²⁸ Die spiegelbildliche Variante dieses Typus weisen z. B. der Glasmaler Gerlachus um 1150/60 (**Abb. 13**)²⁹ oder die Darstellung eines Wandmalers in einem Vorlagenbuch des 13. Jahrhunderts (**Abb. 14**) auf.³⁰

Der beachtlichste Unterschied zwischen von Troppaus Miniatur und den byzantinischen Beispielen des die Madonna malenden Lukas ist jedoch das unvollendete Bild im Bild, das von jenen Legenden angeregt worden sein könnte, die von einer wundersamen Vollendung der von Lukas angelegten Bilder berichten.³¹ Zugleich wird mit diesem Bild allerdings erstmals auf die Präsentation eines authentischen Gnadenbildes verzichtet und stattdessen der künstlerische Schaffensprozess visualisiert.

Best. Kat. Wien 2004, Bd. 1, S. 65 ff.

²⁶ Siehe auch Borchert 1997, S. 65.

²⁷ Költzsch 2000, S. 22 ff., leitet die byzantinischen Beispiele des an der Staffelei malenden Lukas ebenfalls von mittelalterlichen Künstlerdarstellungen des Abendlandes ab. Das für die byzantinischen Beispiele charakteristische Vorbeugen des Oberkörpers findet sich tatsächlich nur vereinzelt innerhalb der abendländischen Ikonografie des Malers und dann bezeichnenderweise bei Zeichnern, die, wie oben dargelegt, auf die Darstellungstradition des Autoren zurückgeführt werden können. Siehe z. B. den eine Ranke malenden Everwinus in Augustinus, „*De Civitate Dei*“ (um 1140, Prag, Universitätsbibliothek, Ms. A 21, fol. 113r.) ebd., S. 20, Abb. 11; sowie bei Egbert 1967, S. 30.

²⁸ Zur Miniatur aus dem 12. Jahrhundert (Genf, Bibliothèque Bodmer, Ms. 127, fol. 244 r.) siehe ebd., S. 32 und 34 f.; Költzsch 2000, S. 22 f. Eine ähnliche Haltung weist der Illuminator einer Bibel aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf (Cambridge, Corpus Christi Library, Ms. 3-4 II, fol. 241 v.). Vgl. Egbert 1967, Abb. VII; Stoichita 1998 untersucht diese Form des Selbstbildnisses unter der Bezeichnung „*der kontextualisierte Autor*“. Zur Miniatur in „*Las Cántigas*“ Alfonsos X., aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Escorial, Biblioteca Real, Ms. T.I.I., fol. 109 r., vgl. Egbert 1967, Abb. XIV. Vom Selbstbildnis eines Wandmalers des 12. Jahrhunderts in Taufers, St. Johann, ist nur noch die Hand erhalten, die den letzten Pinselzug an der Ranke darüber vollendet. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Legner 1985, S. 187 ff.. Zum Frontispiz einer Apokalypse (letztes Viertel des 13. Jahrhunderts, London, Lambeth Palace Library, Ms. 209) siehe Egbert 1967, S. 50 f. und Abb. XV, sowie ebd., S. 66 f. und Abb. XXIII; Martindale 1972, S. 9 ff. und 68, die Miniatur eines Fassmalers, der auf eine Leiter gestiegen ist, um letzte Hand an eine Madonnenstatue anzulegen (Dekretalien-Ausgabe Gregors IX, um 1350, London, British Museum, Ms. Roy 10 E.IV., fol. 209 v.).

²⁹ Zum Selbstbildnis des Glasmalers Gerlachus vom Moses-Fenster (um 1150-60, Münster, Westfälisches Landesmuseum) vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 51 und Abb. 4; Költzsch 2000, S. 23.

³⁰ Die Miniatur aus dem „Reiner Musterbuch“ (Anfang 13. Jahrhundert, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindobon 507, fol. 2 v.) zeigt links den typisch nach vorn gebeugten Schreiber und rechts einen Maler, der mit der Herstellung eines Wand- oder Wandbehangbildes beschäftigt ist, das vermutlich eine Personifikation des Monats Mai darstellen soll. Vgl. ebd., S. 22; Egbert 1967, S. 38 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 53; Metzger 2002, S. 62, Nr. 4.

³¹ Nur Sander 2002, S. 75, und Kruse 1999, S. 175, haben bisher das Unvollendete des Bildes betont, was von Kruse allein auf die Demonstration der mimetischen Fähigkeiten des Malers bezogen wurde.

Dass Lukas anstelle eines Madonnenbildes eine Kreuzigung malt, könnte sich zwar ebenfalls auf eine Legendenvariante oder das auf die Passion Christi verweisende Evangelistensymbol des Heiligen beziehen.³² Denkbar wäre jedoch auch, dass von Troppau auf die berühmte Kreuzigungsdarstellung anspielt, die Meister Theoderich 1357-67 in der Heilig-Kreuz-Kapelle in Karlstein geschaffen hatte. Dann hätte er den malenden Heiligen in Anlehnung an die Maler-Ikonografie des Westens aktualisiert und das eigene künstlerische Umfeld thematisiert.³³ Beides wäre innerhalb der ostkirchlichen Ikonenmalerei undenkbar, sollte jedoch im Westen in der Folgezeit wiederholt dazu genutzt werden, Aussagen über Kunst und Künstler im Rahmen des Lukasbildes zu reflektieren.³⁴ Johannes von Troppau erreichte dies allerdings auch unabhängig von der letztlich nicht nachweisbaren Anspielung auf Meister Theoderich, indem er Lukas jene Farben malen ließ, die er selbst für die Herstellung seines Lukasbildes verwendete. Damit demonstrierte er sein künstlerisches Selbstbewusstsein, das er sowohl in die christliche Tradition des heiligen Malers als auch – über den Hinweis auf die *Imitatio Christi* – in den Dienst Gottes stellte.

Nach dem Präzedenzfall von 1368 sind Darstellungen des Madonnenmalers im Westen erst wieder seit dem 15. Jahrhundert überliefert.³⁵ Die frühesten bekannten Beispiele stellen französische und davon abhängige niederländische Stundenbuch-Illustrationen sowie Fresken innerhalb von Evangelisten-Zyklen in ober- und mittellitalienischen Kirchen dar, bei denen der die Madonna malende Heilige jeweils den Platz des traditionellen Autorenbildes einnimmt (**Abb. 15-16**).³⁶ Mit zunehmender Verbreitung der Malerlegende ließ sich prinzipiell jedes Autoren- durch ein Malerbild ersetzen und der gesamte Motiv- oder Figurenapparat (Bücher, Bilder, Schreibpulte, Stiersymbole etc.) austauschen.³⁷ Entsprechend konnte Lukas in allen ikonografischen Zusammenhängen mit einem

³² *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 861: „*Christus [...] war [...] ein Kälblein in seinem Leiden*“; ebd., S. 863: „*Also gleicht er dem Ochsen, denn der ist ein langsam Tier, und sind seine Hufe gespalten, damit wird bezeichnet die Bescheidenheit der Opfernden*“; dazu weiterführend Braunfels 1971, Sp. 551 ff.; Onasch 1989, Sp. 138 ff.. Beim Autorenbild des heiligen Lukas im Evangeliar Bernwards von Hildesheim (um 1015/1194, Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, DS 18, fol. 118 v.) hat dies zur Verbindung von Evangelisten- und kosmischer Kreuzigungsdarstellung geführt. Vgl. King 1985, S. 251, Anm. 4; Kahsnitz 1993, S. 42 f. und Taf. 23. Als Maler einer Kreuzigung erscheint Lukas um 1480/90 auch im Stundenbuch der Marguerite de Foix (London, Victoria and Albert Museum, Salting Bequest, Nr. 1222, fol. 15).

³³ Meister Theoderich führte seit 1359 den Titel des „*pictor imperatoris*“ von Karl IV. und erhielt für seine „*ingeniose*“ Ausschmückung der Kapelle in Karlstein 1367 das kaiserliche Privileg der Steuerimmunität. Vgl. Pangerl 1878, S. 117, Anm. 204; Warnke 1985, S. 36.

³⁴ Die Um- und Neugestaltung der in vor- und nachikonoklastischer Zeit in der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst ausgebildeten Typen ist charakteristisch für die abendländische Rezeption. Vgl. im Zusammenhang mit der Marienikonografie Braunfels 1971, Sp. 181 f..

³⁵ Da unten näher auf deren Form und Inhalt eingegangen wird, genügt an dieser Stelle der Hinweis auf die wichtigsten Kunstlandschaften und Bildgattungen.

³⁶ Vgl. die Miniatur in New York (Pierpont Morgan Library, Ms. 453, fol. 14 v.) oder Andrea Delitios Chorgewölbefresken in der Kathedrale von Atri; dazu Klein 1933, S. 27 ff. und 33 ff.; Holländer 1971, Sp. 121, Lechner 1974, Sp. 458 f., Schaefer 1986, S. 414; Horsthemke 1996, S. 102 ff..

³⁷ Besonders deutlich illustrieren dies Beispiele, die Lukas in einer Schreibstube an einem Pult malend zeigen oder bei denen die Studierstube des schreibenden Evangelisten mit einem Madonnenbild geschmückt ist. Vgl. z. B. das Stundenbuch der Johanna von Kastilien (London, British Museum, Add. Ms. 18852, fol. 184), Karls VI., (Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1855, fol. 10 v.), oder das dem Umkreis Jean Fouquets zugeschriebene Stundenbuch des Philippe de Comynes (um 1473, Kunsthandel, fol. 26 v.); dazu ebd., S. 29 und 109, Anm. 298;

Madonnenbild als Attribut auftreten (**Abb. 17-19**).³⁸ In den 1471 in Nürnberg einsetzenden Druckfassungen der „*Legenda aurea*“ erscheint die Maltätigkeit des Evangelisten – wenn auch unter irrtümlicher Berufung auf den Heiligen Hieronymus – schließlich als scheinbar selbstverständlicher Bestandteil der Lukas-Vita, was zudem seit 1488 anhand von volkstümlichen Holzschnitten verbreitet wurde (**Abb. 20**).³⁹ Die Lebensbeschreibungen der zeitgleich in Italien verlegten Ausgaben der „*Legenda aurea*“ enthalten dagegen – unter der korrekten Bezugnahme auf Hieronymus – auch weiterhin keine Hinweise auf Lukas als Maler.⁴⁰

A 1.2 Das Lukaspatronat von Zünften und Bruderschaften

Dieser empfahl sich demzufolge mehr als andere Heilige zum Schutzpatron für alle mit der Malerei zusammenhängenden Berufsgruppen,⁴¹ die sich im Zuge der Urbanisierung seit dem 12. Jahrhundert allmählich aus der klösterlichen Werkstattgebundenheit gelöst und als freie Stadtbürger zu wirtschaftlichen, politischen, sozialen und religiösen Interessengemeinschaften in Gilden, Zünften oder Bruderschaften zusammengeschlossen hatten.⁴² Wenn eine exakte Unterscheidung zwischen den verschiedenen Gemeinschaften und deren Bezeichnungen auch nicht durchgängig möglich ist, lässt sich zunächst festhalten, dass Zünfte oder Gilden vornehmlich genossenschaftlich-ökonomische Bündnisse darstellten, denen die meist religiös-karitativ ausgerichteten Bruderschaften rechtlich untergeordnet waren.⁴³

Költzsch 2000, S. 41 und Abb. 36.

³⁸ Ein frühes Beispiel innerhalb der nordalpinen Tafelmalerei ist ein Gemälde Stephan Lochners (um 1445, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Für Italien siehe z. B. den heiligen Lukas von Battista di Gerio (1. Hälfte 15. Jahrhundert, Verbleib unbekannt), Giovanni d'Allemagnas und Antonio Vivarinis *Marienkrönung* (1444, Venedig, S. Pantaleone), oder Neri di Biccis Triptychon (1459, Florenz, Accademia); dazu Klein 1933, S. 33; Pallucchini 1962, S. 102; Moncada 1988, S. 105 ff.; Lechner 1974a, Sp. 458 f.; Horsthemke 1996, S. 104 ff..

³⁹ Vgl. den Holzschnitt mit Lukas als Maler, Blatt 194 des 1488 bei Anton Koberger in Nürnberg gedruckten „*Passional, das ist der Heyligen Leben, Wintherteil*“ (Washington, Library of Congress, Incun. 1488.J6 r. CXCI); dazu sowie zu den verschiedenen Druckfassungen Schreiber 1911, Nr. 4298-4326a; Klein 1933, S. 11 f. und 70 ff., ausgewertet.

⁴⁰ Siehe auch ebd., S. 102, Anm. 168.

⁴¹ Auch Ärzte, Bildhauer, Sticker, Bortenwirker, Buchbinder, Metzger, Goldschmiede und Notare wählten den heiligen Lukas zum Patron. Vgl. Lechner 1974, Sp. 449; weiterführend zu Zunftpatronen Neubner 1923, S. 224 ff.; Réau 1959, S. 1375 ff..

⁴² Die Terminologie folgt den gängigen Bezeichnungen der deutschsprachigen Forschung. Zum Forschungsstand siehe Cordt 1984, S. 5 ff.; Reininghaus 2000b, S. 3 ff.. Der Begriff „Gilde“ für eine soziale Gruppe begegnet erstmals 779 im Kapitular von Herstal. Als älteste berufsspezifische Laiengilden gelten die seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts nachweisbaren Kaufmannsgilden, wogegen Handwerkerzünfte vorwiegend erst seit dem 12. Jahrhundert auftreten. Zur Entstehung und Definition von Zünften, Gilden und Bruderschaften vgl. vor allem Wissel 1929; Coornaert 1948, S. 22 ff. und 208 ff.; Wyffels 1951; Hauser 1953, S. 261 f.; Ennen 1972, S. 106 ff.; Peeters 1984, S. 278 ff.; Oexle 1989, Sp. 1452 f.; Schulz 1998, Sp. 686 ff., mit weiterführender Literatur; speziell zu den Zünften („*ambachten*“) in den Niederlanden Lis/Soly 1997a, S. 11 ff.; Lourens/Lucassen 1997, S. 43 ff.; van Uytven 1998, Sp. 691 f..

⁴³ Zur Problematik vgl. Ders. 1981, S. 65 ff.; Obst 1983; Weigand 1983, Sp. 738 ff.; Cordt 1984, S. 109 ff.; Schmidt-Wiegand 1985, S. 31 ff.; Irsigler 1985, S. 53 ff.; Goudriaan 1996, S. 21 ff.; zum mittelalterlichen Bruderschaftswesen Rahn 1994, S. 12 ff.; speziell im Zusammenhang mit Malerkorporationen Hoogewerff 1947, S. 81 ff.; Huth 1967, S. 7 f.; Miedema 1987a, S. 3 f..

Die Wahl des heiligen Lukas zum Patron von Malerkorporationen ist seit dem 14. Jahrhundert zunächst in Italien, z. B. 1339 in Florenz oder 1355 in Siena, nachweisbar.⁴⁴ Ein nur schriftlich überliefertes, um 1383 von Niccolo di Piero Gerini für die Florentiner „*Compagnia di San Luca*“ geschaffenes Tafelbild gehört zu den frühesten Beispielen eines im Zusammenhang mit einer Lukasbruderschaft entstandenen Lukasbildes. Es wurde in St. Egidio, dem Hospitalkomplex von Santa Maria Nuova, verehrt, wo die „*Compagnia di San Luca*“ bis etwa 1560 ihre Versammlungen und Gottesdienste abhielt.⁴⁵ Dass es sich dabei um einen Präzedenzfall handelt, deuten die aus dem Quattrocento erhaltenen Beispiele an, bei denen es sich um die oben erwähnten Attributbilder oder Fresken aus Evangelistenzyklen handelt.⁴⁶

Nördlich der Alpen gelten die „*Confrérie de St. Luc*“ in Avignon und das 1348 einsetzende Buch der Prager Malerzucht als früheste Hinweise auf die Wahl des heiligen Lukas zum Zunftpatron,⁴⁷ wobei sich nicht belegen lässt, ob die Prager Maler ihren Lukas geweihten Altar mit einer Darstellung des Madonnenmalers geschmückt hatten.⁴⁸ In den Niederlanden und Deutschland spielte das Lukaspatronat zu diesem Zeitpunkt noch keine nennenswerte Rolle, was vor allem daraus resultierte, dass die Mehrheit der Maler dort zunächst mit textil-, metall-, leder-, glas-, stein- und Holzverarbeitenden Handwerkern wie Sattlern, Bildschnitzern, Glasmachern, Goldschmieden, Vergoldern oder Stickern in Sammelgilden organisiert war.⁴⁹ In Tournai bildete z. B. eine Vereinigung von Malern, Glasbläsern, Siegelschneidern und Herstellern von Spielkarten, Spielzeug oder bemalten

⁴⁴ Die 1339 einsetzenden „*Ordinamenti dell'arte dei pittori*“ der Florentiner Maler oder das 1355 beginnende „*Breve dell'arte dei pittori*“ der Sieneser Maler, neu übers. und hrsg. von G. Erasmii, Pennsylvania 2001, werden mit Anrufungen auf den heiligen Lukas eröffnet. Vgl. Milanesi 1854-56; Doren 1908; Klein 1933, S. 14; Antal 1958; Kempers 1989, S. 186 ff. und 199 ff.; Welch 1997, S. 81 ff., Woods-Marsden 1998, S. 19 ff.

⁴⁵ Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 675: „*Creata la detta Compagnia in questo modo, di consenso de' capitani e degli altri, fece Jacopo di Casentino la tavola della loro cappella, facendo in essa un San Luca che ritrae una Nostra Donna in un quadro.*“ Vasaris Zuschreibung des Gemäldes an Jacopo di Casentino wird von den Rechnungsbüchern von Sta. Maria Nuova widerlegt, die Gerini als Urheber der Tafel ausweisen. Vgl. dazu Klein 1933, 26 f. und Anm. 137; Paatz 1952, Bd. 4, S. 24 und 51, Anm. 96a; Eisler 1961, S. 74 und 86; Holländer 1971, Sp. 121; Kraut 1986, S. 150 f., Anm. 117; Miedema 1987a, S. 14; Kempers 1989, S. 199 f.; Horsthemke 1996, S. 104. Die Datierung des Gemäldes von Rivière 1987, S. 25, um 1339 ist falsch. Nach Eisler 1961, S. 74 und 86, könnte ein um 1400 entstandenes Lukasbild in Valencia (Museo provincial de las Bellas Artes) das verlorene Gemälde Gerinis reflektieren. Siehe Best. Kat. Valencia 1954, Abb. 3.

⁴⁶ Vgl. dazu auch Horsthemke 1996, S. 104 f. und 113 f.; Borchert 1997, S. 65 und 83 f., Anm. 37.

⁴⁷ Klein 1933, S. 14. Vgl. die von Pangerl 1878, S. 57, publizierten Satzungen des Jahres 1348, p. 25: „*Dorum haben di moler und di schilder sand Lucas in ier czech erwelt [...], daz er der erst ist gewest, der ie unsir vrawen bild gemalt hat.*“ Karl IV. stiftete den Prager Malern 1365 ein Zunftstatut, befreite die an seinem Hof beschäftigten Künstler aber von zünftischen Verpflichtungen. Vgl. Warnke 1985, S. 36 f.

⁴⁸ Zur Widmung an Lukas siehe den Quellentext bei Pangerl 1878, S. 57, in dem Borchert 1997, S. 65, einen Hinweis auf ein Altarbild erkennt, das mit einer Entstehungszeit um 1348 noch vor Gerinis Tafel in Florenz anzusetzen wäre. Da Altäre oftmals erst Jahrzehnte nach der Weihe mit Ausstattungsstücken versehen wurden, lässt die Existenz des Lukas-Altars allein jedoch keine Schlüsse auf ein Lukasbild zu.

⁴⁹ Vgl. noch immer grundlegend Gatz 1942/43, S. 79 ff.; Huth 1967, S. 5 ff. und S. 88, Anm. 8; zu den südlichen Niederlanden Baes 1882, hier S. 27 f.; Mathieu 1953, hier S. 223; Campbell 1976, S. 188 ff.; Ders. 1981, S. 43 ff.; zu den nördlichen Niederlanden Hoogewerff 1947; Miedema 1987a. Floerke 1905 behandelt die gesamten Niederlande, ist aber wie Baes 1882 lücken- und fehlerhaft. Die jüngsten Kompilationen von Lis/Soly 1994; Dies. 1997, sind dem gesamten Zunftwesen gewidmet. Speziell zur Situation in England siehe Martindale 1972, S. 14 f.; zu Frankreich, wo sich die Entwicklung der Gilden und Zünfte seit 1258 im „*Livre des métiers*“ des Étienne Boileau nachvollziehen lässt, das Zunftleben jedoch seit dem 14. Jahrhundert zunehmend durch die französische Monarchie reglementiert wurde, Depping 1837; Mâle 1925; Saint-Léon 1941; Coornaert 1968; Farr 1988.

Papieren seit 1364 eine Unterabteilung der Goldschmiedegilde.⁵⁰ Zu der seit 1306 greifbaren und seit 1387 über Satzungen verfügenden Malervereinigung Brüssels gehörten u. a. Miniaturmaler, Goldschläger und Glasmaler.⁵¹ In Antwerpen waren die Maler in einer seit 1382 bestehenden Sammelgilde mit Goldschmieden, Silbergießern, Glasmachern, Emailleuren, Bildschnitzern und Seidenstickern,⁵² in Utrecht mit Sattlern, Bildschnitzern, Illuminatoren und Glasmachern in der seit 1304 blühenden Sattlergilde,⁵³ in Dordrecht mit Sattlern, Glasern und Kesselmachern⁵⁴ oder in Groningen mit Glasern, Sattlern und Zinngießern in einer erst 1416 gegründeten Sammelgilde vereinigt.⁵⁵

Die Zusammensetzung der Sammelgilden weist auf die Produktion der klösterlichen Handwerkhäuser zurück, in denen sich Berufsgruppen, die eng zusammen arbeiteten und/ oder die gleichen Materialien nutzten, Werkstätten und Unterkünfte teilten.⁵⁶ Von der „weltoffenen“ Randlage dieser Einrichtungen und ihrer über den Eigenbedarf hinausgehenden Güterproduktion bedurfte es im Zuge der Urbanisierung keines großen Schrittes zu den zünftisch organisierten Sammelgilden. Die materialabhängige Zusammenfassung erklärt auch, weshalb Bildschnitzer, die ihre Figuren zunächst noch selbst polychromierten oder bei der Herstellung von Retabeln eng mit Tafelmalern zusammenarbeiteten, oftmals mit diesen in einer Korporation vereinigt waren, während Bildhauer in der Regel mit Steinverarbeitenden Handwerkern wie Baumeistern oder Maurern eigene Genossenschaften bildeten.⁵⁷ Die ebenfalls vielerorts und schon in den klösterlichen Handwerkhäusern zu beobachtende Zuordnung von Malern zu Lederverarbeitenden Berufsgruppen wie Sattlern weist auf die Ursprünge der Tafelmalerei als „Schildermalerei“, d. h. die farbige Fassung von mit Leder überzogenen Wappenschildern, Lanzen oder Bannern, zurück. Sie erklärt zugleich die Unterscheidung zwischen Tafel- und Miniaturmalern, die in Skriptorien arbeiteten und hinsichtlich der

⁵⁰ Baes 1882, S. 27 und 46 f.; de la Grange/Cloquet 1887-88; Goovaerts 1896, S. 119 ff. und S. 156 ff.; Schabacker 1982, S. 9 ff.; Ridderbos 1991, S. 83 f.; Dumoulin/Pycke 1993, S. 281; Dhanens 1995, S. 33 ff.; de Vos 1999, S. 44 f.

⁵¹ Frankignoulle 1953, S. 13 ff.; Mathieu 1953, S. 222, Anm. 5.

⁵² Van der Straelen 1855, S. 1 ff.; Baes 1882, S. 27; van den Branden 1883; Prims 1940c, S. 376 f.; Ders. 1977 ff., Bd. 6, S. 69 ff.

⁵³ Muller 1880; Hoogewerff 1947, S. 44 ff.

⁵⁴ Ebd., S. 48 f.; Miedema 1987a, S. 24, Anm. 45.

⁵⁵ Hoogewerff 1947, S. 71 f.

⁵⁶ Siehe z. B. den St. Galler Klosterplan aus dem 9. Jahrhundert; dazu Capelle 1999, S. 424 ff. und Abb. 1.

⁵⁷ Vereinzelt, so z. B. in Augsburg, wo die Maler und Bildschnitzer 1303 der Schmiedezunft zugewiesen wurden, hatte die Zusammenfassung politische Hintergründe. Vgl. dazu zuletzt Metzger 2002, S. 31; zur Zusammenarbeit von Malern und Bildschnitzern allgemein Gatz 1942/43, S. 56 ff.; Huth 1967, S. 88, Anm. 8. Werkmeister, Steinmetze und andere steinverarbeitende Berufsgruppen bildeten, zuerst 1356 in England und seit dem 15. Jahrhundert auch in Deutschland, den Niederlanden und Italien, überregionale Zünfte oder Bruderschaften. Für den Bereich zwischen Straßburg und Wien wurde am 25.04.1459 eine 93 Artikel umfassende Ordnung „*umb nutz unnd notturfft willen aller meister unnd gesellen des gantzen gemeinen handtwerckhs des steinwerckhs unnd steinmetzen in teutschen landen*“ erlassen. Vgl. weiterführend Knoop/Jones 1967, S. 224 ff.; Bashir-Hecht 1976, Sp. 235 ff.; Verellen 1987, S. 296 ff.; Binding 1993, S. 107 ff.; Ders. 2004, S. 125 f.

verwendeten Materialien wiederum den Buchproduzierenden Berufsgruppen oder Autoren näher standen.⁵⁸

Die Patronate der Sammelgilden wurden in der Regel von der jeweils dominierenden Berufsgruppe bestimmt. So war z. B. die am 21. Januar 1499 bestätigte sechste Gilde der Stadt Arnhem, der Maler, Steinmetze, Maurer, Dachdecker, Schreiner, Radmacher, Zimmerleute, Bildschnitzer, Böttcher und Korbflechter angehörten, aufgrund des Übergewichts von Holzverarbeitenden Berufen dem Patronat des heiligen Josef unterstellt oder gehörten die Maler in Kleve seit 1466 einer von Goldschmieden dominierten und den heiligen Eligius verehrenden Zunft an.⁵⁹ Die Voraussetzung für die Entstehung von Lukas-Patronaten war demzufolge nicht die zünftische Einbindung der Maler an sich, sondern die zunehmende Anzahl ihrer sesshaften Vertreter innerhalb einer Stadt und damit einhergehend ihre Bedeutungszunahme innerhalb der Sammelgilden.⁶⁰ In den Niederlanden zeichnet sich eine derartige Entwicklung seit dem 15. Jahrhundert ab. In ihrem Verlauf entstanden z. B. in Antwerpen 1453 eine von Malern und Bildschnitzern dominierte Lukasgilde (sowie 1456 eine Eligiusgilde der Goldschmiede), in Dordrecht 1475 eine aus Malern, Glasern, Zinngießern und Stickern zusammengesetzte oder in Groningen 1506 eine von Malern und Glasern angeführte Lukasgilde.⁶¹ Parallel dazu stieg die Anzahl von Lukasbruderschaften als Zusammenschlüsse von Malern, die in Städten ohne Zunftzwang tätig waren oder weiterhin in von anderen Berufsgruppen dominierten Gilden organisiert blieben.⁶² Dabei konnten Lukasbruderschaften schon vor der Gründung von Lukasgilden bestehen oder erst nach deren Gründung ins Leben gerufen werden und sich die einzelnen Zusammenschlüsse aus den gleichen Mitgliedern rekrutieren oder völlig unterschiedlich zusammengesetzt sein.⁶³

⁵⁸ Zum Tafel- als „Schilder“-Maler vgl. vor allem de Pauw-de Veen 1969; daneben Hoogewerff 1947, S. 46 f.; Mathieu 1953, S. 221 f.; Miedema 1981, S. 109; speziell für Deutschland Huth 1967, ebd.; Brunzema 1997, S. 17 f. Die ersten vier Artikel der Statuten der Londoner Maler von 1283 behandeln ausschließlich die Bemalung von Sätteln. Vgl. Martindale 1972, S. 14 f.

⁵⁹ Hoogewerff 1947, S. 64 und S. 230, Anm. 39; Fritz 1982, S. 330.

⁶⁰ Siehe dagegen Klein 1933, S. 15 ff., nach der Lukas im 14. Jahrhundert als Schutzpatron zünftischer Organisationen in den Niederlanden, Deutschland und Frankreich keine Rolle spielte, weil diese eher ökonomisch als religiös ausgerichtet waren: Kraut 1986, S. 138, die im Aufkommen des künstlerischen Individualstils die Hauptvoraussetzung für das Aufkommen der Lukas-Ikonografie erkennt.

⁶¹ Zu Antwerpen vgl. Rombouts/van Lerijs 1872; Prims 1940c, S. 376 f.; Ders. 1977 ff., Bd. 6, S. 69 ff.; van der Straelen 1955, S. 1 ff.; Silver 1984, S. 9; speziell zur Eligiusgilde Fritz 1982, S. 325. Zu Dordrecht und Groningen siehe Hoogewerff 1947, S. 48 f. und 78 f. Miedema 1987a, S. 24, Anm. 45. Dass diese Entwicklung im 15. und 16. Jahrhundert nicht auf die Maler beschränkt war, deuten entsprechende Bestrebungen von Goldschmieden, Zimmerleuten oder Glasmalern an. Siehe die Beispiele ebd., S. 8 f.

⁶² Hier sei exemplarisch auf Utrecht, wo die Sammelgilde bis 1529 bestehen blieb, jedoch seit 1448 eine Lukasbruderschaft bezeugt ist, und Den Haag verwiesen, wo es zunächst weder Bürgerrecht noch Zunftzwang gab und sich die Tafel-, Glas- und Miniaturmaler, Sticker, Bildschnitzer und Goldschläger 1487 zu einer Lukasbruderschaft zusammenschlossen. Das in einer Kopie des 16. Jahrhunderts im Den Haager Gemeindefarchiv erhaltene Dokument zur Konstitution der Bruderschaft am 27. März 1487 ist bei Obreen 1877 ff., Bd. 5, S. 33-37, abgedruckt. Die Gründung könnte dem Beispiel Goudas gefolgt sein, wo im gleichen Jahr eine Lukasbruderschaft ins Leben gerufen wurde. Zu Gouda siehe Hoogewerff 1947, S. 53 ff. und 102.

⁶³ Nach Mathieu 1953, S. 223, Anm. 2, soll in Tournai seit dem 14. Jahrhundert eine Lukasbruderschaft existiert haben. Die u. a. von Baes 1882, S. 22 ff.; Pangerl 1878, S. 15 f. und 20, oder Braun 1924, S. 378 f., verbreitete Auffassung, allen Lukasgilden seien gleichnamige Bruderschaften vorausgegangen, ist nicht haltbar. Siehe z. B.

Dass selbst die rechtlich den Zünften untergeordneten Lukasbruderschaften nördlich der Alpen erst Jahrzehnte nach dem Auftreten derartiger Zusammenschlüsse in Italien greifbar werden, deutet auf einen organisatorischen, technischen und letztlich auch sozialen Vorsprung der Maler südlich der Alpen hin.⁶⁴ Umgekehrt lassen sich die dann im 15. Jahrhundert in den Niederlanden und Deutschland entstehenden Lukasgilden und -bruderschaften als Indizien für die Ausbildung von lokalen Berufstraditionen oder allgemein für den Aufstieg des nordalpinen Malerhandwerks begreifen.

Da das Recht, den Zunftzwang festzusetzen und die Ausübung des Malerberufs durch Vorschriften zu reglementieren, von Stadtmagistraten sowie vereinzelt von Landesherrn verliehen und insofern lokalen oder regionalen Gegebenheiten angepasst wurde, variieren die erhaltenen Statuten von Stadt zu Stadt bzw. von Territorium zu Territorium.⁶⁵ Indem die Lukasgilden jedoch – wie letztlich alle zünftischen Vereinigungen – auf das Schaffen von gleichen Produktions- und Absatzbedingungen sowie auf das Wahren von Preis- und Qualitätsstandards bedacht waren, lassen sich die nachfolgend genannten Gemeinsamkeiten festhalten.⁶⁶ Der Eintritt in die Zunft und die Ausübung des Berufs bzw. der Verkauf von Produkten war vorwiegend mit dem Erwerb des Bürgerrechts verknüpft.⁶⁷ Die Zunft kontrollierte die Einfuhr, Qualität und Verteilung der Rohstoffe und verwendeten Materialien.⁶⁸ Sie legte die Arbeitszeiten, die Dauer der Lehrlingsausbildung und die Bedingungen für das Erlangen der Meisterwürde und die Eröffnung einer Werkstatt fest. Ausgenommen davon waren so genannte

Gouda, wo sich parallel zur Lukasgilde 1487 eine Lukasbruderschaft konstituierte; dazu Hoogewerff 1947, S. 50 ff. und 229, Anm. 24; daneben den Überblick über die Lukasbruderschaften in den Niederlanden und Deutschland bei Gatz 1942/43, S. 116 ff.; Huth 1967, S. 89, Anm. 12. ;

⁶⁴ In Florenz hatten die Maler im Trecento innerhalb der Flaschner, Barbieri u. a. Berufsgruppen umfassenden „*Arte dei Medici e Speciali*“ zwar eine untergeordnete Position eingenommen, waren aber seit 1339 in einer Lukasbruderschaft organisiert. Die Zahl der dort und in Siena zu Beginn des 14. Jahrhunderts gleichzeitig tätigen Maler (etwa 30) übertraf bei Weitem die Zahl der Maler in Städten wie Brügge, Gent, London, Paris oder Prag. Vgl. dazu und weiterführend Antal 1958, S. 19 ff. und 295 ff.; Wittkower 1989, S. 9 ff.; Warnke 1985, S. 16 ff.; Kempers 1989, S. 187 ff..

⁶⁵ Die für das Heilige Deutsche Reich Römischer Nation geltenden Reichspolizeiordnungen haben sich auf die Niederlande nicht ausgewirkt oder fanden seit dem Habsburgischen Teilungsvertrag (1522) bzw. dem Augsburger Reichstag (1548) keine Anwendung. Allein im heutigen Königreich der Niederlande gab es 118 Städte mit unterschiedlich strukturierten Zünften sowie, z. B. in Overijssel und Geldern, ländliche Genossenschaften. Nur vereinzelt orientierte man sich bei Neugründungen an den Statuten von benachbarten oder vorbildlichen Städten. Siehe die Beispiele bei Hoogewerff 1947, S. 53 ff.; Huth 1967, S. 9; Baxandall 1985, S. 120 f.; weiterführend Mastboom 1994, S. 57 ff.; Lourens/Lucassen 1997, S. 43 ff.; Dies. 2000, S. 12 f..

⁶⁶ Es ist davon auszugehen, dass die ältesten überlieferten Statuten zuvor bestehende Zustände schriftlich fixieren oder geübte Praktiken sanktionieren bzw. unterbinden sollten. Die folgende Aufzählung bezieht sich auf die Ausführungen und Beispiele bei Baes 1882, S. 43 ff.; Hoogewerff 1947, S. 81 ff.; Hauser 1953, S. 261 ff.; Gatz 1942/43, S. 98 ff.; Huth 1967, S. 7 ff.; Campbell 1976, S. 191; Ders. 1979, S. 43 ff.; Ders. 1981, S. 44 ff.; Cordt 1984, S. 75 ff.; Baxandall 1985, S. 117 ff.; Miedema 1987a, S. 3 f.; Brunzema 1997, S. 39 ff..

⁶⁷ Falls man nicht in einer Stadt geboren wurde, konnte man das Bürgerrecht durch Heirat mit einer Bürgertochter oder –witwe sowie durch Kauf oder Schenkung erlangen, was zur Unterscheidung in „*poorters*“, „*burgers*“ und „*ingezetenen*“ führte. Vgl. Crossick 1997, S. 17; Lourens/Lucassen 2000, S. 15 ff. und Tabelle 1.

⁶⁸ Dass die Reinheit der Farben und die Qualität des verwendeten Holzes durch einen Stempel als Gütesiegel gekennzeichnet wurde, war eine nur in Antwerpen und Brüssel praktizierte Ausnahme. Vgl. dazu van den Branden 1883, S. 30 f.; Floerke 1905, S. 185, Anm. 11; Huth 1967, S. 17, 54 f. und 65 f.; Campbell 1981, S. 43 ff.; Dijkstra 1990, S. 7 ff.; Wadum 1998, S. 179 ff..

„Freimeister“, die als auswärtig Ausgebildete in die Zunft aufgenommen wurden.⁶⁹ Fremde mussten wiederum mehr Aufnahmegehd zahlen als Einheimische, während Söhne von zur Zunft gehörenden Meistern am stärksten begünstigt wurden.⁷⁰ Abhängig von der Größe der Stadt und der jeweils vorherrschenden Auftragslage bestimmte die Zunft die Anzahl der gleichzeitig tätigen Meister und legte die Höchstzahl der in ihren Werkstatzen angestellten Gesellen und Lehrlinge, die Höhe der Löhne, Zulassungs-, Lehr- und Bußgelder sowie die Anzahl von Abgaben wie Wachs oder Kerzen für den Unterhalt einer Kapelle oder eines Altares fest. Im Gegensatz zu den deutschen Statuten enthalten die niederländischen Quellen keine Angaben über die „Ehrlichkeit“ der Mitglieder, womit vor allem die eheliche Geburt und ein guter Ruf gemeint ist,⁷¹ über den Wanderzwang („Muthjahre“) oder die Herstellung von Probe- bzw. Meisterstücken.⁷²

Der größte Teil der im 15. Jahrhundert aufkommenden Darstellungen des die Madonna malenden Lukas wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit für die Zunft-Kapellen oder -altäre hergestellt,⁷³ an denen sich die Gemeinschaften zu Gottesdiensten, feierlichen Ansprachen, Begrabniszeremonien oder Gedachtnismessen für verstorbene Mitglieder versammelten.⁷⁴ Deren Witwen und Waisen wurden aus den Einnahmen einer Gemeinschaftskasse – je nach Stadt auch Zunft- und Gesellenladen bzw. „gilden“- und „knechtsbussen“ – versorgt.⁷⁵ Witwen mit unmündigen Kindern durften die Werkstatt unter Übertragung des Meister-Amtes auf sich selbst oder einen neuen Ehemann weiterführen, weshalb nicht selten Gesellen die Witwe ihres verstorbenen Meisters heirateten.⁷⁶

Neben der Kapelle verfügte die Gemeinschaft über profane Gildehauser oder Räumlichkeiten, in denen die wichtigsten Dokumente und wertvolle Gegenstände wie das Zunftsilber verwahrt wurden

⁶⁹ Teilweise verlangten einzelne Herrscher oder der Rat einer Stadt, bestimmte Künstler als Freimeister in die Zunft aufzunehmen. Siehe die Beispiele bei Gatz 1942/43, S. 133 f.; Warnke 1985, S. 87 ff..

⁷⁰ Während des 80jahrigen Krieges wurden diese Bestimmungen zur konfessionalen Ausgrenzung instrumentalisiert. Vgl. Lourens/Lucassen 2000, S. 23 ff..

⁷¹ Nach Gatz 1942/43, S. 139 ff.; Deter 1990, S. 46, stand die „Ehrlichkeit“ geradezu im Zentrum des deutschen Zunftwesens.

⁷² Die Zimmerleute unterlagen ebenfalls nicht dem Wanderzwang, mussten jedoch Probestücke anfertigen. Für Maler ist dies nur in Ausnahmefällen, so in Tournai (1480) evtl. Gent (1542 und 1600) oder Groningen (1654), überliefert. Vgl. dazu Goovaerts 1896, S. 156 ff.; Floerke 1905, S. 60 f.; van der Haeghen 1905-06, S. 195 ff.; Hoogewerff 1947, S. 71 f. und 77 f.; Miedema 1980, S. 16 ff.; Ders. 1985, S. 81; Lourens/Lucassen 1999, S. 65 ff.; Dies. 2000, S. 26; zu Deutschland Reininghaus 1990, S. 57 ff.; Gatz 1942/43, S. 149 ff. und 157 ff.; Huth 1967, S. 14 ff.

⁷³ Dafür spricht u. a., dass die Mehrzahl der Altäre im 15. Jahrhundert von Zunftzen und Bruderschaften gestiftet wurde. Vgl. die keineswegs unstrittigen Beispiele bei Klein 1933, S. 98, Anm. 94; Schaefer 1986, S. 415, Anm. 8; Brunzema 1997, S. 47 f. und Anm. 175; White 1997, S. 46, Anm. 5 f.; dazu der Überblick über die eindeutig nicht für Lukaskilden geschaffenen Lukasbilder von Eisler 1961, S. 74.

⁷⁴ Vgl. die Überblick über Lukaskapellen und –altäre von Klein 1933, S. 15 ff.; Gatz 1942/43, S. 116; Huth 1967, S. 12 f.; speziell für die Niederlande Hoogewerff 1947, S. 11 ff.; Schaefer 1986, S. 414 f.; für Frankreich Saint-Léon 1941, S. 308, 321 und 339.

⁷⁵ Vgl. Gatz 1942/43, S. 130 ff.; Löffler 1975, insbesondere S. 187; Oexle 1979, S. 203 ff.; Wollasch 1984, S. 215 ff.; Schilp 2000, S. 107 ff.; weiterführend Bos 1998.

⁷⁶ Eine Studie über die nicht nur in dieser Hinsicht aufschlussreiche „Heiratspolitik“ steht noch aus. Zuletzt hat Hofner-Kulenkamp 2002, S. 205, darauf hingewiesen, dass nicht wenige Maler ihren sozialen Aufstieg oder den Zugang zu gehobenen Kreisen ihrer Hochzeit verdankten.

oder man sich zu Beratungen, Wahlgängen und zeremoniellen Mahlzeiten traf.⁷⁷ Jährlich gewählte Vorsteher („*deken*“) wachten mit Kontrolleuren („*vinders*“) über das Einhalten der Statuten, verhängten bei Verstößen Strafen oder Bußgelder und legten Rechenschaft über die Einnahmen und Ausgaben ab.⁷⁸ Die Zählung des Gildenjahres begann mit dem Namenstag des heiligen Lukas am 18. Oktober, der zugleich ein Feiertag war und die Termine für Gottesdienste, Prozessionen, Wahlversammlungen oder Rechnungslegungen bestimmte. Eine Besonderheit war in diesem Zusammenhang die 1468 von Künstlern aus Gent, Valenciennes, Brüssel, Tournai, Brügge und Löwen getroffene Vereinbarung, sich jährlich am Sonntag nach dem Lukastag „*à l'onneur de monseigneur saint Luc*“ zu versammeln.⁷⁹

⁷⁷ Bisher haben nur Vandewalle/Marechal 1985 den Versuch unternommen, die zünftischen Profanbauten, in diesem Fall in Brügge, im Hinblick auf die Repräsentation der ehemaligen Besitzer zu untersuchen.

⁷⁸ Die Handlungen dieses Gremiums machten die der Zunft vom Rat der Stadt zugebilligte eigene Gerichtsbarkeit aus.

⁷⁹ Das ursprünglich in Tournai, Stedelijk Archief, aufbewahrte Dokument wurde im zweiten Weltkrieg zerstört, so dass die Abschrift von Pinchart 1881, S. 360 ff., als älteste Quelle gilt. Auf sie bezieht sich Dhanens 1998, Dok. 5, nach der hier zitiert wird. Zu den verabredeten Treffen der Künstler siehe ebd., S. 36 f.; Floerke 1905, S. 61, Anm. 147; Houtard 1913, S. 98 f.; Campbell 1976, S. 192, Anm. 51 f.; White 1997, S. 41 ff..

A 2 Die Erfindung des neuzeitlichen Lukاسبildes: Rogier van der Weyden

A 2.1 Rogier van der Weydens Lukاسبild

Das früheste aus den Niederlanden erhaltene Tafelbild, das vermutlich für eine Lukasgilde oder -bruderschaft geschaffen wurde ist, stammt von Rogier van der Weyden (Tournai 1399/1400 – 1464 Brüssel) und ist in vier Fassungen überliefert. Von diesen wird mehrheitlich ein um 1435 entstandenes und heute in Boston verwahrtes Gemälde als Original angesehen (**Abb. 21**).⁸⁰ Möglicherweise handelt es sich um jene Tafel, die im Zuge der von Philipp II. angeordneten Überführung niederländischer Kunstwerke nach Spanien in den Escorial gelangte,⁸¹ wo 1574 „*una tabla en que está pintado sant Lucas, que tiene dos puertas escriptas; la vna en griegro y la otra en latin: es de mano de Masse Rugier, y tiene de altro tres pies y medio y de ancho tres sin puertas*“ verzeichnet wird.⁸²

Dass die dort erwähnten Flügel auch schon zur ursprünglichen Ausstattung gehört und dann auf den Seitenflügeln Marienhymnen oder Gebetstexte aufgewiesen haben könnten, zeigt ein Blick auf erhaltene Triptychen dieser Art (**Abb. 22**).⁸³

Die Bostoner Tafel zeigt ein gefliestes, überwölbtes Interieur mit loggienartiger Öffnung, in dem die Madonna als *Lactans* mit blauem Mantel über weißem Kleid auf dem gepolsterten Fußteil einer Holzbank Platz genommen hat. Das Stillen illustriert die Bedeutung Mariens als „*Mater omnium*“ sowie ihre Mittlerrolle zwischen Mensch und Gott.⁸⁴ Eine geschnitzte Darstellung des Sündenfalls am Seitenpfosten der Bank assoziiert die überwundene Erbsünde und verweist mit der niedrigen

⁸⁰ Eichenholz, 137,7 x 110,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 93.153. Siehe den Überblick über die ältere Literatur bei Eisler 1961, S. 75 ff.; Ders. 1963, S. 5 ff.; Best. Kat. St. Petersburg 1989, S. 200 f.; daneben Gatz 1942/43, S. 116 f.; Holländer 1971, Sp. 121 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 13; Schaefer 1986, S. 416 ff.; Kraut 1986, S. 13 ff.; Geogel/Lecoq 1987, S. 77 f.; Belting/Kruse 1994, Nr. 61; die Beiträge in Ainsworth/Purtle 1997; de Vos 1999, Nr. 8; speziell zu den naturwissenschaftlichen Untersuchungen ebd., S. 200; Faries 1981, S. 93 ff.; Dijkstra 1990, S. 112 f.; MacBeth/Spronk 1997. Von der neueren Literatur geht allein Rivière 1987, S. 41 und 52 ff., davon aus, dass die Version in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. 419) das Original darstellen könnte oder die Fassungen in München (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1188) und Brügge (Groeningemuseum, Inv. Nr. 7435) in Rogiers Werkstatt entstanden sind. Vgl. dazu unten, S. 31 ff.

⁸¹ Dies vermuten auch Eisler 1961, S. 71 ff.; Rivière 1987, S. 48 f.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 161; de Vos 1999, S. 200 ff.. Das Gemälde war bis zur Beschlagnahme 1833 und Überführung in das Museo Nacional de la Trinidad, Madrid durch Königin Isabella II. 1833 im Besitz des Infanten Don Sebastian Gabriel Borbón y Braganza. Auf der New Yorker Versteigerung der Sammlung Don Pedro de Borbón wurde es 1889 von H. L. Higginson erworben, der es 1893 dem Bostoner Museum stiftete. Vgl. de Vos 1999, ebd..

⁸² „*Eine große Tafel mit dem Heiligen Lukas, die zwei Flügel mit Inschriften hat; die eine griechisch, die andere in Latein; sie ist von Meister Rogier und misst 3½ Fuß in der Höhe und 3 Fuß in der Breite ohne die Flügel.*“ Beides zitiert nach Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 161 (Nr. 61). Siehe dazu auch Folie 1963, S. 183 ff.

⁸³ Siehe das dem Umkreis Gerard Davids zugeschriebene Triptychon (London, National Gallery), das auf eine verlorene Vorlage von Hugo van der Goes zurückgehen könnte. Vgl. Harbison 1991, S. 185 und Abb. 128.

⁸⁴ Zu dem auch als *Galaktotrophousa* bekannten Marientypus der *Lactans* vgl. Eich 1953; Schiller, Bd. 4, 2, 1980, S. 191 f.; Hallensleben 1971, Sp. 173. Eindeutig wird hier nicht die oben erwähnte *Notre-Dame-de-Grâce* (**Abb. 2**) zitiert, wie dies im Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 247 (Nr. 61), behauptet wird. Wauters 1912/13, S. 232, bezieht den Typus der *Lactans* auf Advents- und Weihnachtsantiphone und zitiert in diesem Zusammenhang Jesaja 49, 23: „*Und Könige sollen deine Pfleger und ihre Fürstinnen deine Ammen sein* [...]“

Platzierung der Madonna auf den Gegensatz von *Superbia* und *Humilitas* (**Abb. 21a**).⁸⁵ Der an der Rückwand und Decke des Raumes befestigte Goldbrokatstoff spielt auf das traditionelle Würdemotiv des Baldachins an,⁸⁶ was der in der Unterzeichnung angelegte, die Draperie haltende Engel, wäre er zur Ausführung gelangt, noch unterstrichen hätte.⁸⁷

In der rechten Bildhälfte kniet Lukas in Dreivierteldrehung und stützt sich dabei nur mit dem Knie auf einem Kissen ab.⁸⁸ Während die Schreibutensilien am Gürtel ihn als Evangelisten ausweisen, entsprechen die Lederkappe und der rote, pelzverbrämte Mantel der Erscheinung von zeitgenössischen Ärzten oder Gelehrten (**Abb. 23**).⁸⁹ Das Knien lässt sich formal von Dedikationsbildern oder Verkündigungsszenen herleiten (**Abb. 24-26**),⁹⁰ was wiederum auf die Vertrautheit zwischen dem Evangelisten und der Madonna bzw. auf Legenden zurückweist, nach denen Maria Lukas ihre Geheimnisse, u. a. die Verkündigung, offenbarte.⁹¹ Die durch das Knien zum Ausdruck gebrachte Devotion korrespondiert mit der Würdeformel des Baldachins und fordert zur Nachahmung bzw. zur Andacht auf.⁹² Mit einem Silberstift zeichnet Lukas das Bildnis der Madonna auf ein kleines Skizzenblatt,⁹³ wobei ein Holztäfelchen als Unterlage dient. Obwohl der Blick geistesabwesend am „Modell“ vorbei ins Leere schweift, stimmt der skizzierte Kopf exakt mit dem Antlitz der Madonna,

⁸⁵ Eisler 1961, S. 72; Guldan 1966, S. 198, Nr. 88, weisen darauf hin, dass das Sitzmotiv der Stammeltern auch formal auf Maria Bezug nimmt. Vgl. daneben Panofsky 1953, Bd. 1, S. 123 ff.; Thürlemann 1992, S. 559. Zum Typus der in Sieneser Malerei des Quattrocento erstmals bei Simone Martini greifbaren *Madonna dell'Umilità* (*Madonna de humilitate*, *Madonna der Nederigheid*) siehe Meiss 1936, S. 434 ff.; Ders. 1964, S. 132 ff.; de Jongh 1968, S. 50 f.; van Os 1969, S. 75 ff., und Braunfels 1971, Sp. 186. De Vos 1999, Nr. 8, identifiziert den Sitz als Stufe eines hölzernen Thrones, gelangt dann aber zu ähnlichen Ergebnissen.

⁸⁶ Vgl. auch Holländer 1988, S. 192; Pächt/Rosenauer 1994, S. 16; Reynolds 1996, S. 183 ff.. Zur Herleitung des Würdemotivs aus der Herrscher-Ikonografie siehe ausführlich Eberlein 1982, S. 147 f..

⁸⁷ Faries 1981, S. 93 ff.; de Vos 1999, S. 206, Anm. 8.

⁸⁸ Die Unterzeichnung und Veränderungen in den Farbschichten zeigen, dass der Kopf Mariens ursprünglich höher, Lukas' Haupt tiefer, beide mehr im Profil sowie näher aneinander gerückt angelegt waren. Vgl. ebd..

⁸⁹ Vgl. auch Klein 1933, S. 39; de Vos 1999, S. 206, Anm. 6. In ähnlicher Tracht erscheint z. B. der heilige Arzt Cosmas auf Rogiers *Medici*-Madonna (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Siehe dazu und weitere Ärztedarstellungen und -bildnisse bei Hauber, 1916, Taf. 28 und 30; Schadewaldt 1968, S. 148 ff.; weiterführend zur Arzt- und Gelehrtenracht Müsseler 1973, Sp. 258; Artelt 1974, Sp. 348 ff.; Bringemeier 1974, S. 34 ff..

⁹⁰ Vgl. auch Winkler 1913, S. 113; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 3; Markham Schulz 1971, S. 72 und 111, Anm. 50; de Vos 1999, S. 203; Költzsch 2000, S. 25, 28 und 63. Exemplarisch sei auf das ehemals in Paris, Ste.-Chapelle, befindliche Wandbild verwiesen, das die Dedikation von Tafelbildern im Auftrag Jean le Bons (gest. 1364) an den Papst zeigte. Eine Kopie befindet sich in Paris (Bibliothèque Nationale). Vgl. Belting 1990, S. 470. Häufiger ist allerdings die Dedikation von illuminierten Büchern dargestellt worden. Siehe z. B. die vorwiegend die Übergabe der Bibel Charles V. von Frankreich durch den *pictor regis* Jean Bandol (um 1379, Den Haag, Rijksmuseum Meermannno-Westreenianum, Ms. 10 B 23, Frontispiz), die z. T. Rogier zugeschriebene Titelmminiatur aus Jacques de Guises Hennegau-Chronik (1448, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms 9242-44, fol. 1 r.); dazu Martindale 1972, Abb. 35 und 32. Siehe weitere Beispiele aus der mittelalterlichen Buchmalerei seit dem 9. Jahrhundert bei Bloch 1980, S. 107 ff.; Kahsnitz 1993, S. 27 ff.; Sauer 1993. Die von Panofsky 1953, Bd. 1, S. 160 f. und 254, als Vorbild angeführte, 1428 von Jean Delemer vollendete und Robert Campin polychromierte Verkündigungsgruppe in Tournai (Ste.-Marie-Madeleine), kommt nicht als Vorlage in Frage. Vgl. Belting/Kruse 1994, Abb. 83.

⁹¹ Dies führt dazu, dass französische Stundenbuchminiaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den heiligen Lukas beim Malen der Madonna und im Hintergrund eine Darstellung der Verkündigung zeigen, die dann auch im folgenden Abschnitt des Manuskripts beginnt. Vgl. Klein 1933, S. 65; White 1997, S. 46, Anm. 7.

⁹² Vgl. auch Thürlemann 1992, S. 559 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 40.

⁹³ Nach Ausst. Kat. Brüssel 1979, Nr. 1, handelt es sich um Pergament.

wiedergegeben aus der Perspektive des Zeichners, überein (**Abb. 21b**).⁹⁴ Hinter Lukas ist der schmale Ausschnitt eines Nebenraums sichtbar, der mit einem Schreibpult, Büchern und dem Evangelistensymbol mit Spruchband auf die Tradition des Autorenbildes zurückweist (**Abb. 21c-d**).⁹⁵ Die horizontale Linie zwischen Stier und Christus deutet auf Johannes 1, 1 ff. hin: „*Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. [...] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit als des eingebornen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.*“ Eine weitere Horizontale verbindet das aufgeschlagene Buch auf dem Pult, das sich als Evangelium oder Apostelgeschichte identifizieren lässt, mit dem Skizzenblatt und stellt damit eine Beziehung zwischen dem geschriebenen Wort und dem gezeichneten Bild her.

Zwischen der Madonna und Lukas gibt ein von zwei Säulen flankierter Portikus den Blick auf einen umfriedeten Garten frei, der als Sinnbild des *hortus conclusus* erneut auf die Reinheit und Unschuld Mariens Bezug nimmt.⁹⁶ Vor der Zinnenmauer steht ein zeitgenössisch gekleidetes Paar, dessen Rückenansicht und Zeigegestus zu einer Kirche, die sich auf einer Landzunge über dem bis zum Horizont schlängelnden Fluss erhebt, in den Hintergrund überleitet (**Abb. 21e-f**).⁹⁷ Das Gotteshaus bezeichnet den Ort, in dem die im Vordergrund dargestellten und von Lukas in Bild und Wort festgehaltenen christlichen Ideale zelebriert und den Laien vermittelt werden.⁹⁸ Am rechten Flussufer erhebt sich ein wehrhafter Gebäudekomplex, der eine Fortsetzung des palastartigen Interieurs darstellen könnte. Am linken Flussufer bevölkern Figuren, darunter ein urinierender Mann, eine Stadt mit Ladengeschäften und Wohnhäusern (**Abb. 21g**). Die Versuchung ist groß, in dem durch die ausgestellten Kupferschalen als Wirkungsstätte eines Wundarztes ausgewiesenen Eckhaus eine Anspielung auf den Arztberuf zu erkennen,⁹⁹ doch gehört das Motiv seit der Einführung von derartigen „Wirklichkeitsausschnitten“ in die altniederländische Malerei durch Robert Campin zu einem variierten Kanon.¹⁰⁰

⁹⁴ Kraut 1986, S. 20; Költzsch 2000, S. 63; Sander 2002, S. 77, Anm. 47, wollen in der Skizze eine Anspielung auf Legenden erkennen, nach denen das in Grundzügen angelegte Madonnenbild auf wundersame Weise vollendet worden sein soll, wogegen jedoch eindeutig Format und Beschaffenheit des Bildträgers sprechen.

⁹⁵ Zum Evangelistensymbol siehe *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 861 und 865; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 62; Jaszai 1987, S. 335; Onasch 1989, Sp. 1989.

⁹⁶ Vgl. Schmarsow 1928, S. 86; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253 f.; Eisler 1961, S. 72, der auch die Blumen als Mariensymbole deutet. Zur Ikonografie des *hortus conclusus* siehe weiterführend Spickernagel 1970, S. 8 f..

⁹⁷ Laut Mac Beth/Spronk 1997; de Vos 1999, S. 200, die eine spätere Übermalung nicht ausschließen, war der Chaperon des Herren ursprünglich rot. Die Identifizierung der Figuren, bei denen es sich u. E. nicht um biblische Gestalten handelt, wird kontrovers diskutiert. Schmarsow 1928, S. 86, erkennt in ihnen Joachim und Anna, Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253 f., Josef und Anna, Rivière 1987, S. 44, die auf Nazareth blickenden Josef und Maria, wogegen sich zu Recht schon de Vos 1999, S. 206, Anm. 3, ausgesprochen hat.

⁹⁸ Nach Acres 1997, S. 29 f., befindet sich schräg dahinter eine weitere Kirche. Die Beobachtung von Rivière 1987, S. 51 f., Rogier habe bewusst auf die Darstellung von Gotteshäusern verzichtet, trifft nicht zu.

⁹⁹ Vgl. auch de Vos 1999, Nr. 8. Renders 1931, Bd. 2, S. 38, identifiziert das Haus als Geschäft für Malzubehör; MacBeth/Spronk 1997, S. 121, als Werkstatt von Metallgießern. Diese wurde auch in einem ähnlichen Haus auf Derick Baegers Lukabild in Münster (Westfälisches Landesmuseum) von Thürlemann 1992, S. 550, Anm. 71, erkannt, in dem Jaszai 1987, S. 334 ff., wiederum eine Barbierstube vermutete.

¹⁰⁰ Siehe ähnliche Häuser auf dem *Méroude-Triptychon* (New York, Metropolitan Museum of Art), der *Salting-Madonna* (London, National Gallery, hier **Abb. 63**) oder dem *Bladelin-Altar* (Berlin, Staatliche Museen,

Das kompositorische Grundgerüst mit dem palastartigen Interieur im Vordergrund, der zum Mittelgrund überleitenden Dreierarkade, den Repressoir-Figuren an der Zinnenmauer und dem Ausblick auf eine Flusslandschaft ist offenkundig an der um 1435 entstandenen *Rolin*-Madonna Jan van Eycks orientiert (**Abb. 27**), was zunächst weniger auf ein verlorenes Lukasbild des Brügger Meisters als auf die für Rogiers Schaffen der 1430er Jahre charakteristische Auseinandersetzung mit dem berühmten Kollegen hindeutet.¹⁰¹ Im Hinblick auf die neuartige Konfrontation des Madonnenmalers mit seinem göttlichen „Modell“ war Rogiers Auseinandersetzung mit van Eyck auch inhaltlich motiviert war. Einen Präzedenzfall für die modellhaft posierende Madonna stellt die bereits erwähnte Randminiatur zum „*Sermo de Nativitate*“ des Johannes von Damascenus aus dem 11. Jahrhundert in Jerusalem dar, auf der allerdings ein von den Magiern beauftragter Jüngling die Madonna malt (**Abb. 7**).¹⁰² Literarisch überliefert schon die „*Tuotilo*“-Legende Ekkehards von St. Gallen (gest. 973) Maria als Modell, Inspiratrix und Vollenderin eines von Tuotilo begonnenen Bildwerks.¹⁰³ Etwa gleichzeitig mit Rogiers Gemälde taucht eine modellhafte Madonna in französischen Stundenbüchern auf. Eine um 1430/35 entstandene Miniatur des Bedford-Meisters (tätig in Paris um 1405-1430) zeigt Lukas bärtig, nimbiert und in zeitloser Tunika an seinem Schreibpult sitzend, wo er mit Pinsel und Palette eine gekrönte *Lactans* mit halbrundem Abschluss malt. Sie erscheint zur Hälfte hinter einer Maueröffnung oder Brüstung (**Abb. 28**).¹⁰⁴ Die äußere Erscheinung des Heiligen weist auf die byzantinischen Beispiele, die Haltung auf den in der westlichen Kunst seit dem 12. Jahrhundert nachweisbaren Typus des Malers in Dreiviertelansicht zurück. Die Integration

Gemäldegalerie); dazu und weitere Beispiele bei Eisler 1961, S. 75; de Vos 1999, S. 206, Anm. 5.

¹⁰¹ Zur *Rolin*-Madonna (Paris, Louvre) vgl. weiterführend Comblen-Sonkes/Lorentz 1995, Bd. 1, S. 11 ff.; zum ausführlichen Vergleich beider Gemälde Klein 1933, S. 38 f.; Kraut 1986, S. 18 ff.; Acres 1997, S. 23 ff.. Die in der Unterzeichnung angelegten Motive der Zinnenmauer und des die Draperie haltenden Engels zeugen von einer noch stärkeren Anlehnung an das Vorbild, in der Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253 f., einen Hinweis für die Entstehung des Lukasbild in Brügge erkennt. De Vos 1999, S. 206, Anm. 16, weist zu Recht darauf hin, dass sich van Eyck zu diesem Zeitpunkt in Brüssel aufgehalten bzw. sich die *Rolin*-Madonna vor der Lieferung nach Autun in der Brüsseler Residenz des Kanzlers Rolin befunden hat, wo Rogier sie gesehen haben könnte. Zu Rogiers Schaffen der 1430er Jahre siehe ebd., S. 93 ff.. Thürlemann 1992, S. 560; Pächt/Rosenauer 1994, S. 16; Borchert 1997, S. 75 ff.; Sander 2002, S. 77; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232, werten die Auseinandersetzung mit van Eyck als künstlerischen Wettstreit. Für Kruse 1999, S. 167 f., führen beide Gemälde einen „*Dialog über den Ursprung des Bildes sowie das Wesen und die Eigenschaften des Gemäldes als Bildmedium*“. Allein Eisler 1997, S. 51, erkennt darin einen Hinweis auf ein verlorenes Lukasbild von Jan und/oder Hubert van Eyck.

¹⁰² Aufgrund der falschen Identifizierung des Malers mit Lukas wird die Miniatur von Goffen 1975, S. 505 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 77, Asemissen/Schweikhart 1994, S. 38, Sander 2002, S. 75, zu Unrecht als frühestes Beispiel eines Lukasbildes mit Modell angesehen.

¹⁰³ Der in Ekkehards Schrift „*Casus Sancti Galli*“ überlieferten Legende zufolge soll ein Besucher der Werkstatt des als Architekt, Maler, Bildhauer, Goldschmied und Elfenbeinschnitzer tätigen Mönches Tuotilo in Metz eine „*schöne Frau*“ neben diesem gesehen haben, während er an einer Statue der Gottesmutter arbeitete und diese dann inschriftlich als ein von der Madonna gebildetes Werk ausgewiesen worden sein. Vgl. Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 33, S. 480; Elbern 1988, S. 10; Holländer 1971, Sp. 119; Niehr 1993, Sp. 1. Auch Lechner 1974, Sp. 459, führt den Typus mit scheinbar anwesendem Modell auf eine Legendenfassung zurück, ohne diese konkret zu benennen. Mögliche Anregungen könnten auch Berichte wie die in Kap. A 1.1 erwähnte Schilderung einer Porträtsitzung Andreas von Kretas gegeben haben. Alle anderen Veröffentlichungen zur Lukas-Ikonografie gehen davon aus, dass Rogier sowohl mit der bildlichen als auch schriftlichen Tradition gebrochen hat.

¹⁰⁴ Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 281, fol. 17. Vgl. Ausst. Kat. New York 1982, S. 9; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 61 und Anm. 3; Schaefer 1986, S. 414; Kann 1997, S. 17 ff.; Borchert 1997, S. 66; Költzsch 2000, S. 56 f..

einer „posierenden“ *Lactans* und die Darstellung des Evangelistensymbol mit Spruchband sind mit Rogiers Bostoner Gemälde vergleichbar. Im Hinblick auf die fehlenden Datierungen und die oben erwähnte Austauschbarkeit einzelner Motive muss die Frage nach einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis unbeantwortet bleiben.¹⁰⁵ Rogiers Herkunft aus der zu dieser Zeit der französischen Krone unterstellten Stadt Tournai und der dortige Austausch zwischen niederländischen und französischen Künstlern könnte jedoch zumindest auf eine Beeinflussung durch derartige Miniaturen hindeuten.¹⁰⁶

Belangreicher als die Frage, wer das göttliche Modell zuerst dem Maler gegenüber gestellt hat, ist ohnehin die Umsetzung dieser Konfrontation. Der Bedford-Meister lässt Lukas zu seinem „Modell“ aufschauen und distanziert beide durch eine Mauerbrüstung voneinander, die dabei wie Vorhänge, Türen oder Bögen fungiert, die seit der Antike in allen Bildmedien verschiedene Realitätsgrade (irdisch-himmlich, etc.) andeuten.¹⁰⁷ Lukas malt exakt jenen Ausschnitt, den die Maueröffnung von der Madonna freigibt, wobei das vor ihrem Haupt erscheinende Fenstergebälk nicht in das „wahre Abbild“ aufgenommen wird. Bei Rogier kniet Lukas gleichrangig seinem „Modell“ gegenüber und überragt es sogar. Ähnlich wurde Nicolas Rolin von Jan van Eyck mit der Madonna konfrontiert, wobei der diffuse Blick des Stifters darauf hindeutet, dass es sich trotz der scheinbaren Gleichrangigkeit keinesfalls um dieselbe Wirklichkeitsebene handelt. Rolin fixiert die Madonna nicht, weil er sie mit seinem physischen Blick gar nicht wahrnehmen kann. Ähnlich fungiert auf van Eycks *Paele*-Madonna von 1436 die abgenommene Brille des Joris van der Paele als Verweis auf den „doppelten Blick“ oder ein inneres Vorstellungsbild, für das der Stifter keine physische Sehhilfe benötigt (**Abb. 29**).¹⁰⁸ Entsprechend ist die Madonna auf dem Bostoner Lukasbild nur auf den ersten Blick als reales „Modell“ anwesend und lässt sich als ein für den Betrachter sichtbar gemachtes Vorstellungsbild begreifen.¹⁰⁹ Indem die „reale“, äußere Erscheinungswelt mit den gleichen mimetischen Mitteln zur Darstellung gebracht wird wie die innere Seelenwelt oder Fiktion, vermag der Betrachter nur aus dem göttlichen Wesen der Modelle und dem diffusen Blick des Zeichners abzuleiten, dass es sich um verschiedene Realitätsgrade handelt. Wie bei van Eycks *Rolin*-Madonna

¹⁰⁵ Eisler 1961, S. 86, setzt die Entstehungszeit der Miniatur früher an als Rogiers Gemälde und vermutet eine Reflektion nicht erhaltener Altartafeln, die Rogiers Gemälde noch vorausgegangen wären.

¹⁰⁶ Zum Austausch der altniederländischen und französischen Malerei mit besonderer Berücksichtigung Tournais siehe Lorentz 2002, S. 65 ff..

¹⁰⁷ Die christlich-heilsgeschichtliche Dimension von Portal, Fenster und Tür wird z. B. bei Johannes 10,1, 3, 7 und 9, der Lobpreisung Mariens als „*porta*“ oder „*fenestra coeli*“, der Vorstellung von der Paradiestür oder dem „*fenestra cancellata*“ deutlich. Vgl. Birkmeyer 1961, S. 1 ff.; H. J. Kunst, Tor – Tür, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 339-340; Bialostocki 1973, S. 7 ff.; Gottlieb 1981, insbesondere S. 51 ff., 69 ff., 83 ff. und 253 ff..

¹⁰⁸ Brügge, Stedelijke Musea, Groeningemuseum. Vgl. Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 51 ff.; Rothstein 1999, S. 262 ff.; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 22; weiterführend Bryson 1983.

¹⁰⁹ Vgl. auch de Chapeaurouge 1983, S. 42 f.; Pächt/Rosenauer 1994, S. 17; Kruse 1999, S. 180 f. Holländer 1971, Sp. 121, Ders. 1988, S. 192 f., meint dasselbe, wenn er im Blick des Malers einen Hinweis auf verschiedene Realitätsgrade erkennt und Rogiers Gemälde ebd. und Abb. 15, mit dem Autorenbild des Boccaccio-Meisters („*De hominibus illustris*“, um 1450) vergleicht, wo Adam und Eva als inneres Vorstellungsbild des Autors hinter dem Schreibpult stehen.

wird der damit angedeutete Dualismus zwischen Innen und Außen durch die Gegenüberstellung des hochgelegenen Palastraums mit dem Ausblick auf die belebte Stadtansicht im Hintergrund kommentiert.¹¹⁰ Ihre Betrachtung nehmen die beiden Repressoir-Figuren gewissermaßen als Stellvertreter des Betrachters ein, wobei der bei van Eyck nicht anzutreffende Zeigegestus des Herrn nachdrücklich das „äußere“ Sehen betont,¹¹¹ während das Rundfenster darüber das menschliche Auge als Voraussetzung des Sehens assoziiert.¹¹² Dass sich Rogier mehrfach der Darstellung des doppelten Blickes bedient hat, belegen z. B. einige aus der Rogier-Werkstatt stammenden Diptychen, die eine vom Lukasbild abhängige, halbfigürliche *Lactans* und einen betenden Stifter zeigen. Auf einigen Versionen deutet eine auf beiden Flügeln durchlaufende Zinnenmauer einen einheitlichen Handlungsraum an, der durch den diffusen Blick des Stifters und die äußere Rahmung des Diptychons relativiert wird.¹¹³ Der gleiche Blick begegnet zudem bei Zacharias auf um 1454 geschaffenen Johannes-Altar (**Abb. 30**),¹¹⁴ der soeben das Wunder des Gottesbeweises bzw. einer inspirativen Namensgebung erfährt. Deuten sich damit bereits die kunsttheoretischen Interpretationsansätze des doppelten Blickes an,¹¹⁵ lässt sich zunächst festhalten, dass Rogier die etwa zeitgleich von van Eyck für das Stifterbild entwickelten Darstellungsprinzipien auf die Lukas-Ikonografie übertragen und damit eine spezifisch niederländische Auffassung des Themas formuliert hat. Damit schuf er die Voraussetzung dafür, Lukas seinem göttlichen Modell scheinbar gleichrangig, ohne visionäre Erscheinungsformen, trennende Mauern, Brüstungen oder Fenster gegenüber zu stellen.

Die schon im 19. Jahrhundert aufgeworfene Frage, ob Rogier die letzte Konsequenz der Aktualisierung vollzogen und dem Heiligen die eigenen Züge verliehen hat (**Abb. 21h**), kann wegen der fehlenden gesicherten (Selbst-)Bildnisse des Künstlers nicht eindeutig beantwortet werden.¹¹⁶ Mit

¹¹⁰ Schon Panofsky 1953, Bd. 1, 141, hat den Palastraum der *Rolin*-Madonna als Hinweis auf einen himmlischen Realitätsgrad aufgefasst. Siehe dazu auch Belting/Kruse 1994, S. 67 ff. und 160 f. (Nr. 60). Unter Berufung auf Nikolaus von Kues erkennt Kraut 1986, S. 21 ff. und 145 f., Anm. 36, in der Konfrontation von Vorder- und Hintergrund ein neues Zeitempfinden und die Reflektion des neuen Faktors „*Arbeitszeit*“.

¹¹¹ Vgl. auch Seidel 1993, S. 127 ff. und 151; sowie zu den Repressoirfiguren in diesem Zusammenhang Stoichita 1998, S. 56; Kruse 1999, S. 181 f.

¹¹² Acres 1997, S. 32; de Vos 1999, S. 200, erkennen hier eine schematisierte Weltkarte oder –kugel mit den drei zu dieser Zeit bekannten Erdteilen. Zur Deutung des Rundfensters als menschliches Auge siehe in anderem Zusammenhang auch Müller Hofstede 1984a, S. 251 f. und 279 f., Anm. 57, nach dem sich für das 16. Jahrhundert in Frankreich die Bezeichnung „*l’oeil de boef*“ für diese Fensterform nachweisen lässt.

¹¹³ Vgl. z. B. die Pendants mit dem Bildnis des Jean Gros (Tournai, Musée des Beaux-Arts) oder des Laurent Froimont (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België); daneben eine Madonna in Caen (Museum, Coll. Mancel); dazu und weitere Beispiele bei Panofsky 1953, Bd. 2, Abb. 335, 336, 339 und 340; de Vos 1999, S. 205, Abb. 8g-i.

¹¹⁴ Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Vgl. Belting/Kruse 1994, Nr. 100.

¹¹⁵ Vgl. unten, C. 1.1.

¹¹⁶ Die These wurde zuerst von Firmenich-Richartz 1899, S. 1 ff. und 129 ff., und Hulin de Loo 1902, S. 28, aufgeworfen, wogegen sich erstmals Waetzold 1903, S. 397, aussprach. Einen Überblick über die Diskussion geben Eisler 1961, S. 73; Best. Kat. St. Petersburg 1989, S. 199. Ergänzend sei auf Goldscheider 1936, S. 17; Wishevsky 1967, S. 35; Lanckorońska 1969, S. 33 ff.; Schaefer 1986, S. 416; Rivière 1987, S. 49; Filipczak 1987, S. 24, hingewiesen, die ebenfalls von einem Selbstbildnis ausgehen, während dies von Périer-d’Ieteren 1979, S. 54, Anm. 13; Hans Belting, in: Schaefer 1986, S. 421; Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 40 und 66; de Vos 1999, S. 71, Anm. 77 und S. 204; Sander 2002, S. 77, bezweifelt wird.

hoher Wahrscheinlichkeit stellt der zum Betrachter blickende Herr auf einer Tapissérie in Bern die spiegelverkehrte Wiederholung eines Selbstbildnisses in Assistenz dar, das sich dann auf den seit 1695 verlorenen Gerechtigkeitsbildern befunden hätte, die Rogier um 1436-40 für das Brüsseler Rathaus schuf (**Abb. 31**).¹¹⁷ Auch Nikolaus von Kues und der unbekannte Autor eines Reiseberichts aus dem 17. Jahrhundert überliefern ein darunter befindliches Selbstbildnis Rogiers.¹¹⁸ Der Berner Kopf weist darüber hinaus Ähnlichkeit mit einer Zeichnung im „*Recueil d'Arras*“ (um 1565) auf, die mit „*Maistre Rogier peintre de grand Renom*“ unterschrieben ist (**Abb. 32**).¹¹⁹ Sie war vermutlich die Vorlage für das Bildnis Rogiers in der von Domenicus Lampsonius und Hieronymus Cock konzipierten Stich-Serie „*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*“ (Antwerpen 1572; **Abb. 33**).¹²⁰ Die Authentizität der Köpfe auf den genannten Beispielen vorausgesetzt, vermitteln sie einen Eindruck von Rogiers Erscheinung der 1430er Jahre und müssten entsprechend Ähnlichkeiten mit dem Heiligen des Bostoner Lukasbildes aufweisen, der allerdings weitaus älter und idealisierter erscheint. Dass nur oberflächliche Analogien bestehen, die in diesem Grad auch bei anderen Figuren in Rogiers Œuvre, z. B. dem Nikodemus der *Grablegung* (Florenz, Uffizien) oder den heiligen Cosmas und Damian der *Medici-Madonna* (**Abb. 23**) anzutreffen sind, deutet vielmehr auf die Verwendung eines idealisierten Kopftypus hin.¹²¹

Indem das Lukasbild jedoch den für Rogiers Schaffen der 1430er Jahre charakteristischen Stil oder eine für Rogier typische Madonna aufweist, ist eine Demonstration der künstlerischen Urheberschaft durch ein Selbstbildnis letztlich nicht notwendig.¹²² Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch,

¹¹⁷ Der Kopf auf der Tapissérie in Bern, Historisches Museum, wurde zuerst von Kauffmann 1916, S. 15 ff., als Selbstporträt Rogiers identifiziert. Zu den Berner Teppichen vgl. auch Panofsky 1955, S. 392 ff.; Cetto 1966, S. 9 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 65; Dhanens 1996, S. 63; de Vos 1999, S. 66. Zu Rogiers verlorenen Gerechtigkeitsbildern siehe ebd., S. 57 ff. und 345 ff., B. 2; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 264 f..

¹¹⁸ Nikolaus von Kues vergleicht in „*De visione Dei*“ (1453) den alles durchdringenden göttlichen Blick mit Bildnissen, deren Augen dem Betrachter überall hin folgen und nennt dabei u. a. „*in Brüssel das des großen Malers Rogier auf seinem äußerst wertvollen Bild, das sich im Stadthaus befindet*“. Im Reisebericht Dubuisson-Aubenays von 1623-28 wird noch erwähnt, dass Rogier unbärtig sei: „*pictori ipso imberbo ibi assistente*“. Vgl. de Vos 1999, S. 66 und 71, Anm. 75; daneben Kauffmann 1916, S. 15; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 242.

¹¹⁹ Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 266, fol. 276. Während Conway 1921, S. 132 f., das Bildnis unabhängig von den Berner Teppichen für authentisch hält, brachte zuerst Panofsky 1955, S. 399, beide Köpfe miteinander in Verbindung. De Vos 1999, S. 65 f., vermutet in Robert Campin den Urheber der Porträtskizze.

¹²⁰ Zum Kupferstich siehe ebd., S. 65 und Abb. 71. Die von Panofsky 1955, S. 399, und Davies 1972, S. 34, zu Unrecht angezweifelte Abhängigkeit vom *Recueil d'Arras* sagt selbstverständlich nichts über die Authentizität des eingeklebten Blattes aus. Zurückzuweisen ist die These von Lanckorońska 1969, S. 34, nach der die Vorlage von Cocks Stich ein verlorenes Selbstbildnis gewesen sein soll. Neben den genannten Beispielen beschreibt Marcantonio Michiel 1531 im Haus de Giovanni Ram bei Santo Stefano in Venedig ein „*Porträt des Rogier von Brüssel, eines berühmten alten Malers, auf einem Tafelbildchen in Öl, bis zur Brust, gemacht 1462 mit einem Spiegel durch denselben Rogier*“, das wohl hauptsächlich aufgrund der Datierung in der älteren Literatur mit dem Bildnis eines Mannes von Dieric Bouts (London, National Gallery) in Zusammenhang gebracht wurde, das jedoch eindeutig ein Porträt und kein Selbstbildnis darstellt. Vgl. de Vos 1999, S. 64.

¹²¹ Zu einem vergleichbaren Ergebnis gelangen auch Klein 1933, S. 39, Anm. 197; Panofsky 1955, S. 399, die davon ausgehen, dass Rogier die eigenen Züge zur Grundlage dieser Idealisierung genommen hat, was tatsächlich nicht auszuschließen ist.

¹²² Zu Rogiers Madonnen der 1430er Jahre, die oftmals Varianten Flémallesker Vorbilder, z. B. hier der *Salting-Madonna* (London, National Gallery), darstellen, siehe ausführlich de Vos 1971, S. 123 ff.; Ders. 1999, S. 202 f., 376 und App. B 16.

dass Rogier den Heiligen ein Bild zeichnen ließ, wie er es selbst angefertigt hätte und hat (**Abb. 34**).¹²³ Der Rückgriff auf den doppelten Blick ermöglichte ihm die Suggestion eines für den Zeichner posierenden Modells und der zu dieser Zeit im Norden noch nicht gängigen Praxis, ein gemaltes Bildnis mit einer Skizze vorzubereiten,¹²⁴ wobei die Größe des Skizzenblattes sogar dem Format der erhaltenen Bildnisskizzen des 15. Jahrhunderts entspricht.¹²⁵ Die Skizze wäre dann in eine Linienzeichnung der geplanten Originalgröße und diese wiederum auf die Bildtafeln übertragen.¹²⁶ Dass eine Silberstiftskizze tatsächlich nie so spontan und schnell angefertigt werden könnte, wie es das transitorische Knien des Heiligen suggeriert,¹²⁷ warnt jedoch vor einer Überbewertung solcher Anspielungen auf die künstlerische Praxis. Mit dieser Skizze ist es Rogier gelungen, die zeichnerische Aneignung der sichtbaren Erscheinungswelt bzw. das Modellstudium und zugleich den geistig planenden Aspekt des künstlerischen Schaffens innerhalb eines Lukasbildes zu reflektieren und den heiligen Madonnenmaler als einen technisch auf der Höhe seiner Zeit stehenden Maler auszuweisen.¹²⁸ Dass sich mit ihm sowohl die zeitgenössischen Kollegen als auch die nachfolgenden Generationen identifizieren konnten, belegt seine beispiellose Rezeption.

Daraus ergibt sich die Frage, für wen Rogiers Lukasbild eigentlich bestimmt war. Zu dessen Entstehungszeit siedelte Rogier aus Tournai, wo er zunächst als Lehrling oder Geselle in der Werkstatt Robert Campins und seit dem 1. August 1432 als Freimeister gearbeitet hatte, nach Brüssel um, wo er bis zu seinem Tod tätig blieb.¹²⁹ In einem Dokument der Tournaiser Gilde vom 21. Oktober 1435 wird er bereits als in Brüssel wohnhaft bezeugt („*demorant à Brouxielles*“).¹³⁰ Da sowohl das Zunftregister der Brüsseler Maler als auch die städtischen Rechnungen aus dem fraglichen Zeitraum verloren

¹²³ Vgl. z. B. die Silberstiftzeichnung eines Madonnenkopfes (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins); dazu und weiterführend ebd., S. 149; Benesch 1971 (1957), S. 262; Sonkes 1969; Dies. 1971/72, S. 161 ff.

¹²⁴ Vgl. Winkler 1948, S. 11 f.; Wille 1960, S. 279; Campbell 1979, S. 63 ff.; Dies. 1990, S. 168 ff.; Kraut 1986, S. 136 f.; Thürlemann 1992, S. 558; Marrow 1997, S. 53. Zur Technik siehe auch Meder 1923, S. 84; Stout 1941, S. 4.

¹²⁵ Ein prominentes Beispiel ist Jan van Eycks Bildnis von Niccolo Albergati, um 1435, Silberstift auf grundiertem Papier (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett); Vorbereitung für das 1438 datierte Gemälde in Wien (Kunsthistorisches Museum). Vgl. Meder 1923, S. 84 und 194 ff.; Dhanens 1980, S. 282 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 43 und Nr. 34 f.; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 24.

¹²⁶ Vgl. de Vos 1999, S. 152; Költzsch 2000, S. 63.

¹²⁷ Um mit einem Silberstift auf Papier oder Pergament zeichnen zu können, muss der Bildträger zunächst mit mehreren Schichten Gummiwasser, mit Leim gelöster Kreide oder Knochenasche bepinselt und dann mit einer Messerklinge oder einem Polierstein geglättet werden. Ohne diese Imprägnierung würde der Stift abrutschen bzw. keine Spuren hinterlassen. Vgl. Comblen-Sonkes 1979, S. 68 ff.; Hambly 1988, S. 64 ff.

¹²⁸ Vgl. auch Kraut 1986, S. 137; Marrow 1997, S. 56 f.; Sander 2002, S. 76.

¹²⁹ Mehrfach wird Rogier unter dem Namen „*Maistre Rogier le peintre*“ in den Rechnungsbüchern der Tournaiser Malerzunft erwähnt. Am 15.03.1427 wird er als Lehrling beim inzwischen nahezu 50jährigen Campin, am 01.08.1432 als Freimeister in das Register der Lukasgilde eingetragen. Vgl. de Vos 1999, S. 50 ff. und 416, Dok. 3; zu Leben und Werk Rogiers ausführlich ebd., S. 46 ff.; daneben vor allem Feder 1966, S. 416 ff.; Davis 1972; Ausst. Kat. Brüssel 1979.

¹³⁰ Das Dokument ist abgedruckt bei de Vos 1999, S. 416, Dok. 9. Vermutlich hatte Rogier schon vorher Kontakte zu Brüssel, zumal seine Frau Lysebette Goffaert die Tochter eines Brüsseler Schusters war. Darüber hinaus gaben die Maler Tournais am 18.10.1427 einen Empfang für Jan van Eyck, der mit Wein beschenkt wurde, vermutlich als Ehrengast beim jährlichen Festbankett der Gilde am Lukastag teilnahm und dort die Bekanntschaft mit Rogier gemacht haben könnte. Möglicherweise setzte sich van Eyck später für Rogiers Aufnahme in Brüssel ein. Vgl. dazu zuletzt ebd., S. 50 f.

sind,¹³¹ lässt sich nicht nachvollziehen, ob Rogier 1435 als Freimeister der Brüsseler Malerzunft beitrug. In ihr vermutet der überwiegende Teil der Forschung den Adressaten des Lukasbildes.¹³² Da sowohl in- und außerhalb der Niederlande nahezu alle Wappen von Malerorganisationen drei silberne Schilde auf blauem oder rotem Grund aufweisen,¹³³ trägt die von Eisler im oberen Wappen der Fensterverglasung (ein blaues Schild auf Silber) erkannte Version des Brüsseler Malerwappens – abgesehen davon, dass die Farbgebung gewöhnlich umgekehrt ist – wenig zur Klärung der Herkunft bei.¹³⁴ Auch sind bisher sämtliche Versuche gescheitert, Motive der im Hintergrund dargestellten Stadt mit Brüssel in Verbindung zu bringen.¹³⁵ Möglich wäre allerdings, dass die Gegenüberstellung des Palastes bzw. des wehrhaften Komplexes mit dem bunten Treiben der Stadt auf die spezifische Organisation und Gerichtsbarkeit der Brüsseler Maler sowie auf Rogiers herausragenden Status innerhalb der Hauptstadt Brabants anspielt.¹³⁶ Dank eines herzoglichen Privilegs vom 11.02.1421 partizipierten die Brüsseler Handwerker an der Regierung und wurden als Zünfte „*der Stadt und der Gilde*“ bzw. „*des Herzogs und der Stadt*“ in neun Bünde unterteilt, deren realer Machtzuwachs sich u. a. in der Errichtung zahlreicher Zunfthäuser rund um das Rathaus am Grote Markt niederschlug.¹³⁷ Die Maler gehörten mit Metallverarbeitenden Berufen wie Kupfer-, Messer- und Grobschmieden, Stuhlmachern, Sattlern und Drechslern zum Bund des heiligen Johannes und unterstanden als Zunft „*des Herzogs und der Stadt*“ dem regierenden Herzog und dem Magistrat, der sich aus acht Vertretern des Patriziats und sieben Vertretern der Zunftbünde zusammensetzte.¹³⁸ Die Partizipation der Maler

¹³¹ Vgl. Dickstein-Bernard 1979, S. 39.

¹³² Siehe den Überblick über die ältere Literatur seit Michiels 1866, S. 362, bei Eisler 1961, S. 75. Für Brüssel sprechen sich darüber hinaus Davies 1972, S. 67 ff.; Klein 1933, S. 98, Anm. 94; Ausst. Kat. Brüssel 1979, S. 137; Kraut 1986, S. 25 f.; Päch/Rosenauer 1994, S. 15; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 161 (Nr. 61); de Vos 1999, S. 200 f.; Költzsch 2000, S. 15; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 247 (Nr. 61); dagegen zuerst Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253, und zuletzt Sander 2002, S. 76, Anm. 41, aus.

¹³³ Da Malerwappen im Verlauf der Untersuchung mehrfach begegnen, sei an dieser Stelle auf Bernaert van Orleys Thomas- und Matthias-Altar in Wien (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) verwiesen, auf dem das Wappen der Brüsseler Lukasgilde über der Signatur auf dem Pfeiler der Innenseite angebracht ist. Vgl. Best. Kat. Wien 1989, S. 44 f. Weitere Beispiele für Darstellungen des Brüsseler Malerwappens nennen Eisler 1961, S. 74; de Vos 1999, S. 203 f.

¹³⁴ Eisler 1961, S. 74 und Abb. 1; unterstützt von Rivière 1987, S. 42; Best. Kat. München 1999, S. 570. Vgl. dagegen Kraut 1986, S. 144 f., Anm. 21; MacBeth/Spronk 1997, S. 120 f. Die ebenfalls von Eisler 1961, S. 74, erkannten und bisher unbeachteten Parallelen zum Wappen der in Nordfrankreich, Flandern und Tournai ansässigen Familie Wavrin de la Cessoye sind insofern interessant, als die Familie mit jenen Braques verwandt war, nach denen das heute im Louvre befindliche Triptychon Rogiers benannt wird.

¹³⁵ Die von Renders 1931, Bd. 2, S. 38, geäußerte These entbehrt jeder Grundlage.

¹³⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass sich an der Bank eine in Rogiers Frühwerk häufig anzutreffende Maßwerkverzierung befindet. Die z. B. auf der *Kreuzabnahme* (Madrid, Prado) und einer nur in Kopien überlieferten Madonna, siehe de Vos 1999, B 16, auftauchende, stilisierte Lilie wird ebd., S. 98, als „*Lilie von Tournai*“ oder „*Symbol*“ von Rogiers Tournaiser Zeit gedeutet. Dass diese Lilie auf dem Bostoner Gemälde und allen nachfolgenden Werken fehlt, könnte demzufolge ein bisher unbeachtetes Indiz für Entstehung des Gemäldes in Brüssel darstellen.

¹³⁷ Die Charter des Herzogs Philip von Pol, 1528 und 1545 ergänzt sowie 1619 erneut bestätigt, führte dazu, dass nahezu sämtliche Ämter, darunter z. B. das Bürgermeisteramt, vom Patriziat und von den Nationen bzw. Zünften besetzt wurden und demzufolge *de facto* doppelt vorhanden waren. Vgl. des Marez 1904; Dickstein-Bernard 1979, S. 37; Goedleven 1993; de Vos 1999, S. 53 ff.

¹³⁸ Die Zünfte „*der Stadt und der Gilde*“ unterstanden den städtischen Behörden und dem Vorstand der Tuchmachergilde. Vgl. Govaerts 1896, S. 97 ff.; Frankignoulle 1935, S. 13 ff.; Matthieu 1953, S. 224 ff.; Dickstein-Bernard 1979, S. 38; Kraut 1986, S. 25 f.

am sozialen und politischen Aufstieg der Zünfte lässt sich z. B. an kommunalen Ämtern ablesen, die Vertreter des Berufsstands wie Jan van Ruysbroeck innehatten.¹³⁹ Vor diesem Hintergrund ist es durchaus denkbar, dass die Initiative zur Herstellung eines Lukasbildes von den Brüsseler Malern ausging, die dann mit einem von Rogier geschaffenen Identifikationsbild ihren neuen Status manifestiert hätten.¹⁴⁰ Mit Sicherheit war die Malerzunft jedoch in jene Anstrengungen involviert, die dazu führten, dass um 1435 – offenkundig speziell für Rogier – das als „*portraiteur de la ville*“ bezeichnete Amt des Stadtmalers geschaffen wurde.¹⁴¹ Ist es ein Zufall, dass dieser „*portraiteur*“ eine scheinbar reale Porträtsitzung, angesiedelt vor einer zeitgenössischen Stadtkulisse, in die Lukas-Ikonografie eingeführt hat?

Das für Rogier eingerichtete Amt des Stadtmalers ist seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in niederländischen und deutschen Städten greifbar.¹⁴² Die Aufgabenbereiche und Gehälter differierten zwar von Ort zu Ort, doch waren Stadtmaler allgemein dazu verpflichtet, gegen die Zahlung eines festen Jahresgehalts alle anfallenden Maler- und Dekorationsarbeiten, darunter ephemere Kunstwerke und grobe Malerarbeiten, auszuführen.¹⁴³ Diese Rahmenbedingungen erinnern entfernt an die Stellung des Hofkünstlers, der für einen festen Jahreslohn alle anfallenden Arbeiten am Hof zu erledigen hatte. Bisher ist noch unklar, ob das Amt des Stadtmalers „*in Nachahmung höfischer Praktiken oder in der Absicht eingerichtet wurde, auch einen Maler für einen Einsatz an Höfen bereitstellen zu haben.*“¹⁴⁴ Dass Philipp der Gute (1396 – 1467) 1430 Brüssel zur Hauptstadt des burgundischen Reiches erklärt und damit zum Verwaltungszentrum und zugleich zur Residenz des burgundischen Hofes erhoben hatte, deutet im Fall Rogiers auf Letzteres hin.¹⁴⁵

¹³⁹ Zu den von van Ruysbroeck zwischen 1421 und 1426 bekleideten Ämtern siehe Saintenoy 1931-34, Bd. 2, S. 129 f.; Warnke 1985, S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. auch Kraut 1986, S. 25 f..

¹⁴¹ Die Zunftvertreter mussten das neu geschaffene Amt bewilligen und beschlossen 1436, es nach Rogiers Tod nicht wiederzubesetzen. Vgl. Houtard 1913, S. 107; Saintenoy 1931-34, Bd. 2, S. 26; Feder 1966, S. 428; Dickstein-Bernard 1979, S. 39; de Vos 1999, S. 55 f. und 416, Dok. 9.

¹⁴² Vermutlich war schon der in Gent 1386-1413 als „*present meester*“ bezeichnete Maler Pieter van Beervelt ein Stadtmaler. Als frühester Inhaber des Amtes gilt jedoch Jacques Cavael, der 1399 als Stadtmaler in Ypern bezeugt ist. Robert Campin war von 1425 Stadtmaler in Tournai. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Martindale 1972, S. 23 f.; Warnke 1985, S. 102, der darauf hinweist, dass bis auf den 1291 für San Gimignano genannten „*pictor communis*“ und die Maler der Serenissima in Venedig in Italien keine parallele Entwicklung greifbar ist; dagegen Roeck 1999, S. 152 f., wonach der „*pittore di stato*“ eine ähnliche Stellung innehatte.

¹⁴³ Vgl. Campell 1976, S. 189, Anm. 7. Campin wurde z. B. 1425 mit der Fassung von Statuen in der Halle der Doyens, 1426/27 mit der Ausstattung der jährlichen Prozession oder 1428 mit Wandmalereien in der Halle des Jurez betraut. Vgl. Panofsky 1953, Bd. 1, S. 154. Auch im 16. Jahrhundert gehörten zu den Arbeiten des Mechelner Stadtmalers Jan Schoof, der ab 1509 zur Ausstattung des Hofes von Savoyen herangezogen wurde, noch das Anstreichen von Wänden, Fenstern, Türen oder Balken. Siehe dazu Eichberger 2002a, S. 455 ff..

¹⁴⁴ Warnke 1985, S. 101 f.. Zur Stellung des Hofkünstlers siehe grundlegend ebd., S. 142 ff.; daneben Baes 1882, S. 71 ff.; Duverger 1982, S. 61 ff.; Schwarz 1990, S. 18 ff.; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 45 ff..

¹⁴⁵ Brüssels Status und Bevölkerungszahl hatte jene von Löwen, dem eigentlichen Kern des Herzogtums Brabant, bereits im 14. Jahrhundert überflügelt. Während Löwen die zeremonielle Hauptstadt blieb, wuchs die Bedeutung Brüssels mit dem zunehmend sesshaft werdenden Hof auf dem Coudenberg stetig. Vgl. Smolar-Meynart 1979, S. 15 ff.; de Vos 1999, S. 53 ff..

Aus überlieferten Protesten geht hervor, dass die Entlohnung von Stadtmalern oftmals nicht zum Lebensunterhalt ausreichte, ihnen die Städte aber trotzdem nicht gestatteten, anderweitige Aufträge anzunehmen.¹⁴⁶ Der Brüsseler Magistrat gab bei Rogier hingegen sogleich die oben erwähnten Gerechtigkeitsbilder für das Rathaus in Auftrag und stellte ihn für andere Auftraggeber frei.¹⁴⁷ Zu ihnen gehörten zahlreiche geistliche und weltliche Würdenträger, darunter nachweislich seit 1439 auch der burgundische Hof, für den Rogier nach dem Tod Jan van Eycks (1441) auch als Porträtist tätig war, ohne als Kammermaler an den Hof gebunden zu sein.¹⁴⁸ Beide Künstler stellen ein frühes Beispiel für den von Warnke als „*Hoflieferanten*“ klassifizierten und verstärkt erst seit dem 16. Jahrhundert aufkommenden Malertypus dar, der Wohnsitz und Werkstatt in der Stadt hatte und zugleich mit allen Privilegien seiner höfischen Auftraggeber ausgestattet war.¹⁴⁹ Bei Rogier schlug sich diese Sonderstellung u. a. in der Mitgliedschaft in der Heilig-Kreuz-Bruderschaft, der auch Philipp der Gute angehörte, oder einem 1443 erworbenen Wohnhaus unterhalb des Coudenbergs nieder.¹⁵⁰

Es ist davon auszugehen, dass die Grundlagen für diesen Aufstieg in Form von Privilegien oder Ausnahmeregelungen schon während der Übersiedlung nach Brüssel und Rogiers Ernennung zum Stadtmaler gelegt wurden.¹⁵¹ Dass Rogier die Vielzahl an bedeutenden Aufträgen nur in einer großen Werkstatt bewältigen konnte, in der neben Vrancke van der Stockt und möglicherweise Hans Memling zahlreiche Gehilfen beschäftigt gewesen sein müssen,¹⁵² lässt darauf schließen, dass die Gilde die vorgeschriebene Anzahl von Lehrlingen und Gesellen zu Rogiers Gunsten erweiterte. Möglicherweise war sein Beispiel sogar ausschlaggebend dafür, dass den Statuten der Brüsseler Maler von 1453 zufolge auch ein auswärtiger Meister für „*weerdich*“ befunden werden konnte, in die Zunft aufgenommen zu werden, solange seine Werke „*cunstich, abelnut, ende oirbelic*“ seien.¹⁵³

¹⁴⁶ Siehe die Beispiele bei Roeck 1999, S. 152 f.

¹⁴⁷ Vgl. Panofsky 1953, Bd. 1, S. 264 f.; Kraut 1986, S. 25 f.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 175; Dhanens 1995, S. 52 ff.; de Vos 1999, S. 57 f. und 345 ff., B 2. Martindale 1972, S. 23 f., vermutet vor diesem Hintergrund, dass man sich in Brüssel am Amt des „*peintre du roy*“ orientierte.

¹⁴⁸ Die Nachfolge van Eycks als „*varlet de chambre*“ trat Jacques Daret an, der mit Rogier zusammen bei Campin in Tournai ausgebildet worden war. Vgl. de Vos 1999, S. 51.

¹⁴⁹ Vgl. Warnke 1985, S. 93 ff., wonach neben Jan van Eyck und Rogier Melchior Broederlam und Francesco di Giorgio in Mantua frühe Vertreter des Hoflieferanten darstellen. Wenn Kempers 1989, S. 402, Anm. 14, diese Sonderstellung auch fälschlicherweise allein auf das Mäzenatentum des burgundischen Hofes zurückführt, ist die Feststellung doch bemerkenswert, dass van Eyck oder Rogier damit einen höheren Status erreichten als ihre zeitgenössischen Kollegen in Siena oder Florenz.

¹⁵⁰ Das 1443 erworbene Haus befand sich in der Rue de l'Empereur, Ecke Rue de la Montagne de la Cour. Vgl. dazu sowie weiterführend zu Rogiers sozialer Stellung und Auftraggebern Smolar-Meynart 1979, S. 15 ff.; Ridderbos 1991, S. 108 ff.; de Vos 1999, S. 51.

¹⁵¹ Beispielsweise hätte ihm die Stadt das Bürgerrecht schenken oder die Malerzunft die Aufnahmegebühren erlassen können. Berühmte und herausragende Künstlerpersönlichkeiten wurden in den Niederlanden wie in Deutschland oder Italien wiederholt von Zunftzwängen und/oder städtischen Abgaben befreit, erhielten Steuerfreiheit oder –nachlass, durften sich in mehreren Städten als Freimeister eintragen, dort Werkstätten führen, eine höhere Anzahl an Gesellen beschäftigen etc.. Siehe die Beispiele bei Baes 1882, S. 134 ff.; Hoogewerff 1947, S. 29; Huth 1967, S. 8 und 11; Borchert 1997, S. 61 f.; Roeck 1999, S. 153.

¹⁵² De Vos 1999, S. 53 ff. und 130 ff.

¹⁵³ Zitiert nach Mathieu 1953, S. 226, Anm. 1. Entsprechend ließ sich die Lehrzeit bei Nachweis eines besonderen Talents verkürzen. Vgl. ebd.; Sosson 1982, S. 19.

Vorstellbar wäre deshalb schließlich auch, dass Rogier sein Lukasbild als Dankesgabe für die ihm erwiesenen Ehrbezeugungen angefertigt und dabei die Zuordnung der Malerzunft zu Stadt und Herzog sowie die eigene privilegierte Stellung zwischen Stadt und Hof im Hintergrund des Gemäldes reflektiert hat.¹⁵⁴ Der nahe liegende Bestimmungsort des Gemäldes wäre dann die Katharinenkapelle von Sainte-Gudule gewesen, in der die Maler als Angehörige der von Goldschmieden dominierten Eligius-Bruderschaft ihre Gottesdienste abhielten und ihre Kollegen bestatteten.¹⁵⁵ Rogier selbst hätte dann 1464 sogar in direkter Nähe zu seinem Werk seine letzte Ruhestätte gefunden.¹⁵⁶ Tatsächlich lässt sich jedoch in dieser Kapelle nicht einmal ein Altar nachweisen, der dem heiligen Lukas geweiht war.¹⁵⁷ Die vereinzelt in diesem Zusammenhang angeführte Notiz im Tagebuch der niederländischen Reise Albrecht Dürers vom 27. August 1520, der zufolge Dürer an einem nicht näher definierten Ort in Brüssel „mehr 2 Stüber geben, von Sanct Lucas tafel auf zu sperren“, könnte sich auf die im Inventar des Escorial erwähnten Flügel, letztlich aber auf jeden erdenklichen Lukas-Altar beziehen.¹⁵⁸ Zudem nennt Dürer keinen Urheber des Lukasbildes, erwähnt sonst aber, z. B. im Zusammenhang mit den zerstörten Gerichtsbildern, dessen Autorschaft („meister Rudier“).¹⁵⁹ Indem die Existenz eines Zunfthauses der Maler am Grote Markt erst seit 1480 nachweisbar ist, kann auch über einen profanen Aufbewahrungsort des Lukasbildes nur spekuliert werden.¹⁶⁰

A 2.2 Rogiers Nachfolge in den südlichen Niederlanden

Auf Brüssel als Bestimmungsort von Rogiers Gemälde weisen zudem die zahlreichen Varianten des Lukasbildes und darunter jene drei Versionen zurück, die dem Original in Format, Zeichnung, Proportion und Farbigkeit folgen und schon vor technischen Untersuchungen mittels Stilanalyse

¹⁵⁴ Kraut 1986, S. 26, hat bereits auf Rogiers diesbezügliche „Zwitterstellung“ verwiesen, aber keine entsprechenden Schlüsse gezogen. Eisler 1961, S. 86; Rivière 1987, S. 42; de Vos 1999, S. 203, schließen eine Herstellung des Gemäldes aus eigener Initiative nicht aus. Das von Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 41, für Jan van Eycks Bildnis seiner Frau Margareta (1439, Brügge, Groeningemuseum; ebd., Nr. 42) reklamierte Anzeichen für ein neues Kunstverständnis müsste dann ebenso für Rogiers Lukasbild gelten.

¹⁵⁵ Vgl. Veth/Muller 1918, S. 95, Anm. 1; Conway 1921, S. 102, Anm. 2; de Vos 1999, S. 56. Dass eine Bruderschaft mehrere Berufe umfasste, ist nicht ungewöhnlich, weshalb die Behauptung von Dhanens 1995, S. 57 f.; Dies. 1998, S. 120, die Brüsseler Maler hätten über keine eigene Kapelle verfügt, irreführend ist.

¹⁵⁶ Hier sei angemerkt, dass Simon Marmion in der Nähe seines 1463 für die Kapelle der Lukasgilde von Valenciennes gemalten, nicht erhaltenen, Gemäldes bestattet werden wollte. Vgl. dazu Eisler 1961, S. 85; White 1997, S. 48, Anm. 40; de Vos 1999, S. 206, Anm. 14. Zum Grab Rogiers siehe ebd., S. 64 und 419, Dok. 33 und 35; Dhanens 1995, S. 115.

¹⁵⁷ Siehe Veth/Muller 1918, S. 95, Anm. 1.

¹⁵⁸ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 155. Zuerst haben Schnaase/Eisenmann 1879, S. 186, den Zusammenhang zu Rogiers Lukasbild hergestellt. Vgl. die Zusammenfassung der Diskussion bei Eisler 1961, S. 75, und im Best. Kat. St. Petersburg 1989, S. 202; ergänzend Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 161 (Nr. 61). Für Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253, und Périer-d'Ieteren 1985, S. 55, weist der Passus unabhängig davon auf die Besichtigung eines Triptychons hin.

¹⁵⁹ Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 155 und 168; daneben Lange/Fuhse 1893, S. 124, Anm. 2; Heidrich 1908, S. 338; Wurzbach 1910, Sp. 872;

¹⁶⁰ Zum Zunfthaus der Brüsseler Maler siehe Mathieu 1953, S. 231. Es ist auf Denis van Alsoots Gemälde des 1615 in Brüssel veranstalteten „Ommegang“ (1616, London, Victoria & Albert Museum) durch das Malerwappen identifizierbar. Vgl. dazu Baestens 1890, S. 42 ff. und 70 ff.; Thöfner 1998, S. 185 ff. und Abb. 3.

Brüsseler Werkstätten zugeschrieben wurden.¹⁶¹ Die in der älteren Literatur noch für das Original gehaltene Münchner Fassung lässt sich dendrochronologisch in die 1480er Jahre datieren (**Abb. 21i**).¹⁶² Die um 1500 entstandene Version in St. Petersburg wird teilweise der Werkstatt des Meisters der Magdalenenlegende zugeschrieben, der um 1490-1526 in Brüssel tätig war (**Abb. 21j**).¹⁶³ Naturwissenschaftliche Untersuchungen der ebenfalls um 1500 in Brüssel entstandenen Version in Brügge haben gezeigt, dass die Tafel mithilfe mehrerer Teilkartons im Pausverfahren angefertigt wurde (**Abb. 21k**).¹⁶⁴ Diese Pausen könnten für die Herstellung der anderen Versionen verwendet sowie speziell zu diesem Zweck von der Brüsseler Malergilde angefertigt und „verliehen“ worden sein.¹⁶⁵ Ob daneben das Original, ein Fundus von Muster- und Entwurfszeichnungen aus Rogiers Werkstatt oder eine detailgetreue Kopie als Vorlage für die Farbgebung fungierte, bleibt offen.¹⁶⁶ Unklar ist auch die Funktion der Varianten. Sie könnten von den Brüsseler Malern selbst, z. B. anlässlich der Gründung einer Lukasbruderschaft 1474 oder zur Ausstattung des Zunfthauses am Grote Markt, hergestellt, aber ebenso auch von auswärtigen Malerkorporationen in Auftrag gegeben worden sein. Auch höfische Sammler kommen als mögliche Auftraggeber in Frage.¹⁶⁷

Neben den späteren Wiederholungen des Originals entstanden in Brüssel zahlreiche Varianten und Kompositionen mit Pasticciohaften Entlehnungen einzelner Figuren und Motive von Rogiers Vorbild.¹⁶⁸ Eine in mehreren Fassungen überlieferte Version stimmt hinsichtlich Madonnenskizze, Kleidung, Physiognomien, Kopf- und Handhaltung des Heiligen nahezu mit dem Vorbild überein, zeigt Lukas aber allein und in Halbfigur.¹⁶⁹ Der Heilige erscheint etwas weiter nach rechts versetzt, so dass sich der Kopf nicht mehr vor dem hellen Hintergrund des Landschaftsausblickes abhebt, der

¹⁶¹ Einen Überblick über die ältere Literatur geben Périer-d'Ieteren 1985, S. 46 f.; Dijkstra 1990, S. 116 ff.. Falls Rogiers Werkstatt selbst Entwurfszeichnungen oder Pausen aufbewahrte, wäre es nicht ungewöhnlich, dass diese nach dem Tod des Meisters zuerst in Brüssel verbreitet worden wären. Zur vergleichbaren Situation in Brügge nach dem Tod Jan van Eycks vgl. Borchert 2002a, S. 20 ff., mit weiterführender Literatur.

¹⁶² Öl auf Holz, 138 x 111 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1188. Vgl. Eisler 1961, S. 82 (a); Klein 1987, S. 29 ff.; Dijkstra 1990, S. 111 ff. und S. 246, Anm. 407; Best. Kat. München 1999, S. 568 f..

¹⁶³ Öl auf Holz, 102,5 x 108,5 cm, St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. 207. Vgl. Eisler 1961, S. 82 (b); Loewinson-Lessing/Nicouline 1965, Nr. 111; Bruyn 1970, S. 135 ff.; Best. Kat. St. Petersburg 1989, Nr. 112; Dijkstra 1990, S. 112; de Vos 1999, S. 204.

¹⁶⁴ Öl auf Holz, 133 x 107 cm, Brügge, Stedelijke Musea, Groningemuseum, Inv. Nr. GROoo35.I. Vgl. Eisler 1961, S. 82, (c); de Vos 1979, S. 216 ff.; Dijkstra 1990, S. 112; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 61.

¹⁶⁵ Campbell 1976, S. 191; Dijkstra 1990, S. 118 ff., besonders S. 131 f.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 161.

¹⁶⁶ Nach ebd., Eisler 1961, S. 86, deutet die hohe Anzahl der Wiederholungen auf die freie Zugänglichkeit des Originals hin. Dijkstra 1990, S. 118 ff., weist darauf hin, dass die Kopisten das Original in jedem Fall hätten aufsuchen müssen. Vgl. z. B. Michiel Coxie, der 1557-59 eine Kopie des Genter Altars in St. Bavo anfertigte; dazu ebd., S. 251, Anm. 463; de Vos 1999, S. 204.

¹⁶⁷ Hendy 1933, S. 54; de Vos 1999, S. 205, gehen von höfischen Auftraggebern aus; im Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 61, wird die Auffassung vertreten, auch die Kopien seien Zunft-Altäre gewesen.

¹⁶⁸ Siehe z. B. die Diptychen aus Rogiers Werkstatt, die dem Meister von Sainte-Gudule zugeschriebene *Maria mit Kind, Stifterin und der heiligen Elisabeth* (Lüttich, Musée de l'Art Religieux et d'Art Mosan; vgl. de Vos 1999, S. 205, Abb. i) oder ein von Friedländer 1967 ff., Bd. 4, Nr. 89, dem Meister des gestickten Laubes zugeschriebene Madonnenbild in Williamstown/Massachusetts (S. and F. Clark Art Institute) verwiesen, das zentral eine thronende Madonna im Mittelgrund vor Zitaten aus Rogiers Hintergrund zeigt. Vgl. dazu Dijkstra 1990, S. 248, Anm. 425; Mac/Beth/Spronk 1997, S. 125 f. und Abb. 25-26b. Einen Überblick über die Varianten geben Eisler 1961, S. 83 ff.; Loewinson-Lessing/Nicouline 1965, S. 49 ff.; Dijkstra 1990, S. 122 ff..

¹⁶⁹ Vgl. die Aufzählung der Versionen bei Eisler 1961, S. 83; im Best. Kat. Dublin 1987, S. 89.

weniger eine Stadtansicht am Fluss als eine hügelige Uferlandschaft an bewegter See darstellt. Wohl aufgrund des fehlenden Nebengemachs wurde der Stier links hinter den Heiligen in die Szene integriert. Ein zu dieser Gruppe gehörendes, zwischen 1501 und 1517 datiertes Gemälde zeigt hinter dem Kopf des Heiligen anstelle des Nebengemachs eine Wandnische mit Büchern und zwei Gefäßen, deren Inhalt durch Schriftbänder als „*olyum*“ bzw. „*cont...*“ angegeben wird (**Abb. 35-35a**).¹⁷⁰ Sie lassen sich als Attribute der Mal- und Arzttätigkeit des Heiligen identifizieren (**Abb. 36-37**).¹⁷¹ Dass es sich um ein Fragment handelt, dessen verlorenes Pendant vermutlich eine halbfigürliche Madonna mit Kind aufgewiesen hat, legt ein Diptychon in Dijon (Musée des Beaux-Arts) nahe, das um 1500 von einem anonymen, vermutlich Brüsseler Meister geschaffen wurde (**Abb. 38**).¹⁷² Möglicherweise vermengen sich hier die Rezeption des Lukasbildes mit der Orientierung an den schon erwähnten Diptychen der Rogier-Werkstatt, denen auch die durchgehende Zinnenmauer entspricht.¹⁷³ Da in der Nachfolge Rogiers auch andere Werkstätten, z. B. von Dieric Bouts, eine hohe Anzahl solcher Diptychen produzierten, sind die Traditionslinien nicht mehr exakt rekonstruierbar.¹⁷⁴

Angesichts der Bedeutung des Brüsseler Tapisseriegewerbes verwundert es nicht, dass zwei Varianten nach Rogiers Lukasbild in Form von Bildteppichen erhalten sind. Eine Balisseweberei in Paris gibt die Komposition seitenverkehrt wieder und bereichert sie um zahlreiche Details (**Abb. 39**).¹⁷⁵ Der Heilige weist leicht veränderte Gesichtszüge auf und zeichnet auf einer kleinen, gerahmten Tafel mit halbrundem Abschluss, wobei er den Silberstift nicht mehr senkrecht zum Handrücken, sondern längs der Finger hält.¹⁷⁶ Die Umgebung der Madonna wurde um Attribute erweitert, die die in der Bostoner Tafel durch den Typus der *Lactans* und das niedrige Sitzmotiv bereits angedeutete, mütterlich-irdische Charakterisierung der Gottesmutter noch verstärken. Im Nebengemach hält der Stier ein beschriftetes

¹⁷⁰ Dublin, National Gallery of Ireland. Die Datierung ergibt sich aus dem *en grisaille* ausgeführten Wappen Philipps von Burgund auf der Rückseite der Tafel, das im übrigen ebenfalls auf höfische Auftraggeber der Kopien oder Varianten nach Rogier hindeutet. Zu Daten, Provenienz und Zuschreibungen siehe Best. Kat. Dublin 1987, Nr. 4, S. 89 ff., wo die Beschriftung zu „*cont(ra?)*“ ergänzt wird.

¹⁷¹ Vergleichbare Gefäße gehören zum Repertoire von (Wund-)Arzt- und Apothekerdarstellungen. Vgl. z. B. die Miniaturen im „*Tacuinum sanitatis*“ (um 1390, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. S.N. 26.33, fol. 53 v.) oder Guy de Chauliacs (1290-1368) „*Chirurgia*“ (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 6966, fol. 154 v.); dazu und weitere Beispiele bei MacKinney 1965, S. 31 und Abb. 21; Artelt 1974, Sp. 348 und 351 f.; Metzger 2002, S. 84 und Nr. 15.

¹⁷² Öl auf Holz, Maße unbekannt. Vgl. Georgel/Lecoq 1987, S. 64 und Abb. 81. Von Költzsch 2000, S. 54 f., als „*flämische Schule*“ behandelt. Friedländer 1967 ff., Bd. 3, S. 94, nimmt als Urheber den um 1500 in Brüssel tätigen „Meister mit dem gestickten Laub“, Châtelet 1990, S. 32 ff., den ebenfalls Brüsseler „Meister von Sainte Gudule“ an, den er mit Jan van Coninxloo identifiziert. Beides wird von Thürlemann 1992, S. 559, Anm. 89, bezweifelt. Allein Rivière 1987, S. 54 ff., datiert das Diptychon um 1450 und weist es mit abenteuerlicher Argumentation einem Genter Meister zu, wogegen sich zu Recht schon White 1997, S. 46, Anm. 10, ausgesprochen hat.

¹⁷³ Vgl. auch Thürlemann 1992, S. 559, Anm. 89; Belting/Kruse 1994, Nr. 118-119.

¹⁷⁴ Zur Produktion dieser Diptychen siehe Friedländer 1924 ff., Bd. 3, S. 68; Destrée 1930, S. 173 f.; Schöne 1938, S. 129 ff.

¹⁷⁵ Wolle, Seide, Goldfäden, 235 x 261 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 3999. Vgl. Friedländer 1924, Bd. II., S. 81; Eisler 1961, S. 82 (d); Davies 1973, S. 67 f.; Ausst. Kat. Brüssel 1977, Nr. 228 f.; Ausst. Kat. Brüssel 1979, Nr. 35; Rivière 1987, S. 62 f.

¹⁷⁶ Die eigenartige Handhaltung könnte aus der Seitenverkehrung resultieren, die eine Korrektur nötig machte.

Spruchband im Maul, während ein weiteres im Regal unter einem Buch klemmt. Die nicht maßstabsgetreu vergrößerte Hintergrundlandschaft wurde ebenfalls um Details wie Schiffe, einen Bäckerjungen oder an das Brüsseler Rathaus erinnernden Turm bereichert. Dass die zweite von Rogiers Lukasbild abhängige Tapiserie in Brüssel diesen Turm ebenfalls zeigt (**Abb. 40**),¹⁷⁷ deutet darauf hin, dass von den unbekanntem Nachfolgern der dem Bostoner Gemälde nicht eindeutig abzulesende Bezug zur Brabanter Hauptstadt nachträglich vorgenommen wurde – möglicherweise, um auf die Herkunft der Tapiserie und ihrer berühmten Vorlage hinzuweisen.¹⁷⁸ Auf der Brüsseler Tapiserie ist anstelle von Rogiers Zeichnung ein Madonnenbild mit halbrundem Abschluss auf einem Pult mit Büchern, Flakon und Schriftrolle platziert und wurde der Stier wie bei der Dubliner Variante in die Vordergrundszenen integriert. Da einem Erlass von 1478 zufolge allein die Maler Kartons für die Tapiserieweberei herstellen durften, waren sie vermutlich für die Entwürfe der beiden Teppiche verantwortlich.¹⁷⁹ Sie waren es dann vermutlich auch, die die Herstellung der Kopien bzw. die Vergabe entsprechender Kartons oder Pausen nach Rogiers Vorbild kontrollierte.

Während die bisher genannten Varianten aus Brüsseler Werkstätten stammen und sich demzufolge aus der Anschauung des Originals oder lokal kursierenden Vorlagen herleiten lassen, deuten zwei in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandene Blätter auf eine druckgrafische Verbreitung von Rogiers Lukasbild hin. Dabei handelt es sich zum einen um den zentral mit „I. M.“ monogrammierten, um 1475 entstandenen Kupferstich **Israhel van Meckenems** (um 1450 – 1503 Bocholt), der wie sein gleichnamiger Vater in Kleve und Bocholt ansässig sowie als Goldschmied und Kupferstecher im mittelhheinischen Gebiet tätig war (**Abb. 41**).¹⁸⁰ Die Anordnung der Figuren und der Durchblick in ein Nebengemach mit Schreib- oder Lesepult weisen deutlich auf Rogier zurück.¹⁸¹ Van Meckenem hat die Szene jedoch in ein für sein Schaffen charakteristisches, kapellenartiges Interieur mit Gewölbe und Lanzettfenstern versetzt, Lukas andere Gesichtszüge, die typische Kleidung deutscher Maler (hohe Kappe, Mantel mit kapuzenartigem Überwurf oder Chaperon) sowie ein großformatiges Skizzenblatt in die Hand gegeben und auf diesem die Perspektive des

¹⁷⁷ Wolle, Seide, Goldfäden, 105 x 82 cm, Brüssel, Musée d'Art et d'Histoire. Vgl. Ausst. Kat. Brüssel 1977, Nr. 229.

¹⁷⁸ Die Instrumentalisierung des Künstlerruhms für den Ruhm einer Stadt setzt die mittelalterliche Tradition des Künstlerlobs in Bau- oder Weihinschriften fort. Vgl. dazu zahlreiche Beispiele in Wattenbach 1975; weiterführend Jahn 1965, S. 42 ff.; Claussen 1981, S. 7 ff.; Ders. 1985, S. 263 ff.

¹⁷⁹ Das Dokument ist abgedruckt bei Wauters 1878, S. 48 f. Zur traditionellen Zusammenarbeit von Malern, Stickern und Webern in Brüssel siehe auch Mathieu 1953, S. 229 f.

¹⁸⁰ Kupferstich, 20,7 x 14 cm, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv. Nr. 1943.3.140. Vgl. Bartsch 1803 ff., Bd. 6, Nr. 107; Klein 1933, S. 46; Lehrs 1934, S. 299 f., Nr. 370, Ausst. Kat. Bocholt 1972; Koreny 1986, Bd. 24, Nr. 370; MacBeth/Spronk 1997, S. 122 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 41. Zu den erhaltenen Werken (ca. 570 Stiche) und van Meckenems Tätigkeit als Goldschmied siehe Pieper 1953, S. 13 ff.; Vogt 1953, S. 21 ff.; Landau/Parshall 1994, S. 56 ff.

¹⁸¹ Siehe den Vergleich von Rogiers Bostoner Gemälde und van Meckenem bei Klein 1933, S. 46. Ergänzend sei angemerkt, dass die Madonna eine freie und seitenverkehrte Variante nach Rogiers *Durán*-Madonna (Madrid, Prado) zu sein scheint.

Madonnenmalers unberücksichtigt gelassen.¹⁸² Als „Modell“ posiert eine für van Meckenems Schaffen typische Madonna mit Kind. Anstelle des Baldachins fungiert ein Engel als Würdemotiv, der möglicherweise wie der von Rogier in der Unterzeichnung angelegte Engel von van Eycks *Rolin-Madonna* beeinflusst ist.¹⁸³ Neben diesem himmlischen Assistenten deuten der Blick des Heiligen, der sakrale Charakter des Schauplatzes und die Bewegtheit der Gewänder auf den übernatürlichen Charakter der „Modellsitzung“ hin.¹⁸⁴

Eine dem Umkreis von **Dieric Bouts** zugeschriebene Zeichnung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, deren für diese Zeit ungewöhnliche Punktieretechnik den anonymen Urheber als Kupferstecher oder Glasmaler ausweist, zeigt Lukas im Halbprofil vor einer Sitzbank kniend (**Abb. 42**).¹⁸⁵ In seiner Linken hält er eine kleine, gerahmte Tafel, auf die er mit einem Silberstift oder einer Feder zwischen Daumen und Zeigefinger ein Halbfigurenbild der Madonna mit Kind anfertigt. Grafiken dieser Art haben für die Verbreitung des zeichnenden Heiligen über Brüssels Grenzen hinaus sicher keine unbedeutende Rolle gespielt.¹⁸⁶

Mit dem gefliesten Interieur und dem loggienartigen Durchblick ins Freie, der unter einem grünen Baldachin sitzenden Madonna und dem davor knienden und eine Silberstiftskizze anfertigenden Lukas weist ein ebenfalls dem Umkreis bzw. einem Nachfolger von Dieric Bouts (Haarlem um 1415 – 1475 Löwen) zugeschriebenes und vorwiegend in das letzte Viertel des 15. Jahrhundert datierte Gemälde in englischem Privatbesitz ebenfalls auf Rogiers Lukasbild zurück (**Abb. 43**).¹⁸⁷ Seine Raumstaffelung wurde, möglicherweise in Anlehnung an die Diptychen der Rogier-Werkstatt, durch die Einbeziehung des Mittelgrundes in die Vordergrundszene und die Darstellung einer durchgehenden Sitzbank mit

¹⁸² Die Porträhaften Züge erinnern an das Doppelbildnis van Meckenems und seiner Frau Ida (Lehrs 1934, Nr. 1). Nach Bartsch 1803 ff., Bd. 6, Nr. 107, soll es sich um das Bildnis von van Meckenems Vater handeln.

¹⁸³ Vgl. auch Marrow 1997, S. 59, Anm. 18. Eisler 1961, S. 74; MacBeth/Spronk 1998, S. 122 f. und 133, Anm. 94, gehen von einem verlorenen Flémaller Lukasbild aus, das sowohl van Eycks *Rolin-Madonna* als auch Rogiers Lukasbild inspiriert und dessen – ebenfalls nicht erhaltene – grafische Reproduktion schließlich van Meckenem als Vorlage gedient haben soll. Die Autoren beziehen sich dabei auf Landau/Parshall 1994, S. 57, wonach van Meckenem Vorlagen seitenverkehrt reproduzierte, wogegen sich zu Recht bereits de Vos 1999, S. 206, Anm. 12, ausgesprochen hat.

¹⁸⁴ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 33 f. Für Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 41, bleibt offen, ob es sich um eine reale Begegnung oder himmlische Erscheinung handelt.

¹⁸⁵ Feder in Braun und Bleigriffel, 15,6 x 11,2 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Coll. Masson, Inv. Nr. 449. Von Schöne 1938, Nr. 81, als Kopie nach einem verlorenen Original von Dieric Bouts angesehen. Vgl. daneben Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 124; Sonkes 1969, S. 214 ff.; Ausst. Kat. Löwen 1975, S. 373 ff. und Nr. B/72; Ausst. Kat. Paris 1985, Nr. 40, mit einem Überblick über die bisherigen Zuschreibungen und die ältere Literatur.

¹⁸⁶ Eindeutig von van Meckenem abhängig ist z. B. eine Stundenbuchminiatur in London (British Museum, Add. Ms. 20694, fol. 14). Vgl. unten, Kap. A 4.2., **Abb. 86**.

¹⁸⁷ Ursprünglich Öl auf Holz, 1899 auf Leinwand gezogen, 110,5 x 88 cm, Penrhyn, Bangor. Ohne Zuschreibung und Datierung im Ausst. Kat. Brügge 1902, Nr. 115. Von Floerke 1905, S. 121, Klein 1933, S. 45 und 98, Anm. 94; Rivière 1987, S. 60 ff., wird das Gemälde als Original von Dieric Bouts anerkannt, um 1450 bzw. 1462 datiert und ein Zusammenhang mit der Löwener Malergilde vermutet. Friedländer 1924 ff., Bd. 3, Nr. 84; Pauwels 1975, S. 260; Best. Kat. Münster 1986, S. 336; Schaefer 1986, S. 416 f. und 424; White 1997, S. 40 und 46, Anm. 10; Költzsch 2000, S. 32 f., schreiben die Tafel dagegen dem Bouts-Umkreis oder einem Nachfolger zu und setzen die Entstehungszeit um 1480/90 an.

grünen Kissen stark vereinfacht.¹⁸⁸ Die Madonna sitzt auf einem Sessel und reicht dem auf ihrem Schoß liegenden Kind eine Frucht als Symbol der Antithese Eva-Maria und der Passion Christi.¹⁸⁹ Der Ausblick ins Freie zeigt eine hügelige Flusslandschaft und in der Ferne ein Schloss. Am rechten Bildrand gibt eine Tür den Blick in eine Malstube und darin auf ein begonnenes Halbfigurenbild der Madonna mit Kind auf einer Staffelei, eine Sitzbank, einen Schemel mit diversen Malutensilien frei. Mit der Umwandlung von Rogiers Schreib- in eine Malstube wird die auf dem Bostoner Gemälde nur assoziierte Umsetzung der Skizze in ein gemaltes Bildnis direkt visualisiert. Wiederum warnt allerdings der diffuse Blick des Zeichners davor, die dargestellte künstlerische Praxis wörtlich zu nehmen. Vielmehr illustriert die Hauptszene die für den Betrachter sichtbar gemachte Vorstellung von Madonna und Kind, die momentan in eine Skizze und anschließend in ein Staffeleigemälde umgesetzt wird.¹⁹⁰

Die Charakterisierung der Madonna, der Landschaftsausblick mit den sich deutlich vor dem Himmel abzeichnenden Baumkronen und die kantigen Gesichtszüge des heiligen Lukas weisen auf Dieric Bouts (Haarlem um 1415 – 1475 Löwen) zurück.¹⁹¹ Ein Vergleich mit dem von der Mehrzahl der Forscher als Selbstbildnis identifizierten Herrn am rechten Bildrand auf Bouts' Löwener Abendmahlsaltar (1464-67, Löwen, Sint-Pieterskerk) ergibt durchaus Gemeinsamkeiten (**Abb. 44**).¹⁹² Mit einem an Rogier angelehnten und um die eigenen Stilmerkmale variierten Lukasbild hätte sich Dieric Bouts selbstbewusst mit dem berühmten Kollegen verglichen.¹⁹³ Dieser Vergleich wäre insofern gerechtfertigt, als Bouts ähnlich wie Rogier eine privilegierte Stellung in Löwen innehatte, was sich u. a. aus dem 1468 vom Magistrat beauftragten *Jüngsten Gericht*, den Gerechtigkeitsbildern für das Löwener Rathaus,¹⁹⁴ einem Dokument von 1473, in dem Bouts als „*stad meester schildere*“ bezeichnet wird oder der hohen Entlohnung für Dekorationsarbeiten anlässlich der jährlichen

¹⁸⁸ Das verbreitete Motiv der durchgehenden Sitzbank kann ebenso aus anderen Zusammenhängen hergeleitet werden. Vgl. z. B. die *Verkündigung* von Dieric Bouts (Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian); dazu Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 59 und Abb. 72.

¹⁸⁹ Vgl. Guldan 1966, S. 198 ff..

¹⁹⁰ Für Klein 1933, S. 45; Költzsch 2000, S. 32 f., ist Lukas aus seinem Atelier geeilt, um für sein begonnenes Gemälde eine Skizze nach dem Modell anzufertigen.

¹⁹¹ Siehe z. B. die Madonna in Halbfigur (London, National Gallery) oder die Landschaftshintergründe des Löwener Sakramentsaltars (1464-67, Löwen, Pieterskerk); dazu Schöne 1938, S. 96 f. und Taf. 28; Panofsky 1953, Bd. 2, Abb. 388 und 391.

¹⁹² Gegen das seit dem 19. Jahrhundert vermutete Selbstbildnis in Assistenz auf dem Löwener Altar haben sich u. a. van Gelder 1951, S. 51 ff.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 482, Anm. 88; dafür z. B. Friedländer 1924 ff., Bd. 3, Nr. 84; Klein 1933, S. 45; Goldscheider 1936, S. 17 und Abb. 16; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 218 (Nr. 154-155); Müller Hofstede 1998, S. 60 f.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 18, ausgesprochen. Die Gegner der These sehen in den Köpfen Porträts von Mitgliedern der Sakramentsbruderschaft. Goldscheider 1936, ebd.; Rivière 1987, S. 62; Filipczak 1987, S. 24, vermuten auch im heiligen Lukas ein Selbstbildnis von Bouts.

¹⁹³ Ein eng an Rogier angelehntes Lukasbild von Bouts ließe sich zudem in die intensive Auseinandersetzung des Meisters mit dem Brüsseler Kollegen einordnen. Zu Leben und Werk vgl. Friedländer 1924 ff., Bd. 3; Schöne 1938; von Baldass 1940, S. 93 ff.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 318 ff.; Ausst. Kat. Löwen 1975; Ridderbos 1991, S. 130 ff.; Buijsen 1996, S. 408 ff..

¹⁹⁴ Vom Jüngsten Gericht sind zwei Flügel des Triptychons (Paris, Louvre) erhalten. Von den Gerechtigkeitsbildern war zum Zeitpunkt von Bouts' Tod 1475 ein Gemälde unvollständig. Beide werden heute in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), aufbewahrt. Friedländer 1924 ff., Bd. 3, Nr. 33; Schöne 1938, S. 98 ff.; Strobel 1990; Belting/Kruse 1994, Nr. 150-151 und 156-159.

Prozessionen ableiten lässt.¹⁹⁵ Gegen Dieric Bouts als Urheber spricht neben der geläufigen Datierung des Gemäldes, dass in Löwen zu Lebzeiten des Künstlers noch keine zünftische Organisation des Malerhandwerks bezeugt ist. Im Hinblick darauf, dass die Löwener Maler an den 1468 einsetzenden Treffen der südniederländischen Korporationen am Lukastag beteiligt waren oder eine um 1480 entstandene *Verkündigung* von Aelbrecht Bouts (Löwen um 1451/54 – 1549) im Hintergrund ein dreipassförmiges Fensterwappen mit dem Wappen der Stadt und der Maler aufweist,¹⁹⁶ könnte es jedoch schon vor der 1494 gegründeten „*Bruerscap van Sinte Lucas*“ eine Korporation oder Motive für die Herstellung eines Lukasbildes gegeben haben.¹⁹⁷ Denkbar wäre schließlich auch, dass das Lukasbild in Penrhyn Castle erst anlässlich der Gründung dieser Bruderschaft und der damit verbundenen, feierlichen Einweihung eines Altares oder einer Kapelle entstand. Der unbekannte Urheber hätte dann mit den archaisierenden Zitaten sowohl Rogier als auch Dieric Bouts als Begründer der Löwener Malerschule gewürdigt und damit den sich noch heute aufdrängenden Vergleich zwischen beiden Meistern bewusst angelegt. Die Initiative dafür könnte auf den schon erwähnten zweiten Sohn von Dieric, **Aelbrecht Bouts**, zurückgegangen sein, der die Malweise und einzelne Kompositionselemente seines Vaters mehrfach nachgeahmt hat.¹⁹⁸ Zumindest begegnet das in Dierics Schaffen nicht anzutreffende Fliesenmuster des Pennant-Gemäldes leicht abgewandelt in einer Darstellung des *Letzten Abendmahls* von Aelbrecht Bouts begegnet (**Abb. 45**).¹⁹⁹

Auf einem im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen und zu Recht **Hugo van der Goes** (Gent um 1435 – 1482 Roode Klooster bei Brüssel) zugeschriebenen Gemälde in Lissabon sind die bei Rogier und dem Bouts-Nachfolger noch in einem Nebenraum dargestellten Schreib- bzw. Malutensilien in den Handlungsraum des zeichnenden Lukas integriert worden (**Abb. 46**).²⁰⁰

¹⁹⁵ Vgl. auch Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 204.

¹⁹⁶ München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 79. Im Best. Kat. München 1999, S. 87 f., wird vermutet, es könnte sich beim Malerwappen um das persönliche Wappen des Meisters handeln, das dann neben seiner Hausmarke platziert wäre.

¹⁹⁷ Die Satzungen der 1494 gegründeten Bruderschaft wurden 1565 erneuert. Vgl. van Even 1867, S. 443 ff.; Baes 1882, S. 126; Floerke 1905, S. 130.

¹⁹⁸ Da Dieric Bouts in seinem Testament vom 17.04.1475, abgedruckt bei van Even 1867, S. 331 ff., seine Malgeräte und unvollendeten Gemälde den Söhnen Dieric und Aelbrecht, die vollendeten Werke dagegen seiner Frau zum Verkauf vermachte, kann nicht durchgängig entschieden werden, welche Kompositionen ursprünglich auf den Vater zurückgehen.

¹⁹⁹ Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 2589. Vgl. Best. Kat. Brüssel 1984, S. 32.

²⁰⁰ Öl auf Holz, 104,5 x 62,8 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antigua, Inv. Nr. 1459. Bis 1867 ist das Gemälde in der Madrider Sammlung des Pedro de Madrazo, seit 1913 im Lissaboner Museum nachweisbar. Zu Zustand und Provenienz vgl. ausführlich Lievens-de Waegh 1991, Nr. 168. Die Datierungen schwanken zwischen 1468 (White 1997, S. 47, Anm. 30) und 1525 (Schubert 1972, S. 21). Die Zuschreibung an van der Goes zuerst bei Reis-Santos 1939, S. 162 ff.; nicht erwähnt bei Panofsky 1953, Bd. 1, S. 334, Anm. 3; von Winkler 1964, S. 221, Anm. 6, als Kopie bewertet. Siehe den Überblick über die ältere Diskussion bei Lievens-de Waegh 1991, S. 152 ff.; Sander 1992, S. 113 ff.. Seit konservatorischen Maßnahmen und technischen Untersuchungen sprechen sich Viana 1981, S. 33 ff.; Baudouin 1981, S. 25 ff.; Silver 1984, S. 240 f.; Rivière 1987, S. 63 ff.; Châtelet 1992, S. 432; Sander 1992, S. 119 ff. und 257 f.; White 1997, S. 41 ff.; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 239 (Nr. 38), für die Autorschaft von van der Goes und eine Datierung um 1480 aus. Georgel/Lecoq 1987, S. 77 und 92, Anm. 50; Lievens-de Waegh 1991, S. 157 ff.; Dhanens 1998, S. 122; schreiben die Tafel einem unbekanntem van der Goes-Nachfolger zu und datieren sie um 1500.

Die mit dem Gemälde des Bouts-Umkreises der Sammlung Pennant gemeinsame Einbeziehung von Staffelei und Malutensilien ließe sich, vorausgesetzt dieses war tatsächlich für Löwen bestimmt, sogar mit Hugo von der Goes in Zusammenhang bringen, wenn man diesen mit dem in Gent geborenen und im Roode Kloster lebenden Maler identifiziert, der 1480-81 vom Löwener Magistrat mit der Schätzung des Jüngsten Gerichts und der Gerechtigkeitsbilder des 1475 verstorbenen Bouts sowie mit der Fertigstellung des unvollendeten Gemäldes beauftragt wurde.²⁰¹

Auf dem Lissaboner Gemälde erscheint Lukas wieder in deutlicher Anlehnung an Rogier als kniender Zeichner,²⁰² jedoch seitenverkehrt in eine enge Raumecke versetzt und dadurch monumentalisiert, um einen Nimbus ergänzt und mit rotem Mantel über blauem Gewand und roter Kappe bekleidet.²⁰³ Mit einem Silberstift zeichnet der Heilige auf einen nicht einsehbaren Doppelbogen, wobei ihm ein Buch als Unterlage dient.²⁰⁴ Die mit „A V E“ in Minuskeln beschriftete Schnalle deutet den Gruß des Verkündigungse Engels („Ave Maria...“) und damit die formale Herleitung der knienden Pose bzw. die Devotion des Heiligen gegenüber seinem nicht sichtbaren Modell an, dem ursprünglich vermutlich auch der konzentriert nach rechts weisende Blick galt.²⁰⁵ Die Andeutung des Wortspiels „AVE-EVA“ verweist zudem auf die Antithese Eva-Maria.²⁰⁶ Vor Lukas liegen ein Messer, ein Stück Kohle und eine Vogelfeder auf dem Fliesenboden. Die um eine Stufe erhöhte Raumecke hinter ihm wird von einer Seitenwand mit vergittertem Fenster und einer Rückwand begrenzt.

Hinter einem dreibeinigen Hocker blickt das geflügelte Evangelistensymbol hervor, was mit dem „T-Kreuz“ des Stuhles die traditionell mit dem Lukas-Evangelium in Verbindung stehende Passion Christi assoziiert.²⁰⁷ Dahinter steht eine gerahmte Tafel mit rosafarbener Grundierung auf einer Staffelei. Die daran angelehnte, saubere Palette und die Pinsel in der Fensterbank deuten den noch

²⁰¹ Der Wert der Malereien wurde mit 306 Kronen veranschlagt und diese an die Erben von Bouts ausbezahlt. Vgl. dazu Schöne 1938, Dok. 73a-b; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 334; White 1997, S. 43; Dhanens 1998, S. 57 ff.. Das in Brügge (Stedelijke Musea, Groeningemuseum, Inv. Nr. 92.30) aufbewahrte Triptychon mit der Marter des hl. Hyppolitus wird ebenfalls überwiegend als eine von Bouts begonnene und von der Goes vollendete Werk angesehen. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 7.

²⁰² Das flüchtige Hinknien von Rogiers Lukas ist wie beim Stich von Meckenems zu einem festen Niederknien umgewandelt, weshalb sich für Klein 1933, S. 48; Kraut 1986, S. 43, Pose und Ausdruck des Heiligen wieder stärker an die Stifterfigur von van Eycks *Rolin-Madonna* annähern.

²⁰³ Für Sander 1992, S. 252 f., lässt sich das Kolorit eindeutig ins Spätwerk von van der Goes einordnen, während Thürlemann 1992, S. 562, Anm. 93, die Farbgebung untypisch für van der Goes, aber mit Campin vergleichbar findet. Die Veränderungen gegenüber Rogiers Vorbild werden im Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 239, als bewusster „Wettstreit“ mit Rogier interpretiert.

²⁰⁴ Dieselbe Form des Stiftes weist eine Kopie nach Rogiers Lukas auf, die den Heiligen in Halbfigur wiedergibt und deren derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt ist. Publiziert im Auktionskatalog der Galerie Robert Finck, („Expositions de tableaux de maîtres flamands du XVe au XVIIe siècles“), Brüssel 1965, Nr. 9.

²⁰⁵ Nach Rivière 1987, S. 65, könnte die Ikonografie der Verkündigung Hugo dazu veranlasst haben, die bis dahin gültige Figurenanordnung aufzugeben.

²⁰⁶ Vgl. auch Lievens-de Waegh 1991, S. 148; Thürlemann 1992, S. 599, Anm. 87; weiterführend Guldan 1966, S. 198 ff..

²⁰⁷ Vgl. die Bemerkungen zur Kreuzigung auf Johannes von Troppaus Miniatur, oben, S. 7; daneben White 1997, S. 44. Panofsky 1953, Bd. 1, S. 277, Anm. 13, deutet die Platzierung eines Stieres hinter einer Säule auf van der Goes' *Portinari*-Altar (Florenz, Uffizien) in ähnlicher Weise.

nicht begonnenen Malakt an.²⁰⁸ An der rückwärtigen Wand steht ein schmales Schränkchen mit verschiedenen Utensilien, das an Darstellungen des Hieronymus im Gehäuse erinnert (**Abb. 47**).²⁰⁹ Die verschiedenen Gefäße, Flaschen und Dosen lassen sich als Attribute des Arztes,²¹⁰ die Muschel, das an einer Schnur hängende Schabgerät sowie der vermutlich Pigmente enthaltende Beutel als Arbeitsgeräte des Malers identifizieren.²¹¹ Der zusammengefaltete Zettel könnte ebenfalls Pigmente enthalten oder ein Rezept darstellen.²¹² Das an den Schrank gelehnte Buch stimmt hinsichtlich Größe und Einband mit der von Lukas benutzten „Zeichenunterlage“ überein.²¹³ Beide Bände könnten auf die biblischen Schriften des Evangelisten sowie auf das Lukaspatronat der Buchbinder hinweisen.²¹⁴ Davor liegt ein Zirkel auf dem Boden.

Die zahlreichen Details verunklären zwar den ohnehin beengten Handlungsraum, weisen diesen aber erstmals als Malstube aus.²¹⁵ Erhöht sich bereits dadurch das Identifikationsangebot für zeitgenössische Maler, erreicht van der Goes durch die monumentale Erscheinung des heiligen Lukas und die stillebenartig im Vordergrund platzierten Zeichenutensilien eine bis dahin unerreichte Unmittelbarkeit. Die detailliert wiedergegebenen Attribute des Malerberufs, die möglicherweise die in den Gildestatuten reglementierten Vorschriften über die Qualität der zu verwendenden Materialien reflektieren, geben Einblick in die verschiedenen Stadien des künstlerischen Herstellungsprozesses. So würde Lukas zum Beispiel zur Ausbesserung der soeben angefertigten Silberstiftskizze das auf dem Boden liegende Messer gebrauchen, das sich zudem dazu verwenden ließe, den Kohlenstift anzuspitzen oder die Feder in ein Schreib- oder Zeichengerät zu verwandeln. Die angedeuteten Möglichkeiten des Zeichnens erinnern an Anweisungen, wie sie in Italien seit Cennino Cenninis „*Libro dell'arte o Trattato della Pittura*“ (um 1390/1400) schriftlich fixiert wurden.²¹⁶

²⁰⁸ Die Infrarotaufnahmen lassen erkennen, dass die Staffelei in der Unterzeichnung weiter links und niedriger angelegt war. Vgl. Lievens-de Waegh 1991, S. 146 und Taf. XCVII.

²⁰⁹ Vgl. auch Rivière 1987, S. 65; Lievens-de Waegh 1991, S. 148. Exemplarisch sei auf das einflussreiche *Lomellini*-Triptychon verwiesen, das sich im Besitz Alfonsos V. von Aragon befand und von dem u. a. das Jan van Eyck und seiner Werkstatt zugeschriebene Gemälde in Detroit (The Detroit Institute of Arts) abhängig ist. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Parma 2002, S. 96 ff., Abb. 111 ff.; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 30. Zur Hieronymus- oder *studiolo*-Ikonografie siehe weiterführend Pächt 1963, S. 131 ff.; Liebenwein 1977; Ridderbos 1984; Frosien-Leinz 1985, S. 258 ff.; Russo 1987.

²¹⁰ Wie schon bei Rogier verweist daneben auch hier bereits die Kleidung des Heiligen auf den Arztberuf.

²¹¹ Zu Pigment-Säckchen, von Winkler 1964, S. 226, irrtümlich als Apfel identifiziert, vgl. weiterführend Lemmens 1964/65, S. 23 f.

²¹² Ein ähnliches Päckchen bildet z. B. Simon Bening 1558 (London, Victoria & Albert Museum) neben einer begonnenen Miniatur und unterhalb einer Muschel als Farbnäpfchen ab. Vgl. hier **Abb. 109**.

²¹³ Vom Titel auf der Vorderseite sind nur wenige Buchstaben erkennbar: „... c um / ... r iii“.

²¹⁴ Vgl. auch Lievens-de Waegh 1991, S. 148; Sander 1992, S. 112; White 1997, S. 44. Auch die von Lukas als Zeichenblatt benutzte und mit den eingehafteten Bögen im Buch darunter übereinstimmende Doppelseite könnte auf den Beruf des Buchbinders anspielen. Ihr Lukaspatronat ergibt sich aus dem Stiersymbol, das sich auf das Leder der Bucheinbände einerseits und auf Pergament andererseits beziehen lässt. Diese Verbindung ist noch im 17. Jahrhundert nachweisbar. Siehe z. B. das Emblem „*IMPERAT ET SERVIT*“ in Jacob von Brucks „*Emblemata moralia*“, Nr. 23, bei dem eine Gans die Feder, eine Biene Wachs und ein Kalb Pergament versinnbildlichen, bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 835 f.

²¹⁵ Dies betonen auch Pauwels 1975, S. 260 f.; Rivière 1987, S. 65; Thürlemann 1992, S. 558, Anm. 86; Költzsch 2000, S. 35. Zur Raumdarstellung siehe ausführlich Sander 1992, S. 123 und 257 f.

²¹⁶ Cennini/Ilg 1970, Kap. 8 („*Dann aber nimm einen Stift aus Silber oder Kupfer oder woraus sonst, nur dass*

Die Handlung des Heiligen und die vor ihm liegenden Utensilien erscheinen beinahe wie eine Illustration der dort im 30. Kapitel zu findenden Anleitungen zur Anfertigung einer Kohlezeichnung, deren Ausbesserung durch Auswischen mit einer Feder und Fixierung mit einem Silberstift.²¹⁷ Der auf dem Boden liegende Zirkel deutet einerseits das Abmessen von Proportionen an und stellt daneben ein Hilfsmittel zur Vergrößerung oder Verkleinerung von Vorlagen dar.²¹⁸ Dass Lukas einen Doppelbogen als Bildträger benutzt, könnte auf ein erst ab dem 16. Jahrhundert nachweisbares, jedoch vermutlich schon früher praktiziertes Verfahren hinweisen, bei dem die Linienzeichnung auf eine geölte Blatthälfte gedrückt und die so entstehende, transparente Pause eine seitenverkehrte Übertragung der Skizze ermöglichen würde.²¹⁹ Die Übertragung auf das grundierte Gemälde würde in einem nächsten Schritt mit Hilfe der Durchdruck- oder Stanztechnik geschehen, die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden nachweisbar ist und bei der Löcher (Zirkel?) in die Pause oder einen Karton gestochen wurden, durch die dann Kohlen- oder Kreidestaub (Kohlestift?) gepudert wurde, so dass man die sich auf dem Original abzeichnenden Punkte schließlich miteinander verbinden konnte.²²⁰ Bei der Durchdrucktechnik legte man zwischen Pause und Gemälde ein mit Bleiweiß präpariertes Blatt Papier, drückte die Konturen mit einem spitzen Instrument (Zirkel?) durch oder präparierte die Rückseite der Pause mit Kreide oder Kohle (Kohlestift?).²²¹ Dieser Vorgehensweise entspricht, dass das Gemälde hinter Lukas bereits grundiert ist. Die rosa Tönung entspricht technischen Befunden südniederländischer Gemälde des 15. Jahrhunderts, die eine dünne Lage Öl oder Bleiweiß mit Öl, vermischt mit schwarzer oder roter Farbe, aufweisen.²²²

die Spitze silbern sei, fein, geglättet und schön.“), Kap. 11 („*Wie man mit dem Bleigriffel zeichnen kann*“) und Kap. 13 f. („*Wie die Zeichnung mit der Feder ausgeführt werden muss*“ bzw. „*Die Feder zum Zeichnen zuschneiden*“). Auch White 1997, S. 42 f.; de Vos 1999, S. 150 und 159, Anm. 8; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 239, assoziieren Passagen des Traktates. Zu Cennini vgl. auch Borinski 1914, S. 96 f.; Schlosser 1924, S. 77 ff.; Warnke 1985, S. 53; Wittkower 1989, S. 14 f.; Pochat 1986, S. 213 f.;

²¹⁷ Cennini/Ilg 1970, Kap. 30: „*Nimm zuerst eine fein gespitzte Kohle und so hergerichtet wie die Feder oder der Stift [angespitzt mit einem Messer]. Gelang dir jedoch auf den ersten Entwurf deine Geschichte oder Figur in den Massen [die mit Hilfe des Zirkels abgemessen werden] nicht, so nimm eine Feder von einer Henne, Gans oder was sei und stäube und putze die Kohle von dem Gezeichneten mit der Fahne derselben weg, die Zeichnung wird verschwinden. [...] Und wenn du dann gesehen, dass es ungefähr gut ist, nimm einen Silberstift und fahre darüberhin [...] Hast du dies gethan, so nimm von neuem den Federbar und putze die Kohle weg und deine Zeichnung wird mit dem Griffel fixiert bleiben.*“

²¹⁸ Vgl. weiterführend Blunt 1938/89, S. 53 ff.; Hambly 1988, S. 19 und 69 ff..

²¹⁹ Vgl. auch de Vos 1999, S. 152. Cennini beschreibt bereits die Herstellung von durchscheinendem Papier („*carta lucida*“), aber nicht deren Verwendung als Pause. Vgl. Cennini/Ilg 1970, Kap. 23 f. und S. 144. Vasari erwähnt die Methode in einem Brief an Benedetto Varchi 1547. Tintoretto wird in einem Auftrag des Conte Teodoro Sangiorgio aufgefordert, eine Szene durch „*Durchfetten des Papiers im Gegensatz zu kopieren*“. Siehe die Nachweise bei Roeck 1999, S. 151; Krischel 1994, S. 66 f. und 139, Anm. 55; weiterführend Meder 1923, S. 541; Freeman Bauer 1986, S. 355 ff.; Dijkstra 1990, S. 70 ff.; Nova 1992, S. 83 ff.; Westfeling 1993, S. 161 ff..

²²⁰ Die Technik lässt sich beispielsweise durch mit Infrarot sichtbar gemachten Kohlestaub nachweisen. Vgl. die Beispiele bei Dijkstra 1990, S. 72 f.. Nach ebd., S. 232, Anm. 283, stellt das erste bekannte Werk, das mit Hilfe dieser Technik angefertigt wurde, Domenico Venezianos „*Johannes der Täufer und der hl. Franziskus*“ in Florenz, Sta. Croce, 1445/50, dar.

²²¹ Zwar hat sich keine derartige Pause in den Niederlanden erhalten, doch geben nach Dijkstra 1990, S. 71 f., Röntgenfotos Hinweise auf die Durchdrucktechnik, die u. a. von Vasari (1550), Borghini (1584), Armenini (1587) und van Mander (1604) beschrieben worden ist. Siehe die Nachweise siehe ebd.; bei Maclehorse 1960, S. 215 und 231; Miedema 1987b, S. 141 ff..

²²² Vgl. de Vos 1999, S. 154. Auf die so getönte Grundierung würde dann die Untermalung folgen, welche von

Es ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um die noch nicht eindeutig identifizierte „*doodverf*“ handelt, die van Mander z. B. für die Gemälde von Hieronymus Bosch als fleischfarben beschreibt.²²³ Unabhängig von der beschriebenen Paustechnik würde der Maler für das Aufbringen seiner Skizze auf die grundierte Tafel wiederum die im Vordergrund liegenden Utensilien benötigen.²²⁴ Mit der noch sauberen Palette, den Pinseln in der Fensterbank, dem Beutel mit Pigmenten, der Muschel als Farbnäpfchen sowie möglicherweise Öl in einem der Fläschchen werden die für die abschließende malerische Ausführung benötigten Utensilien im Hintergrund präsentiert. Die Platzierung von Hocker und Staffelei neben dem Fenster entspricht schließlich dem in Malereitraktaten wiederholt anzutreffenden Rat, bei von links hereinfließendem Sonnenlicht zu arbeiten.²²⁵

Die seitenverkehrte, vergrößerte Integration des Heiligen in den neuen Handlungsraum weist auf die Verwendung von ähnlichen Vorlagen oder Pausen hin, wie sie als Utensilien im „Atelier“ des Madonnenmalers vorhanden sind. Indem schließlich das Lissaboner Gemälde auch mit bloßem Auge erkennbare Reste einer rötlichen Grundierung aufweist, deren Tönung der des Staffeleigemäldes im Hintergrund entspricht,²²⁶ drängt sich die Vermutung auf, dass van der Goes den Schaffensprozess seines Lukasbildes in diesem selbst reflektiert und über die kompositionelle Anordnung der Details sogar bis zu einem gewissen Grad chronologisch nachvollziehbar gemacht hat.²²⁷ Dass er sich damit in die Tradition des Heiligen gestellt und den Madonnenmaler als sorgfältig planenden, technisch versierten Künstler des 15. Jahrhunderts ausgewiesen hat, legt eine ursprüngliche Bestimmung als zünftisches Identifikationsbild nahe.²²⁸ Die Beschneidung der oberen Ecken,²²⁹ die seitlichen Übertretungen der Bildränder und die Platzierung des Heiligen auf der heraldisch rechten Seite deuten darauf hin, dass es sich dabei um ein Diptychon oder Triptychon mit geschweiftem Abschluss und einer Madonna als Pendant bzw. Mitteltafel gehandelt hat.²³⁰

der Unterzeichnung abweichen könnte. Eine Unterzeichnung mit Kohle würde allerdings unter der Grundierung sichtbar sein, was hier nicht der Fall ist.

²²³ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 86; dazu Miedema 1987b, S. 141 ff.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 153.

²²⁴ Cennini/Ilg 1970, Kap. 122: „*Wie man zuerst mit Kohle auf der Tafel zeichnet und dann mit Tinte schärfer markiert.*“

²²⁵ Ebd., Kap. 8: „*Aber sieh zu, dass, wenn du zeichnest, du gemässigttes Licht habest und die Sonne dir von links das Licht herwerfe.*“ Siehe dazu weiterführend Lemmens 1964/65, S. 19 ff.

²²⁶ Die detaillierten Untersuchungsergebnisse referiert Lievens-de Waegh 1991, S. 147.

²²⁷ Für White 1997, S. 43 f., könnte das Gemälde Vertragsklauseln reflektieren, in denen die Orientierung an bestimmten Vorlagen festgelegt wurden. Vgl. zahlreiche Beispiele bei Floerke 1905, S. 152 f.; Campbell 1976, S. 193; Dijkstra 1990, S. 7 ff.

²²⁸ Die von Winkler 1964, S. 225; Pauwels 1981, S. 18; Sander 1992, S. 123, dem Gemälde unterstellte Entsakralisierung trifft vielleicht auf die Demonstration künstlerischer Techniken, nicht aber auf das Format, den Nimbus, die würdevolle Erscheinung des Heiligen oder die heilsgeschichtlichen Sinngehalte des Gemäldes zu.

²²⁹ Zu den Ergebnissen der 1974-76 durchgeführten Restaurierung vgl. Viana 1981, S. 33 ff.; Lievens-de Waegh 1991, S. 147 und 155 f.; Sander 1992, S. 118 ff.

²³⁰ Über den Verbleib eines Fragments ist nichts bekannt. Wie bei den Diptychen der Rogier-Werkstatt oder dem Lukas-Diptychon in Dijon hätte dann die äußere Form des Bildträgers eine Unterscheidung in eine irdische und eine himmlische Sphäre unterstrichen. Die von Sander 1992, S. 253, Anm. 50, geäußerte Vermutung, dass die Madonna dann „*als himmlische Erscheinung, etwa in der Art der wolkengerahmten Mondsichelmadonna in Pavia oder der Edinburgher Trinität, in die Werkstatt des Lukas hereinbrach*“, entbehrt jeder Grundlage. Zur Diskussion über die ursprüngliche Form siehe auch Lievens-de Waegh 1991, S. 160 f.; Sander 1992, S. 118 und

Als Adressaten kommen die Vertreter der seit 1339 in Gent mit Bildschnitzern und Glasern organisierten Malergilde Gents in Frage, die eine Kapelle im Dominikanerkloster sowie ein Gildehaus in der Sint-Jansstraat unterhielten; Hugo van der Goes gehörte ihr seit 1467 an.²³¹ Anlass für die Herstellung eines Lukasbildes könnte seine Wahl zum Dekan in den Jahren 1473-74 oder 1475-76 gewesen sein.²³² Diese Ämter, aber auch die Ernennung zum Geschworenen 1468, das mehrfache Auftreten als Bürge für neue Zunftmitglieder oder die wahrscheinliche Berufung als Gutachter nach Löwen 1480/81 belegen, dass van der Goes auch in den Augen seiner Zeitgenossen über die im Lissaboner Gemälde demonstrierten Qualitäten und Fertigkeiten verfügte.²³³ Auch nach dem um 1476/77 erfolgten Eintritt ins Kloster Roodendaele bei Brüssel blieb er als privilegierter Laienbruder weiterhin ein gefragter Maler, erhielt Besuch von hochstehenden Persönlichkeiten und Aufträge von Angehörigen des Hofes, ausländischen Kaufleuten und Bankiers oder städtischen Körperschaften.²³⁴ Wenn van der Goes als Laienbruder auch keinerlei Zunftverpflichtungen mehr unterworfen war, lässt sich deshalb nicht ausschließen, dass eine auswärtige Korporation ein Lukasbild von seiner Hand in Auftrag gab.²³⁵

Nach Dhanens könnte es sich bei dem 1568 im Inventar des Brüsseler Nassau-Palais erwähnten Lukasbild um das Lukas-Triptychon von van der Goes handeln, das dann von Engelbert II. (1451 – 1504) erworben und in der dortigen Kapelle aufbewahrt worden wäre.²³⁶ Es ist nicht auszuschließen, dass es dann dieses Werk war, für dessen Ansicht Albrecht Dürer im August 1520 „mehr 2 Stüber“ bezahlte. Zumindest würde dies das Verschweigen von Rogiers Autorschaft und das „Aufsperrn“ erklären.²³⁷

253; White 1997, S. 40; Dhanens 1998, S. 121 f. und 125; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 38.

²³¹ Bei seinem Eintritt in die Malergilde am 5. Mai 1467 entrichtete van der Goes nicht nur die obligatorische Aufnahmegebühr, sondern stiftete eine Silberschale mit dem Zunftwappen. Dekan war zu diesem Zeitpunkt Jan Clincke, als Zeugen werden der Bildhauer Daneel van Lovendeghem und Joos van Wassenhove genannt. Vgl. Dhanens 1998, S. 26 und Dok. 1. Zur Genter Malergilde vgl. daneben de Busscher 1865; van der Haeghen 1905-06; Cornelis 1987, S. 97 ff.; Ders. 1988, S. 95 ff.; White 1997, S. 41 ff.; Dambruyne 1997, S. 192 ff..

Weiterführend zu den Korporationen in Gent siehe ebd., S. 151 ff.; Trio 1993. Die Angaben von Baes 1882 und Floerke 1905, beruhen auf gefälschten Dokumenten. Siehe dazu Campbell 1976, S. 188, Anm. 1.

²³² Dhanens 1998, S. 36 f. und Dok. 23-26.

²³³ Ebd. und Dok. 6-8.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 23 ff., 52 ff. und Dok. 31; de Schrijver 1955/56, S. 193 ff.. Zu Leben und Werk von van der Goes siehe daneben Destrée 1914; Friedländer 1924 ff., Bd. 4, S. 9 ff. und 123 ff.; Schöne 1938, S. 17 ff., 28 ff., 108 ff.; Winkler 1964; Châtelet 1989; Ridderbos 1991, S. 9 ff. und 144 ff.; Sander 1992.

²³⁵ Inhaber kirchlicher Ämter und Mitglieder geistlicher Körperschaften waren von den Gildebestimmungen befreit, weshalb im 15. Jahrhundert die rheinischen Klöster eine ernstzunehmende Konkurrenz für die in der Nähe arbeitenden, städtischen Maler darstellten. Für die Niederlande sei neben van der Goes auf Geertgen tot Sint Jans (gest. 1484/85) verwiesen, der als Laienbruder in die Komturei des Haarlemer Johanniterordens eintrat. Vgl. Friedländer 1924 ff., Bd. 5, S. 11 ff. und 131 ff.; Schöne 1938, S. 29 f. und 121 ff.; Hoogewerff 1936 ff., Bd. 2, S. 138 ff.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 328 f.; Martindale 1972, S. 65 ff.; zu Deutschland Huth 1967, S. 22 und 90, Anm. 28.

²³⁶ Vgl. Dhanens 1998, S. 117 ff. und Dok. 35: „une table d’hostel peinte de Nostre Dame et St. Luc“.

²³⁷ Bisher wurde der schon oben erwähnte Tagebucheintrag Dürers vom 27.08.1520 nur ebd., Dok. 44, auf das Brüsseler Palais bzw. das Lissaboner Gemälde bezogen, wogegen der überwiegende Teil der Forschung darin erinnerlich einen Hinweis auf Rogiers Lukasbild in der Katharinenkapelle von Ste-Gudule in Brüssel erkennt.

Ein Teil der Forschung sieht die ursprüngliche Komposition durch einen Kupferstich überliefert,²³⁸ dessen Stichunterschrift („*Gerar. de Iode excu. Anto. Wierix sculpsit, M. Quintin Mazzijs inuentor*“) teilweise zur Zuschreibung des Gemäldes an **Quentin Massys** (Löwen um 1465/66 – 1530 Antwerpen) geführt hat (**Abb. 48**).²³⁹ Entsprechend gehen auch die Vermutungen über ein mögliches Selbstbildnis auseinander: einerseits soll es sich um ein verstecktes Bildnis von Massys und andererseits um ein Selbstporträt von van der Goes handeln.²⁴⁰ Ebenfalls umstritten sind Zuschreibung, Funktion und Datierung einer Federzeichnung in Rotterdam (**Abb. 49**),²⁴¹ die einen kleineren Raumausschnitt als das Lissaboner Gemälde wiedergibt, die Utensilien im Hintergrund nur schemenhaft andeutet und die Details im Vordergrund gänzlich auslässt.²⁴² Die Aussparungen an den oberen Ecken deuten jedoch darauf hin, dass das Gemälde der Zeichnung vorausging und diese möglicherweise als Vorlage für den Stich fungierte.²⁴³

Der bis hierhin skizzierte Überblick über die Nachfolge von Rogiers Lukasbild zeigt, dass sowohl die gesamte Komposition als auch einzelne Motive davon eine reiche Nachfolge in den südlichen Niederlanden fanden. Obwohl die Grundlage dafür im Prinzip schon mit den Stifter-Diptychen in Rogiers Werkstatt nach 1450 gelegt wurde, setzte nach heutigem Überlieferungsstand die breite Auseinandersetzung mit dem berühmten Vorbild erst um 1470-80 ein und dauerte etwa bis zum ersten

²³⁸ So z. B. Rivière 1987, S. 64; Költzsch 2000, S. 35; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 38. Zum Kupferstich (22,5 x 29 cm) vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 11, Nr. 13; Dass., Bd. 63,5, Nr. 1123; Ausst. Kat. Münster 1976, Nr. 68; Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. 1, S. 137 und Nr. 771; weiterführend unten, Kap. A 8.2.

²³⁹ So schon von Klein 1933, S. 47 f.; am vehementesten von Schubert 1972, S. 21, mit Datierung um 1525, und Pauwels 1975, S. 255 ff.; Ders. 1981, S. 15 ff., der das Gemälde um 1500 datiert und mit dem heutigen Aufbewahrungsort Portugal als Exportland der Antwerpener Altarproduktion im 16. Jahrhundert argumentiert. Ihm folgen Kraut 1986, S. 37 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 206 (Nr. 566). Einen Überblick über die Diskussion geben Lievens-de Waegh 1991, S. 153 f.; White 1997, S. 41. Zu den Beziehungen zwischen den Niederlanden und Portugal und portugiesischen Gehilfen im Atelier von Massys vgl. Borchert 2002b, S. 35 f..

²⁴⁰ Ein Selbstbildnis von van der Goes vermuten Châtelet 1989, S. 135; Ders. 1992, S. 432; Sander 1999, S. 248. Klein 1933, S. 47; Schubert 1972, S. 21, gehen dagegen von einem Selbstporträt des Quentin Massys um 1525 aus. Der bartlose Zeichner sieht allerdings weder dem überlieferten Antlitz des Antwerpener Meisters in Cocks Stichserie „*Pictorum...*“ noch dem vermutlich ein Selbstbildnis von van der Goes darstellenden Herrn auf der *Anbetung* des *Monforte*-Altars (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) ähnlich. Vgl. dazu Sander 1999, S. 237 ff., der darauf hingewiesen hat, dass nachfolgende Künstler auf ihren *Anbetungen* genau an dieser Stelle ihr Selbstbildnis eingefügt haben; zum Massys-Bildnis bei Cock Riggs 1977, S. 192 f. und 370 ff, Nr. 269/11.

²⁴¹ Feder in Braun über schwarzer Kreide, 19,8 x 12,6 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. Nr. 94. Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam 1957, Nr. 2. Als Original Hugos bzw. vorbereitende Zeichnung von Adler 1930, S. 54; Ebbinge-Wubben 1949, S. 11 ff.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 133; de Bosque 1975, S. 160 ff.; als zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandene Kopie nach dem Lissaboner Gemälde von Boon 1942, S. 16; Reis Santos 1953, S. 62 f.; Panofsky 1953, S. 476, Anm. 154; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 133; Pauwels 1975, S. 254; Ders. 1981, S. 15 ff.; Baudoin 1981, S. 25 ff.; Kraut 1986, S. 39 f.; Sander 1992, S. 125, angesehen. Nach Winkler 1964, S. 221 ff.; Silver 1984, S. 240 f.; Lievens-de Waegh 1991, S. 160; Dhanes 1998, S. 122 f., stellen Gemälde und Zeichnung zwei voneinander unabhängige Kopien nach einem verlorenen Original von van der Goes dar. Sie weiteres unten, Kap. A 8.2.

²⁴² Dass Lukas älter wirkt als auf dem Gemälde, lässt sich auf das Medium der Zeichnung zurückführen, das die Schatten bzw. Falten insgesamt stärker hervortreten lässt.

²⁴³ Nach Lievens-de Waegh 1991, S. 160, könnte die Beschneidung der Ränder reiner Zufall sein. Auch Pauwels 1975, S. 254; Ders. 1981, S. 15 ff.; Schubert 1972, S. 21, Anm. 22; Kraut 40 f., sehen in der Zeichnung das Bindeglied zwischen Gemälde und Stich.

Viertel des 16. Jahrhunderts an.²⁴⁴ Dass sich aus dem Zeitraum zwischen der Entstehung des Originals um 1430/35 und seiner Rezeption überhaupt keine Wiederholung innerhalb der Tafelmalerei erhalten hat, verlangt auch unter Berücksichtigung der disparaten Überlieferungssituation nach einer Erklärung. Einerseits wäre denkbar, dass die zu dieser Zeit nachweisbaren Malervereinigungen bereits Kapellen oder Altäre unterhielten, deren Ausstattung (Statuetten, Retabel mit geschnitzten Mittelschreinen oder Gemälde) nicht mehr nachvollziehbar ist.²⁴⁵ Andererseits könnte allerdings auch bei den meisten Malervereinigungen bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weder Anlass noch Gelegenheit zur Herstellung eines zünftischen Identifikationsbildes bestanden haben, weil sich die Maler – wie z. B. in Brüssel – eine Kapelle mit anderen Berufsvertretern teilten bzw. bis zur Gründung einer Lukas geweihten Korporation über keinen „eigenen“ Altar verfügten. Das Bostoner Gemälde wäre dann nicht nur in ikonografischer, sondern auch in funktioneller Hinsicht ein Präzedenzfall.

Es ist davon auszugehen, dass die Berühmtheit des Gemäldes parallel zur zunehmenden Wertschätzung Rogiers anstieg und nach dem Tod des Meisters 1464 einen vorläufigen Höhepunkt erreichte.²⁴⁶ In diese Zeit fällt die Zusammenarbeit von 166 Künstlern aus Gent, Valenciennes, Brüssel, Tournai und Löwen anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York in Brügge, in deren Verlauf man sich zu einem jährlichen Treffen am Sonntag nach dem Lukastag (18. Oktober) verabredete. Spätestens zu diesem Zeitpunkt könnten also alle beteiligten Meister vom Lukasbild des inzwischen verstorbenen Meisters erfahren haben. Die erste dieser Versammlungen fand 1468 in Gent statt, wo Hugo van der Goes als wahrscheinlicher Urheber des Lissaboner Fragments maßgeblich an der Ausrichtung der Feierlichkeiten beteiligt war. Der Einladung der Genter Maler an die Kollegen aus Tournai vom 10. September 1468 zufolge wollte man sich „à l'onneur de monseigneur saint Luc“ sowie „pour entretenir paix, amour et ferme fraternité entre nous qui usons de l'art et mestier de peinture et attendances d'icelle“ in Gent versammeln,²⁴⁷ was auf einen Austausch von organisatorischen, ikonografischen und technischen Fragen hindeutet.²⁴⁸ Das Dokument ist vom Dekan der Genter Lukasgilde, dem Bildhauer Jan Clincke, und den vier Geschworenen Gheerolf van den Moortele (Maler), Jan Boone (Bildhauer), Jacob Gheerolf (Glaser) und Hugo van der Goes unterzeichnet.²⁴⁹

²⁴⁴ Nach Belting/Kruse 1994, Nr. 61, handelte es sich regelrecht um eine „Serienproduktion“.

²⁴⁵ An dieser Stelle kann exemplarisch auf das von Jan Boone 1450 geschnitzte Retabel für die Genter Maler oder das erwähnte Lukasbild des Simon Marmion für die Malerkapelle in Valenciennes verwiesen werden. Vgl. zu Gent Cornelis 1988, S. 112.

²⁴⁶ Vgl. z. B. das an den „nobili viro dilecto Magistro Mro Rugiero de Tournay, pictori in Brusseles“ gerichtete Dankschreiben der Herzogin von Mailand, Bianca Maria Sforza, an Rogier für die Aufnahme ihres Hofmalers Zanetto Bugatto, das Lob Rogiers als „*maximus pictor*“ von Nikolaus von Kues oder die 1613 von Sweertius aus Löwen überlieferte Grabinschrift des Künstlers: „*M. Rogieri Pictoris celeberrimi. / Examinis saxo recubas Rogere sub isto / Qui verum formas pingere doctus eras: / Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum / Artificem similem non repiere timet. / Ars tiam moveret tanto viduato magistro, / Cui par pingendi nullus in arte fuit.*“; dazu und weitere Beispiele bei Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 174 f.; de Vos 1999, S. 64 ff.

²⁴⁷ Zitiert nach Dhanens 1998, Dok. 5.

²⁴⁸ Vgl. auch Périer-d'Ieteren 1984, S. 115; White 1997, S. 42 ff..

²⁴⁹ Der Bildhauer Jan Clincke war insgesamt vierzehnmal Dekan der Genter Gilde. Gheerolf van den Moortele

Falls dieser Rogiers Lukasbild nicht aus eigener Anschauung kannte, könnten ihm und den Kollegen der anderen beteiligten Städte – wie z. B. Löwen – bei dieser Gelegenheit bzw. bei weiteren Zusammenkünften in Ypern (1470) oder Lille (1472) entsprechende Vorlagen, Teilkopien oder Pausen nach dem berühmten Original vermittelt worden sein.²⁵⁰

Wenn auch der ursprüngliche Entstehungszusammenhang von Rogiers Lukasbild nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden kann, belegt seine beispiellose Rezeption, dass es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem überregionalen zünftischen Identifikationsbild avancierte.²⁵¹ Die nachfolgenden Generationen stellten sich durch die Nachahmung des berühmten Vorbildes nicht nur in die Tradition des heiligen Schutzpatrons, sondern würdigten darüber hinaus Rogiers Leistungen für die niederländische Malerei. In der Rezeption von Rogiers Lukasbild deuten sich demzufolge eine Rückversicherung der einheimischen Tradition sowie ein neues Kunstverständnis an: dem Gemälde eines berühmten Wegbereiters wird ein Status zuerkannt, der bis dahin den heiligen, Lukas zugeschriebenen Madonnenbildern vorbehalten war.²⁵² Rogiers Nachfolger setzten sich dabei durchaus kritisch mit ihrem Vorbild auseinander und passten es lokalen Besonderheiten sowie innovativen Tendenzen an. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnen die Lukasbilder von Jan Gossaert (Maubeuge um 1478 – 1533/36 Middelburg?), der zu den wenigen Künstlern gehörte, die im 16. Jahrhundert noch einmal auf den zeichnenden Heiligen zurückgriffen.

war zwischen 1452 und 1485 aktiv. Jan Boone ist 1468-1510 in Gent nachweisbar. Sein Vater hatte 1450 ein Retabel und ein Tabernakel für die Kapelle der Lukasgilde geschnitzt. Der Glasmacher Gheerolfs war 1448-95 in Gent tätig und hatte dreimal das Geschworen- und dreimal das Dekanamt der Lukasgilde inne. Vgl. Cornelis 1988, S. 117 ff., 129, 112 und 120. Zu van der Goes vgl. White 1997, S. 41 f.; Dhanens 1998, Dok. 5.

²⁵⁰ Zu den weiteren Treffen vgl. ebd.. Campbell 1976, S. 192, Anm. 51 f.. Allein White 1997, S. 42 f. und 47, Anm. 30, geht davon aus, dass Hugos Lissaboner Lukasbild anlässlich der Versammlung in Gent 1468 geschaffen und bei einem Rundgang durch die Stadt den Kollegen feierlich präsentiert wurde. Dies ist reine Spekulation und widerspricht der vorwiegenden Datierung des Gemäldes.

²⁵¹ Vgl. auch Belting 1990, S. 531, der im Zusammenhang mit der Rezeption Rogiers nicht zu Unrecht von einem „Firmenbild“ spricht. Aufgrund der zahlreichen Kopien und Varianten nach Rogier wirkt die Bewertung von Kraut 1986, S. 138, nach der Lukasbilder mit Modell erst „existieren, seit der künstlerische Individualstil eine Rolle spielt“, befremdlich.

²⁵² Vgl. auch Ders., in: Belting/Kruse 1994, S. 17 und 53; Kraut 1986, S. 44; Horsthemke 1996, S. 163 ff.; Marrow 1997, S. 54 und 57.

A 3 Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Das Zunftbild der Mechelner Maler von Jan Gossaert

Das von Jan Gossaert für die Mechelner Malerzunft geschaffene Gemälde gehört zu den wenigen Lukasbildern, die nachweislich für eine Korporation entstanden, ohne dass der ausführende Künstler dort Mitglied war (**Abb. 50**).²⁵³ Die Mechelner Maler waren, wie in vielen anderen Städten, zunächst mit Sattlern, Seilmachern und anderen Berufen in einer seit 1439 nachweisbaren Sammelgilde organisiert.²⁵⁴ Seit 1443 hielten sie Messen zu Ehren des heiligen Lukas in der Maria-Magdalena-Kapelle der neben St. Rombouts gelegenen Minderbroederskerk ab, die der Stadtmaler Jan van Battel (aktiv 1403 – 1443) im gleichen Jahr gestiftet hatte.²⁵⁵ 1478 gründeten die Maler und Bildschnitzer eine Lukasgilde, deren erster Dekan der Maler Jan de Bruyne wurde.²⁵⁶ Mit dem Geschworenen Jan Crabbe richtete dieser am 21. Januar 1480 Sonntagsmessen am Altar Johannes des Täufers in St. Rombouts ein.²⁵⁷ Im April 1496 wies das Rombouts-Kapitel den Malern einen Johannes Evangelista geweihten Altar im nördlichen Seitenschiff zu, der jedoch angesichts der folgenden Kapellenanbauten wieder aufgegeben werden musste. Am 17. Februar 1502 gab das Kapitel schließlich seine Zustimmung zur Errichtung eines Lukas geweihten Altares am vorletzten südlichen Pfeiler des Mittelschiffes.²⁵⁸ Der 1611 in Antwerpen veröffentlichten Chronik des Pieter Opmeer zufolge befand sich dort 1515 das von Jan Gossaert für die Mechelner Maler geschaffene Gemälde: „*Anno Christi 1515 [...] Hannoniae IOANNES MABUSIUS, inter lumina artis principem fortitus locum: [...] Eius est illa tabula in D. Rumoldi Mechliniae, quae aram pictorum exornabat.*“²⁵⁹ Einzelheiten über den

²⁵³ Öl auf Holz; 230 x 205 cm, Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. 0 8765. Oben und seitlich beschädigt. Vgl. Neefs 1876, Bd. 1, S. 13, 19 ff. und 164; Gossart 1903, S. 83 und 105; Voll 1908, S. 81 ff.; Aschenheim 1910, S. 21; Jantzen 1910, S. 11 f. und 50 ff.; Weisz 1912, S. 20 ff. und 121; Hoogewerff 1912, S. 47; Friedländer 1924 ff, Bd. 8, S. 42 f. und Nr. 24; Segard 1924, Nr. 6; Winkler 1924, S. 242 ff.; Krönig 1936, S. 56; von der Osten 1961, S. 455 und 458; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 9; Bruyn 1965, S. 462 ff.; de Jongh 1968, S. 43 ff.; nur leicht abgewandelt Ders. 2002, S. 39 ff.; Krönig 1968, S. 62 ff.; Montballieu 1968, S. 125 ff.; Herzog 1968, Nr. 7, S. 62 ff.; Müller Hofstede 1969, S. 39 ff.; Sterk 1980, S. 107 ff.; Best. Kat. Wien 1981, S. 194 f.; Silver 1984, S. 181 ff.; Ders. 1986, S. 21 ff. und 37, Anm. 64; Kraut 1986, S. 45 ff.; Rivière 1987, S. 79 ff.; Best. Kat. Prag 1988, S. 108 (mit tschechischer Literatur); Mensger 2002, S. 62 ff..

²⁵⁴ Zu den Mechelner Malern siehe Neefs 1876, Bd. 1; Montballieu 1968, S. 125 ff.; van Uytven 1991, S. 80 f..

²⁵⁵ Zur Stiftung, die auf eine Lukasbruderschaft hindeutet, vgl. Neefs 1876, Bd. 1, S. 7 f.; Laenen 1920, Bd. 2, S. 249 f.; Montballieu 1968, S. 125 f.. Zu Jan van Battel siehe Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 3, S. 42.

²⁵⁶ Montballieu 1968, S. 129 f. und Anm. 13, zitiert in diesem Zusammenhang die der Verfasserin nicht zugängliche Chronik des D. de Azevedo, „*Vervolg der cronymycke van Mechelen 'tsedert de maendt junius 1572 tot 4 september 1576*“, Löwen 1773, S. 314: „*Ten jare 1478 verkregen die van het schildersambacht binnen Mechelen, alsoo vermeerderd en vermaert geworden waren, de scheidung van hun ambacht van het gene der goreelmakers, sadelmakers ende zeeldraeijers. Die van de weth stonden daarenboven hun nog toe dat de beeltsnyders onder hun ambagt moesten komen.*“ Vgl. dazu auch Coninckx 1909, S. 15 und 25; van Uytven 1991, S. 80 f.. Die Angaben von Neefs 1876, Bd. 1, S. 5, 9 und 12; Hoogewerff 1947, S. 52, wonach Maler und Schreiner von Beginn an zu einer Vereinigung gehörten, sind falsch.

²⁵⁷ Die Stiftung erfolgte zum Andenken an den verstorbenen Jan de Zelere und dessen Frau, was ebenfalls auf eine Bruderschaft hindeutet. Das entsprechende Dokument befindet sich im Mechelner Stadtarchiv, Schepenregister Nr. 98, fol. 3 v.. Vgl. Neefs 1876, Bd. 1, S. 8; Coninckx 1909, S. 19 f.; Laenen 1920, Bd. 2, S. 250; Steenackers 1930, S. 94 und 97.

²⁵⁸ Vgl. den bei Laenen 1920, Bd. 2, S. 122, abgebildeten Grundriss von St. Rombouts vor 1550; dazu ebd., S. 72 und 250; Montballieu 1968, S. 127; Grimme 1975, S. 117.

²⁵⁹ Petrus Opmeerus, „*Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCX*“I,

demzufolge im Zeitraum zwischen 1502 und 1515 an Gossaert vergebenen Auftrag oder die Ablieferung des Gemäldes sind nicht überliefert, doch wird diese kaum vor dem 1513 erfolgten Abschluss der Umbaumaßnahmen in St. Rombouts installiert worden sein.²⁶⁰

Der laut Carel van Mander aus Maubeuge stammende Gossaert wurde vermutlich 1503 als Freimeister in die „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde eingeschrieben und hätte dort dann 1505 Henning Martens und 1507 Machiel int Swaenken ausgebildet.²⁶¹ Da bisher keines der erhaltenen Werke dem Frühwerk 1503-08 zugeordnet werden konnte, bleibt sein Verhältnis zu Antwerpener Kollegen wie Jan de Beer weitgehend im Dunkeln, wenn auch davon auszugehen ist, dass Gossaerts Wirken für die Genese des sogenannten Antwerpener Manierismus nicht unbedeutend war.²⁶² In seiner 1529 veröffentlichten „*Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia*“ berichtet Gerhard Geldenhauer („*Noviomagus*“), Gossaert habe Philipp von Burgund, einen Bastardsohn Philipps des Guten, Admiral zur See und Statthalter von Gelderland und Zutphen, auf einer am 26. Oktober 1508 angetretenen Gesandtschaftsreise nach Rom begleitet.²⁶³ Von dem wohl bis 1509 andauernden Romaufenthalt zeugen wenige erhaltene Federzeichnungen nach antiker Skulptur und Architektur, die zu den ersten erhaltenen Antiken-Studien nordalpiner Künstler gehören.²⁶⁴ Philipp von Burgund, der sich zunächst in Schloss Souburg auf Walcheren (Zeeland) und 1517 in Wijk bei Duurstede niederließ, blieb der bedeutendste Mäzen des an den Höfen des Herzogs und daneben in Middelburg lebenden und arbeitenden Gossaert,²⁶⁵ der sich unter Umständen 1513 in Mecheln aufgehalten haben könnte.²⁶⁶

Antwerpen 1611, fol. 450 v.; abgedruckt in Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Dok. 39a.

²⁶⁰ Das Kapitel hatte auch der Rhetorikerkammer „*De Poene*“ 1496 einen neuen Altar in unmittelbarer Nähe des Lukas-Altars zugewiesen, dessen Entwurf wegen der Umbaumaßnahmen erst 1510 eingereicht wurde. Vgl. Montballieu 1968, S. 134 ff.. Der angenommene Entstehungszeitraum deckt sich mit der Datierung von Gossaerts Gemälde um 1510-15, der bis auf von der Osten 1961, S. 458, der von einer Entstehung um 1509/10 ausgeht, alle bisher genannten Autoren folgen.

²⁶¹ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 120 ff.; Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 58 („*Jennyn van Henegouwe*“), 63 und 66; dazu Weisz 1912, S. 3, Segard 1924, S. 1 ff.; Mensger 2002, S. 17. Zu den Ursprüngen des Namens „Mabuse“ siehe auch Gossart 1903, S. 15 ff.. Unter der Berücksichtigung des Durchschnittsalters von 25 Jahren für die Freimeisterschaft wäre Gossaert um 1478 geboren und hätte spätestens 1505 in Antwerpen eine Werkstatt eröffnet.

²⁶² Zu Gossaerts Schaffen zwischen seiner Eintragung in den „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde 1503 und dem ersten datierten Gemälde Neptun und Amphitrite (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) von 1516 siehe Glück 1945, S. 116 ff.; Osten 1961, S. 456 ff.; Gibson 1987, S. 79 ff.; Mensger 2002, S. 18. Gegen die zuerst von Friedländer 1924 ff., Bd. 8, S. 16 ff., betonte Bedeutung Gossaerts für die Genese des Antwerpener Manierismus hat sich zuletzt Gibson 1987, S. 79 ff., ausgesprochen.

²⁶³ Der Bericht Geldenhauers ist abgedruckt bei Prinsen 1901, S. 232 f..

²⁶⁴ Zur Romreise und zu den Federzeichnungen des *Dornausziehers* (Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet; *Kolosseums* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) und *Apollo Citharoedus* (Venedig, Galleria dell'Accademia) vgl. Segard 1924, S. 5, Anm. 1; van Gelder 1942, S. 1 ff.; Folie 1951/60; Dacos 1964, S. 15 ff.; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 45 ff.; Ausst. Kat. Berlin 1967, Nr. 25; Sterk 1980, S. 99 ff.; Judson 1985, S. 15 ff.; Ausst. Kat. Washington 1986, S. 176 ff. und 185; Mensger 2002, S. 17 und 81.

²⁶⁵ Gossaert ließ sich wohl schon nach seiner Rückkehr aus Rom in Middelburg, der Hauptstadt Walcherens, in der Nähe der neuen Residenz Philipps von Burgund nieder. Dort wird 1509 ein „*Janin de Waele*“ Mitglied der Onze-Lieve-Vrouwe-Bruderschaft und heiratete Gossaert Margarete s'Molders, mit der er mehrere, im Verlauf des 16. Jahrhunderts noch in Middelburg nachweisbare, Kinder hatte. Vgl. Gossart 1902, S. 31, Anm. 2; Weisz 1912, S. 4 ff.; Segard 1924, S. 6 ff.; Mensger 2002, S. 17 ff..

²⁶⁶ Die Anwesenheit Gossaerts in Mecheln wird aus dem Aufenthalt Antonio Sicilianos am Hof Margaretes von

Die Komposition seines Lukasbildes wird beherrscht von einer zentralperspektivisch konstruierten, imposant ausgeschmückten Hallenarchitektur. Der dargestellte Lichteinfall wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit unter Berücksichtigung des ursprünglichen Bestimmungsortes gewählt, wo der Lukas-Altar durch die Fenster des südlichen Seitenschiffes von rechts oben beleuchtet wurde.²⁶⁷ In der linken Bildhälfte sitzt die Madonna auf einer niedrigen Marmorstufe, wodurch sie wieder als *Humilitas* ausgewiesen wird. Die entblößte rechte Brust deutet den Typus der *Lactans* nur an.²⁶⁸ Der Saum ihres dunkelblauen Mantels ist mit Versatzstücken aus dem Marienantiphon „*Regina caeli, laetare, alleluja*“ und dem „*Ave Maria*“ verziert.²⁶⁹ Zwischen Daumen und Zeigefinger ihrer Linken hält sie einen Rosenzweig mit einer geschlossenen, einer halb geöffneten sowie einer vollständig geöffneten Blüte, nach dem das im Schoß der Mutter liegende, zum Betrachter blickende Kind greift. Ihnen gegenüber, etwas weiter in den Bildraum gerückt, sitzt Lukas auf einem hohen Marmorsockel.²⁷⁰ Auf dem Gürtel des pelzbesetzten Mantels hat Gossaert seine Signatur angebracht („*GOSSAR*“).²⁷¹ Körper und Blick sind des Heiligen sind den „Modellen“ zugewandt, deren Umrisse er aus seiner Perspektive mit einem Silberstift auf ein Blatt skizziert. Die übereinandergeschlagenen Beine dienen als Unterlage. Auf dem Sockel sind zwei Kohlestifte und ein Federwischer zur Ausbesserung der Skizze abgelegt

Die mächtige Architekturkulisse weist gotische, antikisierende und italianisierende Details auf, für die noch keine direkten Vorbilder nachgewiesen werden konnten.²⁷² Die Postamente sind mit Rundbögen, Tondi und Flamboyant-Maßwerk verziert. Die Säulen aus rot-gräulichem Marmor haben kannelierte Basen und ionisierende Kapitelle mit geflügelten Puttenköpfen. Daneben gliedern Pilaster aus Sandstein und Zahnschnitt-, Palmetten-, Eierstab- oder Rankenfriese die Kulisse. Im Mittelgrund erhebt sich über Pilastern und Konsolen eine Kassettendecke.²⁷³ In den Nischen der Postamente sind

Österreich 1513 abgeleitet. Dieser gab bei Gossaert das sogenannte *Doria*-Diptychon (heute Rom, Galleria Doria Pamphilij) in Auftrag. Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Dok. 8; Montballieu 1968, S. 135 ff.; Mensger 2002, S. 67.

²⁶⁷ Montballieu 1968, S. 127; Kraut 1986, S. 51, die deshalb wie Müller Hofstede 1969, S. 42 f., das Gemälde mit van Eycks *Kirchenmadonna* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) vergleicht.

²⁶⁸ Siehe dazu auch den ausführlichen Vergleich zwischen Gossaerts Gemälde und Rogiers Lukasbild, allerdings der Münchner Kopie, bei Voll 1908, S. 81 ff.; zur *Humilitas* Meiss 1964, S. 132 ff.; de Jongh 1968, S. 50 f.; van Os 1969, S. 75 ff.; Braunfels 1971, Sp. 186.

²⁶⁹ De Jongh 1968, S. 52, verweist darauf, dass die erkennbaren Versatzstücke des „*Ave Maria*“ ausschließlich Passagen zitieren, die sich auf das Lukas-Evangelium zurückführen lassen („*Ave Gratia Plena, Dominus Tecum, Benedicta in mulieribus et benedictus ventris fructus*“). Zu den von Gossaert zitierten Gebetsformen siehe weiterführend Guldán 1966, S. 55 ff.; Courth 1996, S. 526 ff..

²⁷⁰ Er überragt die näher an den Betrachter herangerückte Madonna, deren Niedrigkeit und Demut dadurch nochmals unterstrichen wird.

²⁷¹ Auf die neuartige Form der Kopfbedeckung, die zeitgleich auf Humanistenporträts greifbar wird, hat zu Recht schon Kraut 1986, S. 53 und 150, Anm. 3, hingewiesen.

²⁷² Die freie Verwendung der Formen kann am ehesten mit der lombardischen Malerei und Architektur aus dem Ende des Quattrocento verglichen werden. Vgl. dazu auch Mensger 2002, S. 64, nach der sich darüber hinaus das Muschelmotiv und die Kapitellformen „*in ähnlicher Weise im Formenvokabular des frühen Bramante*“ finden lassen. Kraut 1986, S. 47, erkennt Zitate nicht näher benannter römischer Architektur.

²⁷³ Zur Architektur vgl. ausführlich Jantzen 1910, S. 11 f. und 50 ff.; Weisz 1912, S. 21 f. Mensger 2002, S. 67, betont zu Recht, dass das Gemälde zu den frühesten Werken zu rechnen ist, die antike Stilformen in

stehende oder sitzende Gewandfiguren platziert, die sich hinter der Madonna bestenfalls als Propheten identifizieren lassen.²⁷⁴ Auf dem Gesims darüber weist ein geflügelter Putto mit einem Vogel auf die antike Gruppe *Knabe mit Gans* zurück, von der zu Beginn des 16. Jahrhunderts drei Versionen in römischen Gartenanlagen und Sammlungen nachweisbar sind und die Gossaert aus eigener Anschauung gekannt haben könnte.²⁷⁵ Allerdings stattete er den Putto mit Engelsflügeln und Schamtuch aus. Rechts davon ragt eine Eule mit ausgebreiteten Flügeln aus einer Nische hervor. Auf dem Gesims darüber erhebt sich eine bronzene Herkulesfigur mit einer Keule und dem Apfel der Hesperiden.²⁷⁶ Ihr um die Hüfte geschwungenes Löwenfell und der bärtige Kopftypus unterscheiden sie von antiken Vorlagen, von denen Gossaert sicher Kenntnis hatte (**Abb. 51**).²⁷⁷ Die links darüber stehende Gewandfigur wird vom oberen Bildrand abgeschnitten und ist daher nicht identifizierbar.²⁷⁸ Dasselbe gilt für die auf hohem Sockel am rechten Bildrand platzierte Statue, die an römische Herrscher- oder Imperatorendarstellungen erinnert.²⁷⁹ Hinter Lukas sind in den Säulenpostamenten metallenen glänzende Nischenfiguren angeordnet, die von Maßwerk gerahmt werden. Die mittlere Nische ist mit drei, an antike Münzen erinnernde Bildnismedaillons geschmückt.²⁸⁰

Zwischen den Heiligen wird der Blick durch einen mit einem Fries aus Seepferdchen und Putten geschmückten Rundbogen in einen hell erleuchteten Hof mit Brunnen und Gebäuden im Flamboyant-Stil gelenkt.²⁸¹ Einige Stufen führen zur Vorhalle einer gotischen Kirche, wo die Protagonisten ein weiteres Mal erscheinen (**Abb. 50a-b**).²⁸² Dort sitzt der Evangelist allerdings schreibend hinter einem

repräsentativem Format in die niederländische Kunst einführen.

²⁷⁴ Die Figur mit Turban und der Gebärde der *adlocutio* hinter Maria identifiziert de Jongh 1968, S. 58, mit Jesaja; Sterk 1980, S. 110, mit Salomo.

²⁷⁵ Zu den in Rom erhaltenen Versionen der antiken Gruppe, z. B. im Kapitولينischen Museum oder im Vatikan, vgl. Hübner 1911, S. 20 ff.; Weisz 1912, S. 22 f.; Hülsen 1917, S. 18, 34 und 58.

²⁷⁶ Für Hoogewerff 1954, S. 405, stellt diese Figur Johannes den Täufer dar, was von Montballieu 1968, S. 129, mit dem 1480 von der Mechelner Malergilde benutzten Altar in Verbindung gebracht wurde. Es handelt sich jedoch eindeutig um eine Herkules-Statue.

²⁷⁷ Ihre Kenntnis belegt z. B. eine Gossaert zugeschriebene Federzeichnung (ehem. London, Slg. Lord Wharton). Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 47; Mensger 2002, S. 64. Weisz 1912, S. 22, führt daneben den *Herakles Giustiniani* und eine Herkulesstatuette in London (British Museum) als verwandte Figuren an.

²⁷⁸ Die Annahme von Sterk 1980, S. 110, wonach es sich um Vergil als heidnischen Propheten Christi handeln könnte, ist reine Spekulation.

²⁷⁹ Ob beide Figuren vor der Umwandlung des Gemäldes in die Mitteltafel eines Triptychons 1578-80 identifizierbar waren, kann heute nicht mehr entschieden werden. Sterk 1980, S. 110, schlägt eine Identifizierung mit den antiken Helden Perseus oder Theteeus vor. Vgl. auch den Hinweis im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 9, auf Gossaerts römische Zeichnung nach dem Dornauszieher (Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet), wo am rechten Bildrand ein ähnliches Beinkleid, vermutlich vom sogenannten Genius, gefunden in den Caracallathermen, dargestellt ist. Vgl. ebd., Nr. 45; van Gelder 1942, S. 7.

²⁸⁰ Sterk 1980, S. 110, identifiziert den efeubekränzten Kopf mit Hadrian, das gelockte Haupt mit Gossaert selbst.

²⁸¹ Montballieu 1968, S. 125, Anm. 1, will als Brunnendekor die drei Grazien und Moses als bekrönende Figur erkennen. Formal knüpft das Dekor an Gossaerts *Deesis* (Madrid, Prado) oder *Malvagna-Triptychon* (Palermo, Galleria Regionale) an, wo sich auch ein vergleichbarer Brunnen befindet. Vgl. dazu zuletzt Mensger 2002, S. 23 ff. und 34 ff., Abb. 4 und 9.

²⁸² Rivière 1987, S. 81, verweist darauf, dass Gossaert bei dem schon erwähnten *Doria-Diptychon* (Rom, Galleria Doria Pamphilij) van Eycks *Kirchenmadonna* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) variierte und erkennt hier ebenfalls ein Zitat des berühmten Vorbildes. Zum vorwiegend 1513 datierten *Doria-Diptychon* vgl.

Pult, während die Madonna mit dem Kind im Arm rechts von ihm steht. Ihr Schoß ist zugleich der Fluchtpunkt der perspektivischen Komposition, wobei der Verlauf der Fluchtlinien und die geringe Größe der Hintergrundszene den Eindruck eines Bildes im Bild hervorrufen.²⁸³

Die mit dem Wappen Philipps von Burgund verzierte Rückseite der schon erwähnten Tafel in der Dubliner National Gallery (**Abb. 35a**) führte zu der Vermutung, Gossaert wäre von seinem Mäzen mit einer Kopie von Rogiers Lukasbild beauftragt worden.²⁸⁴ Das Grundgerüst der Komposition mit dem zentralen Durchblick, die Madonna als *Lactans* und *Humilitas* oder der zeichnende Heilige weisen tatsächlich auf Rogier zurück,²⁸⁵ während die neben Lukas abgelegten Zeichenutensilien an das van der Goes zugeschriebene Fragment in Lissabon erinnern.²⁸⁶ Als Zitate älterer Stilphasen geben sich zudem die Flémalleske Madonna (**Abb. 52**),²⁸⁷ die Gewandbehandlung der Figuren oder die romanischen bzw. spätgotischen Stilelemente zu erkennen. Während diese archaischen Stilelemente von der älteren Forschung noch konservativ bewertet wurden,²⁸⁸ konnte Mensger überzeugend darlegen, dass Gossaert bewusst aus dem für die niederländische Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts charakteristischen Stilpluralismus ausgewählt und das jeweilige Formengut abhängig von Auftraggeber, Thema und Inhalt eingesetzt hat.²⁸⁹ Wie die Reminiszenzen an die romanische Architektur, die auf das seit etwa 1400 im Norden greifbare Interesse an der Romanik als nordisches „Pendant“ zur wiederentdeckten Antike in Italien zurückweisen,²⁹⁰ lassen sich auch die archaischen Zitate der niederländischen Malerei als Referenz an deren Tradition und die der Lukas-Ikonografie begreifen.²⁹¹ Andererseits löste sich Gossaert von der bis dahin gültigen knienden Haltung des

zuletzt Mensger 2002, S. 39 ff. und Abb. 12.

²⁸³ Diesen Eindruck haben auch Weisz 1912, S. 25, der die zu geringe Größe der Hintergrundszene jedoch als raumdarstellerisches Unvermögen kritisiert, und Krönig 1968, S. 65.

²⁸⁴ Vgl. Sterk 1980, S. 108, dagegen Best. Kat. Dublin 1987, S. 89 (Nr. 4). In den erhaltenen Inventaren Philipps ist kein Lukasbild nachweisbar.

²⁸⁵ Siehe auch Klein 1933, S. 48; Kraut 1986, S. 45; Silver 1987, S. 60.

²⁸⁶ White 1997, S. 45, erkennt darin eine Abhängigkeit vom Lissaboner Lukasbild. Wenn die Motive auch z. T. übereinstimmen, muss doch kein direkter Zusammenhang bestehen. Auch werden sich Gossaert und andere Künstler des 16. Jahrhunderts nicht zwingend auf van der Goes berufen haben, wenn sie mit Rogiers Vorbild frei und innovativ umgingen, wie es ebd. suggeriert wird: „*Carrying on Hugo's legacy, Gossaert further updated the „state of art“ [...].*“

²⁸⁷ Vgl. Weisz 1912, S. 24; Segard 1924, S. 45; Müller Hofstede 1969, S. 41 ff.; Kraut 1986, S. 45; Silver 1987, S. 60 f. und 64 f.; Mensger 2002, S. 64 f.. Als Vergleichsbeispiele lassen sich die *Madonna in der Gloriole* (Aix-en-Provence) oder die Kopie nach der *Madonna auf der Rasenbank* in Privatbesitz anführen, die mit ihrer Datierung um 1510/15 die Popularität dieses Madonnentypus zur Entstehungszeit des Prager Lukasbildes demonstriert. Auch Pflanzen mit drei Blüten finden sich in Campins Œuvre, so auf dem Mittelbild des *Seilern-Triptychons* in London (Courtauld Institute Gallery).

²⁸⁸ Siehe vor allem Weisz 1912, S. 26; Winkler 1924, S. 243. Noch im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 9, wird das Gemälde als versuchte Befreiung vom traditionellen Stil aufgefasst.

²⁸⁹ Vgl. schon von der Osten 1961, S. 459; vor allem aber Mensger 1999, S. 273 ff.; Dies. 2002, S. 22 ff.; daneben Havemann 2002a, S. 4. Einen vergleichbaren Umgang mit verschiedenen Stilformen hat Baxandall 1984, S. 144 ff., für die deutschen Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts herausgearbeitet. Zu dem auch „*Hybrid-Stil*“ genannten Stilpluralismus in der nordalpinen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. weiterführend Steppe 1952, S. 199 ff.; Gombrich 1963, S. 31 ff.; Schmoll gen. Eisenwerth 1970, S. 77 ff.; Kavalier 1994, S. 354 ff.; DaCosta Kaufmann 1998, S. 21 ff..

²⁹⁰ Vgl. weiterführend Körte 1930; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 134 ff..

²⁹¹ Vgl. auch Mensger 2002, S. 66 f..

Zeichners, befreite diesen damit von seinem devotionalen Charakter und näherte ihn profanen Zeichnern an, wie sie seit der Antike überliefert sind (**Abb. 53**).²⁹² Mit der imposanten Architekturkulisse kehrte er das bis dahin gültige Verhältnis von Figuren und Handlungsraum um und entrückte das Geschehen mehr als zuvor der irdischen Sphäre.²⁹³ Dabei griff er auf verschiedene Stilphasen zurück und kombinierte sie zu einem fantastischen Ensemble. Der zeitgenössisch als „modern“ oder „*nadem nyeweren aert*“ bezeichnete Flamboyant-Stil („*metsellerij*“) war zwar zu Beginn des 16. Jahrhunderts weiter verbreitet als die antikisierenden oder italianisierenden Stilformen,²⁹⁴ doch zeigen die Architekturelemente und flatternden Gewänder auf Gossaerts *Augustusvision*, wie der Künstler Stilelemente des Flamboyant zur visionären Entrückung einer Szene instrumentalisierte (**Abb. 54**).²⁹⁵

Noch fantastischer im wahrsten Sinn müssen den Zeitgenossen die zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend unvertrauten antikisierenden und italianisierenden Stilelemente erschienen sein,²⁹⁶ die Gossaert entweder aus eigener Anschauung oder vermittelt durch druckgrafische Vorlagen kannte.²⁹⁷ In seinem Lukasbild verwendete er sie jedoch nicht rein dekorativ, sondern ordnete sie den Eigenschaften oder christlich-heilsgeschichtlichen Aussagen der Protagonisten unter. So zeichnet das

²⁹² Vgl. z. B. den zeichnenden Knaben einer Forumszene in einer Umzeichnung eines Wandbildes von Pompeji; dazu Költzsch 2000, S. 19 f. und Abb. 10. Dass es sich um einen „realistischeren“ Zeichenvorgang handelt, als Rogier ihn dargestellt hat, wird auch ebd., S. 40 ff.; von Voll 1908, S. 81 ff.; Weisz 1912, S. 23; Krönig 1968, S. 64; betont.

²⁹³ Dies führte in der älteren Literatur ausschließlich zu negativen Urteilen. Vgl. z. B. Weisz 1912, S. 20, wonach das Gemälde ein „*Architekturstück mit Staffage*“, darstelle, in dem die Figuren „*soweit auseinanderrücken, daß sie fast jede Beziehung zwischen sich verlieren und ganz verlassen in dem Raum sitzen, dessen Darstellung dem Maler die wichtigere Aufgabe schien.*“ Zu einer ähnlichen Beurteilung gelangen Winkler 1924, S. 243; Friedländer 1924 ff., Bd. 8, S. 42 f.; von der Osten 1961, S. 458. Es ist bemerkenswert, dass Marrow 1997, S. 58, Anm. 10, neuerdings die Überlegenheit der durch keinerlei Utensilien repräsentierten Malerei über die Skulptur erkennen will.

²⁹⁴ Vgl. Steppe 1952, S. 77 ff.; Benesch 1971 (1957), S. 268 f.; Kavalier 2000, S. 226 ff.; Mensger 2002, S. 22. Dass Begriffe wie „modern“, „alt“ oder „neu“ in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu bewerten sind, kann Jean Lemaire de Belges' „*Plainte du Desire*“ (1504) belegen, wo nordische Künstler als „*esprit recents et nouvelets*“ oder Künstler, die von der italienischen Renaissance beeinflusst waren, als „*modernes*“ bezeichnet werden. Vgl. dazu de Belges/Stecker 1885, S. 162. „Modern“ kann das Zeitgenössische, aber nicht zwingend im Gegensatz zum Vorhergehenden meinen. So definiert ist erst die „*maniera moderna*“ Vasaris. Siehe dazu Panofsky 1984, S. 32 und 46 f.

²⁹⁵ Federzeichnung, 34 x 27,6 cm, unten mit „*IENNI(N) ANWER*“ signiert, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 44; Folie 1951/60, S. 81, Nr. 5; Boon 1953, S. 71, Anm. 4; Bruyn 1965, S. 462 ff.. Zum Flamboyant im Zusammenhang mit Vision oder Inspiration siehe auch Silver 1984, S. 182 f. und 189, Anm. 44. Dies widerspricht ebenso wie die archaische Madonna der Auffassung von Ders. 1986, S. 181 ff.; Ders. 1987, S. 64 ff., wonach Gossaert in Anlehnung an rhetorische Decorum-Modelle allein den Renaissance-Stil als „*high style*“ zur Entrückung der heiligen Figuren verwendet hätte. Vgl. dazu auch die kritischen Anmerkungen von Mensger 2002, S. 71, Anm. 27.

²⁹⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass das in Mecheln dominierende Baumeistergeschlecht Keldermans noch bis 1517/18 an seiner eigenen Interpretation der Spätgotik (sog. „*Keldermansgotik*“) festhielt und daher um 1513/15 kaum Renaissance-Bauten in Mecheln bekannt waren. Vgl. van Uytven 1991, S. 87; daneben Janus Secundus, der sich in einer Elegie 3.17,115-118, noch 1532 darüber beklagt, dass sich der italienisch-antikisierende Stil bisher kaum innerhalb der einheimischen Kunst durchgesetzt hätte: „*Nimirum digit vos expoliere Latini; / Talia barbaricae non potuere manus. / Vivite dum cnidiae simulacrum fama Diones / Praxitelis rarum sera loquetur opus.*“ Zitiert nach Price 1999, S. 23.

²⁹⁷ Die von Müller Hofstede 1969, S. 43; Sterk 1980, S. 108, angeführten Holzschnitte in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ sind zwar keine direkten Vorlagen, könnten jedoch zur Erfindung visionärer, aus gotischen und antiken Elementen zusammengesetzten Bauten angeregt haben.

Übergewicht architektonischer und skulpturaler Formen in der linken Bildhälfte zunächst die dort platzierte Madonna aus und ist in dieser Hinsicht mit den seit Rogier zu diesem Zweck dargestellten Baldachinen vergleichbar.²⁹⁸ Die drei Blüten des traditionellen Mariensymbols in der Linken Mariens verweisen auf den Kreislauf des Werdens und Vergehens,²⁹⁹ auf die Vergänglichkeit des irdischen Daseins sowie die Stadien *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia*.³⁰⁰ Fasst man die Postamentfiguren hinter Madonna und Kind als Vertreter des Alten Testaments und die Gesimsfiguren als Repräsentanten der heidnischen Antike auf, setzt sich die Gegenüberstellung von Antike, Altem und Neuen Bund sowohl in stilistischer als auch inhaltlicher Hinsicht fort.³⁰¹ Die Statuengruppe von Engel/Putto und Gans lässt sich als Sinnbild des gebändigten Hochmuts, der überwundenen Dummheit oder himmlischen Liebe deuten und damit ebenfalls in eine christlich-heilsgeschichtliche Interpretation beziehen.³⁰² Als Attribut der Isis deutet die Gans daneben den heidnischen Antetypus der „*Mater omnium*“ an.³⁰³ Die Eule verweist als Symbol Minervas auf die göttliche Weisheit und als Sinnbild des Alten Bundes, eines lichtlosen Geisteszustands, der Unwissenheit und Boshaftigkeit oder des Irrtums und Neides auf die durch Maria und Christus überwundene Erbsünde.³⁰⁴ Der antike Tugendheld Herkules ist ein paganer Antetypus des über Sünde und Tod triumphierenden Erlösers,³⁰⁵ was Gossaert durch das Lendentuch und den auf einer Vertikalen mit der ausgestreckten Linken Christi angeordneten Apfel akzentuiert hat.³⁰⁶ Die heidnische *Virtus*-Vorstellung korrespondiert mit der christlichen Auffassung von der Niedrigkeit Mariens und lässt sich über die

²⁹⁸ Krönig 1968, S. 66, Anm. 6, hat darauf hingewiesen, dass eine vergleichbare Verbindung der niedrig sitzenden *Humilitas* mit der durch die Hoheitsform der Architektur zum Ausdruck gebrachten *Majestas* auch bei der teils Gossaert, teils Bernard van Orley zugeschriebenen *Madonna in einer Nische* (Madrid, Prado) vorliegt. Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 10; Best. Kat. Madrid 1995, S. 387.

²⁹⁹ Vgl. Hiob 14, 1 ff.: „*Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht.*“

³⁰⁰ Ohne Bezug zum Gesamtprogramm findet sich diese Interpretation bei Herzog 1968, S. 223 f. Daneben wurde die Dreizahl von de Jongh 1968, S. 54 f.; Sterk 1980, S. 110, als Hinweis auf die Trinität oder die drei theologischen Tugenden gedeutet. Zur Rose als marianisches Symbol siehe Schiller 1980, Bd. 4,2, S. 200.

³⁰¹ Zur diesbezüglichen Architektursymbolik vgl. auch Panofsky 1953, Bd. 1, S. 135 ff.; Kraut 1986, S. 47, erkennt darin eine qualitative Differenzierung in einen „*flandrisch-bürgerlichen*“ und „*römisch-katholischen*“ Sektor. Für Campbell 1985, Nr. 45, hier S. 77, sind die Details auf Gossaerts Gemälde genauso „*irrelevant*“ wie die deutlich davon abhängigen Motive der nach 1532 entstandenen und dem Meister der Abtei von Diligheim zugeschriebenen *Berufung des Matthäus* (Hampton Court): „*Much of the architectural ornament appears to have little or no iconographic significance.*“

³⁰² Vgl. de Jongh 1968, S. 45, 54 f. und 58. Gegen die ebd.; von Sterk 1980, S. 110, unterstützte Identifizierung des Vogels als Adler, der dann als Präfiguration Christi zu interpretieren wäre, hat sich zu Recht bereits Mensger 2002, S. 72, Anm. 37, ausgesprochen.

³⁰³ Vgl. Rivière 1987, S. 81; dazu Armstrong 1945; Gottschalk 1973, S. 230. Diese Interpretation würde auch das Schamtuch des „Putto“ erklären.

³⁰⁴ So gedeutet von Sterk 1980, S. 110. Zur Deutung der Eule *in malo* vgl. de Tolnay 1989, S. 354 (Nr. 8); Panofsky 1995, S. 138. *In bono* aufgefasst von de Jongh 1968, S. 56 ff., der das Motiv darüber hinaus mit den sieben Säulen der Architekturkulisse als Anspielung auf Maria als *Sedes sapientiae* begreift. Die Verwendung des Motivs auf der teils Gossaert zugeschriebenen *Madonna* (Madrid, Prado) spricht dafür, das Motiv gemäß der bereits im „*Physiologus Graecus*“ (I, 5) des 2. Jahrhunderts n. Chr. verzeichneten Deutungen ambivalent aufzufassen. Siehe dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 2089; die teils davon abhängigen Deutungen der Eule in der Emblematik ebd., Sp. 890 ff..

³⁰⁵ Zur Auffassung von Herkules als Summe geistlicher Tugenden („*virtus generalis*“ oder „*virtus generaliter sumpta*“) vgl. Panofsky 1930, S. 146 f.; Ders. 1984, S. 76 f., 89 und 391, Anm. 68; Simon 1955; de Chapeaurouge 1968, S. 276 f.; Gerlach 1970a, Sp. 243 ff.; Kraut 1986, S. 47 f..

³⁰⁶ Vgl. de Jongh 1968, S. 59 f.; Herzog 1968, S. 223 f..

fallende Diagonale auch auf Lukas beziehen, dessen abgestreifte Holzpantone eine Anspielung auf die Gotteserscheinung Mose vor dem brennenden Dornbusch (2. Mose 3, 5) und damit ein Demutszeichen sowie einen Hinweis auf die Unbeflecktheit Mariens darstellt.³⁰⁷ Die nicht näher identifizierbare Panzerstatue und die an römische Kaiserbildnisse erinnernden Medaillonbildnisse hinter Lukas fügen sich als Vertreter antiker *Virtus* ebenfalls in diese Lesart ein. Von den daneben platzierten Sockelfiguren in Maßwerknischen korrespondiert die linke eindeutig mit dem zeichnenden Lukas, während die rechte ein Schriftband hält. Identifiziert man sie mit Evangelisten oder Propheten, findet die in der linken Bildhälfte beobachtete Abfolge der verschiedenen Zeitebenen hier ihre Fortsetzung.³⁰⁸

Das Flamboyant der Nischen ist zugleich die den Hintergrund beherrschende Stilform, wo das Zusammenlaufen der Fluchtlinien im Schoß Mariens die Eigenschaften der *Humilitas* und *Mater omnium* betont. Das Kirchengebäude und der Brunnen suggerieren ebenfalls traditionelle Ehrenbezeichnungen wie „*Ecclesia*“ oder „*Fons vitae*“.³⁰⁹ Als Lebensbrunnen kommentiert das Motiv die Bedeutung der *Lactans* und markiert zugleich die Grenzlinie zwischen Altem und Neuem Bund.³¹⁰ Die Szene in der Kirchenvorhalle trägt der legendären Beziehung von Evangelist und Madonna Rechnung und bringt dabei das in diesem Zusammenhang selten dargestellte und auf Quellen wie die „*Legenda aurea*“ zurückgehende Diktat des Evangeliums zur Darstellung.³¹¹

Dieser Diktiervorgang findet sich bereits auf dem 1484 für die Lübecker Maler vollendeten Lukas-Altar von **Hermen Rode (Abb. 55)**.³¹² Dort erscheint die Madonna als Inspiratrix hinter dem

³⁰⁷ Das Motiv taucht z. B. auf einer Kopie nach Campins Kreuzabnahme (Liverpool, Walkers Art Gallery), van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* (London, National Gallery) oder Darstellungen der *Geburt Christi*, z. B. von Petrus Christus (Washington, National Gallery, Sammlung Mellon) oder Hugo van der Goes (Mitteltafel des *Portinari*-Altars, Florenz, Uffizien), auf. Vgl. Panofsky 1953, Bd. 1, S. 162 ff.; de Jongh 1968, S. 52; Silver 1986, S. 21; Rivière 1987, S. 81 f..

³⁰⁸ Ebd., werden die Figuren als Evangelisten identifiziert. Für Montballieu 1968, S. 129 f., repräsentieren sie die Mechelner Bildhauer.

³⁰⁹ Vgl. Guldan 1966, S. 46 ff.; de Jongh 1968, S. 51 f. und 56; Krönig 1968, S. 66; Sterk 1980, S. 108. Daneben kann die gotische Kirche nach zeitgenössischem Verständnis den Tempel Jerusalems symbolisieren. Siehe dazu die Beispiele bei Sharratt 1995, S. 252 f. und 258 f..

³¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, S. 51, sowie die vergleichbare Gegenüberstellung auf dem Mittelbild des *Triptychons mit der Heiligen Familie und den Heiligen Katharina und Barbara* (Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga), ebd., Nr. 1. Zur Symbolik des Brunnens siehe Panofsky 1953, Bd. 1, S. 215 ff.; Thomas 1968, insbesondere Sp. 335.

³¹¹ Vgl. *Legenda aurea*/Benz 1968, S. 869: „*Dieses Evangelium ward Sanct Lucas auch von der heiligen Jungfrau geoffenbaret. Denn sie bewahrte und bewegte alles in ihrem Herzen, als es geschrieben steht Lucas 2, auf daß sie es später den Evangelisen kund tue.*“ Als Diktiervorgang erkennen die Szene auch Weisz 1912, S. 26; Klein 1933, S. 49; de Jongh 1968, S. 52; Kraut 1986, S. 45 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 42. Montballieu 1968, S. 129, vermutet eine Anspielung auf die Messen der Mechelner Maler in der Minderbroederskerk. Költzsch 2000, S. 41, interpretiert die Szene als weiteren Malakt und verweist auf Lukasbilder, bei denen der Heilige sein Bild an einem Schreibpult malt. Aufgrund der schon über die Altarweihe 1496 nachweisbaren und sich in der Erweiterung des Gemäldes um Altarflügel von Coxcie oder dem Lukas-Altar von Abraham Janssens fortsetzenden Verbundenheit der Mechelner Maler zu Johannes dem Evangelisten ist u. E. nicht auszuschließen, dass hier Johannes gemeint ist, der nach Legenden in Ephesus ein Porträt gemalt haben soll und deshalb auch als Patron von Malern verehrt wurde. Vgl. dazu Lechner 1974b, Sp. 110.

³¹² Lübeck, St. Annen-Museum, Inv. Nr. 1892/193. Vgl. Hasse, in: Best. Kat. Lübeck 1964, S. 27 f.; Wittstock, in: Best. Kat. Lübeck 1981, S. 28 ff.; Brunzema 1997, S. 95.

schreibenden Heiligen und unterstreichen die Taube des Heiligen Geistes und der geflügelte Stier die inspirierte Abfassung des Evangeliums.³¹³ Die Inspiration und die damit zum Ausdruck gebrachte Auserwähltheit des Evangelisten deutet Gossaert durch den Diktiervorgang einerseits und die abgestreifte Holzpantine andererseits an. Der sich aufdrängende Vergleich zwischen Lukas als Zeichner und Evangelist wird zudem von der kompositorischen Verklammerung der Bildgründe nahegelegt. So wie die Anwesenheit der Madonna im Hintergrund einen inspirierten Vorgang kennzeichnet, lässt sich auch ihre Präsenz im Vordergrund als besondere Auszeichnung und die zeichnende Tätigkeit entsprechend als inspirierter Vorgang auffassen.³¹⁴ Dass die traditionelle Darstellung des inspirierten Autors in das gotisch-sakrale Ambiente des Hintergrundes und der inspirierte Zeichenvorgang ins fantastische Ambiente des Vordergrundes verlegt wurde, könnte als zeitliche und qualitative Abfolge aufgefasst werden, die – ähnlich wie das Buch als Zeichenunterlage bei dem van der Goes zugeschriebenen Fragment – das Evangelium als Grundlage des Zeichenvorgangs ausweist.³¹⁵

Mit dem Hinweis auf die göttliche Inspiriertheit und Gnade wird dem von Lukas skizzierten Bild dieselbe Authentizität wie der Heiligen Schrift zuerkannt und der Mal- oder Zeichenvorgang als geistig-schöpferische Tätigkeit gekennzeichnet.³¹⁶ Indem das Privileg der Gottesschau nur dem gottesfürchtigen und tugendhaften Künstler zusteht, werden die ethisch-moralischen Voraussetzungen des Künstlers angedeutet. Die Inspiriertheit des heiligen Lukas beinhaltet demzufolge sowohl ein Identifikationsangebot für den zeitgenössischen Maler und stellt zugleich ein Exemplum der Tugend dar.³¹⁷ Dabei ist es bemerkenswert, dass sich Gossaert im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die zunehmend dazu übergingen, den knienden Heiligen in der Nachfolge Rogiers mit einem gemalten Bild oder den Madonnenmaler an der Staffelei darzustellen, für die Wiedergabe des zeichnenden Lukas und damit für die Darstellung der unmittelbaren visionären oder imaginären Umsetzung entschieden hat.

³¹³ Zum inspiratorischen Diktiervorgang, der in der christlichen Kunst vor allem im Zusammenhang mit Johannes dem Evangelisten auftritt, der nach göttlicher Inspiration seinem Sekretär Prochoros diktiert, vgl. Lechner 1974b, Sp. 114 ff. Zu den damit in Beziehung stehenden Lukas-Miniaturen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts siehe aber unten, Kap. A 5.1.

³¹⁴ Dies relativiert die von einigen Autoren der „Modellsitzung“ unterstellte „Realität“, deren übernatürlicher Charakter auch durch die fantastische Kulisse, die räumliche Distanziertheit der Figuren oder die abgestreifte Holzpantine angedeutet wird. Die Bedeutung der Szene erschöpft sich damit weder in der Habhaftwerdung des „Modells“ für „scheinbar unbegrenzte Zeit“, wie Kraut 1986, S. 57, anführt, noch im Widerspiel von distanzierter Modellsitzung im Vordergrund und Intimität im Hintergrund, wie Krönig 1968, S. 66, und Költzsch 2000, S. 41, ausführen. Dass es sich um eine scheinbar reale Modellsitzung handelt, vermutet dagegen schon Friedländer 1924 ff., Bd. 8, S. 42 f..

³¹⁵ Vgl. auch Kraut 1986, S. 47. Als Hinweis auf eine vorangehende Zeitebene wurde die Hintergrundszene von Asemisen/Schweikhart 1994, S. 42, interpretiert.

³¹⁶ Nach Kraut 1986, S. 46; und Mensger 2002, S. 68, wird der Malakt durch das Evangelium legitimiert, für Silver 1987, S. 66, darüber hinaus der Vergleich zwischen Wort und Bild thematisiert und zugunsten der Malerei entschieden. Die Argumentation mit der Inkarnation des Wortes ist insofern unschlüssig, als das Kind auf dem Arm der Mutter sowohl im Vorder- als auch im Hintergrund erscheint.

³¹⁷ Daraus ergibt sich eine Parallele zu *Herkules Prodikus*, der sich für den Tugendweg entscheidet. Vgl. Panofsky 1930; Gerlach 1970a, Sp. 246.

Seine Identifikation mit dem heiligen Schutzpatron wird über die Signatur an dessen Gürtel veranschaulicht.³¹⁸ Die Frage nach einem versteckten Selbstporträt lässt anhand der erhaltenen Bildnisse weder be- noch widerlegen.³¹⁹ Die von Hans Schwarz angefertigte Bildnismünze Gossaerts erweist sich bereits im Hinblick auf die Ähnlichkeit zum ebenfalls von Schwarz 1520 geschaffenen Münzbildnis Dürers als idealisiert (**Abb. 56**),³²⁰ führte aber zur Identifizierung von zwei Selbstbildnissen „im Gewand“ Adams.³²¹ Gegen die These, das Porträt eines Mannes in New York mit dem Monogramm „*IM*“ am Barrett wäre ein Selbstbildnis, sprechen die Blickrichtung der Figur und die Signatur auf der Schriftrolle („*Joannes Malbodius pingebat*“).³²² Das Porträt Gossaerts in Hieronymus Coeks „*Pictorum aliquot...*“ (1572) gilt ebenfalls nicht als authentisches Bildnis (**Abb. 57**).³²³ A. Sanderus überliefert in der „*Flandria illustrata*“ (Köln 1641), Gossaert habe sich auf der linken Flügelinnenseite des *Salamanca*-Triptychons im Gewand Johannes des Täufers dargestellt (**Abb. 58**).³²⁴ Da es sich um den Namenspatron Gossaerts handelt und die Bezeichnung der Figur an die Signatur des Künstlers erinnert, könnte diese Überlieferung durchaus einen Wahrheitsgehalt haben.³²⁵ Wenn man diese Beispiele überhaupt als mögliche Bildnisse in Betracht zieht, ist allen ein dunkelbraun gelockter, bärtiger Kopf gemeinsam, der kaum Übereinstimmungen mit dem Antlitz des heiligen Lukas auf dem Prager Gemälde aufweist. Nicht von der Hand zu weisen ist dagegen Gossaerts ideelle Identifikation mit dem heiligen Schutzpatron, in die er die einheimische Tradition und die Kunst bzw. Gedankenwelt der Antike und Renaissance mit einbezogen hat. Der damit propagierte künstlerische Anspruch ist umso bemerkenswerter, als Gossaert selbst vor allem als Hofmaler Philips von Burgund tätig und das Lukasbild für die Mechelner Maler bestimmt war.³²⁶

³¹⁸ Vgl. auch Marrow 1997, S. 55; Mensger 2002, S. 70.

³¹⁹ Ein Selbstbildnis Gossaerts als Lukas vermuten Klein 1933, S. 48; Marrow 1997, S. 55, Sander 2002, S. 77, Anm. 47; de Jongh 2002, S. 41. Völlig unhaltbar ist die von Weisz 1912, S. 25 und Segard 1924, S. 42, vorgebrachte Vermutung, es handele sich um ein Bildnis Jean Carondelets.

³²⁰ Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico. Die Randinschrift lautet: „*IO.MALBODIVS.PICTOR. AB.IO.NIGRO.GERMANO.AD.VIVVM.EXPRESSVS.*“ Auf der Rückseite befindet sich das Brustbild eines anderen Mannes mit Vollbart und Barrett, den Initialen „*EB*“ und die Randinschrift „*CEST MON TOVR. M.D. XXVI.*“ Die Identifikation mit Hans Schwarz oder Lucas van Leyden ist umstritten. Vgl. Bernhart 1924, S. 263 ff; Habich 1929, Bd. I., Nr. 267 und Bd. II., Nr. 4-5; Herzog 1968, S. 119, 261, 294 f. und 424; Sterk 1980, S. 143, Abb. 50-51; Mensger 2002, S. 200. Zu Dürers 1520 von Hans Schwarz angefertigter Medaille siehe Ausst. Kat. Nürnberg 1986, Nr. 216, mit weiterführender Literatur.

³²¹ Siehe die *Adam und Eva*-Darstellungen in Rhode Island (School of Design) und Berlin (Gemälde, Staatliche Museen, Gemäldegalerie); dazu Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 4 und 62; Havemann 2002b, S. 6.

³²² New York, Metropolitan Museum of Art, M. Friedsam Collection. Vgl. von der Osten 1961, S. 465; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 4 und Nr. 33, ein weiteres Bildnis eines bärtigen Mannes (Manchester, Currier Gallery of Art), das ebenfalls ein Selbstbildnis darstellen soll.

³²³ Kupferstich, Lampsonius/Cock 1572, Nr. 13; Weisz 1912, S. 115, Anm. 66.

³²⁴ Toledo/Ohio, Museum of Art. Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 14; Sterk 1980, S. 123; Havemann 2002b, S. 6.

³²⁵ Die Tafeln sind signiert mit „*IOAES MALBOD. PINGEBAT ANNO 1521*“. In den Sockel unter der Grisaillefigur Johannes des Täufers ist folgende Inschrift graviert: „*IOANE LVCERNA ARDS ET LVCENS*“ (Johannes 5, 35). Vgl. ebd..

³²⁶ Allein Kraut 1986, S. 57, geht davon aus, Gossaert habe das Gemälde der „*eigenen Zunft*“ gewidmet.

Ihr Auftrag deutet den Fortgang einer sich schon im 15. Jahrhundert abzeichnenden Tendenz an, bedeutende Arbeiten von auswärtigen, zunächst bevorzugt Brüsseler, Künstlern ausführen zu lassen.³²⁷ Sie resultierte daraus, dass die Mehrheit der einheimischen Künstler im Zeitraum zwischen 1400 und 1550 als Stadt-, Dekorations- und Wasserfarbenmaler tätig war³²⁸ und daher auch nur bedingt von der ökonomischen und kulturellen Blüte profitierte, welche die Verlegung des Obersten Gerichtshofes 1473, die Einrichtung des Großen Rates 1504 oder die 1507 einsetzende Hofhaltung der Statthalterin Margarete von Österreich in Mecheln nach sich zog.³²⁹ Margarete versammelte an ihrem Hof innovative Künstler unterschiedlicher Herkunft wie Jan van Roome, Bernard van Orley, Jacopo de'Barbari, Nikolaus Hogenberg, Conrad Meit, Jan Mone oder Guyot de Beaugrant,³³⁰ wogegen die einheimischen Meister vorwiegend mit Dekorationsarbeiten oder groben Anstrichen beschäftigt wurden.³³¹ Ihre Auftragsvergabe an den renommierten Hofmaler Gossaert kann insofern durchaus als Reaktion auf diese Situation angesehen werden, als dieser im Gegensatz zu den Mitgliedern der Mechelner Zunft zur Anfertigung eines Lukasbildes in der Lage war, das sowohl die einheimische Tradition als auch den Anschluss an das höfische Niveau propagieren konnte.³³² Der mit diesem Gemälde in St. Rombouts demonstrativ zur Schau gestellte Anspruch, mit den innovativen Entwicklungen Schritthalten zu können, würde dann auch das von der älteren Forschung kritisierte Übergewicht der sich aus antiken und italienischen Quellen speisenden Architekturkulisse oder die akzentuierte Fluchtpunktperspektive erklären.³³³ Indem Gossaert die Perspektivkonstruktion und die verschiedenen Stilelemente inhaltlich dienstbar gemacht und die Vertreter der heidnischen Antike den Figuren und Symbolen des Alten Bundes gemäß als Verkünder, typologische Vorläufer und Exempla für die christliche Heilslehre dargestellt hat,³³⁴ erweist sich die Komposition allerdings weder als reine

³²⁷ In diesem Zusammenhang ist es vielleicht mehr als ein Zufall, dass Gossaerts Signatur am Gürtel des Heiligen an die Signierweise des Brüsseler Malers Colijn de Coeter erinnert, von dem sich zu dieser Zeit ebenfalls Altartafeln in St. Rombouts befanden. Siehe dazu auch Sterk 1980, S. 107.

³²⁸ Vgl. Baes 1882, S. 115 f.; Hoogewerff 1947, S. 52. Exemplarisch sei auf die Biografien der verschiedenen in Mecheln zwischen 1403 und 1578 tätigen Maler des Namens van Battel in Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 3, S. 42 f., sowie auf die von de Coter für St. Rombouts hergestellten Tafeln mit Szenen aus der Vita des Heiligen Romuald verwiesen. Siehe dazu Périer-d'Ieteren 1985, S. 79 ff.. Eine vergleichbare Situation skizzieren van Uytven 1991, S. 77 ff.; Eeman 1991, S. 109 ff., für die Mechelner Bildhauer und Architekten.

³²⁹ Tournoy 1980, S. 40 ff.; van Uytven 1991, S. 88 ff. und 103 ff..

³³⁰ Eeman 1991; Eichberger 2002a, S. 21 ff..

³³¹ Diese Situation muss allerdings differenzierter als zuletzt von Mensger 2002, S. 68 ff., betrachtet werden, da die Stadt Mecheln Margarete auf eigene Kosten den Hof von Savoyen errichten ließ. Vor diesem Hintergrund erweisen sich die vom Mechelner Stadtmaler ausgeführten Anstrich- und Ausbesserungsarbeiten zwar auch als „niedere“ Tätigkeit, gehören aber zu den gewöhnlichen Arbeiten eines Stadtmalers und sind deshalb weniger auf Margaretes Bevorzugung innovativer Künstler als auf die Entstehungsumstände des Hofes von Savoyen zurückzuführen. Zu van Schoofs Arbeiten vgl. Eeman 1991, S. 109 ff.; Eichberger 2002a, S. 126 und die ebd., S. 455, im Anhang abgedruckten Entgelte, die sich im Mechelner Stadtarchiv erhalten haben.

³³² Vgl. auch de Jongh 1968, S. 43; Ders. 2002, S. 41; Mensger 2002, S. 70. Auf die Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Mechelner Malergilde und dem künstlerischen Anspruch ihres Altarbildes hat vor Mensger, ebd., bereits Krönig 1968, S. 43, hingewiesen.

³³³ Zu bezweifeln ist dagegen von Krönig 1968, 65; Montballieu 1968, S. 132, vorgebrachte Vermutung, Gossaert habe die Lösungen für künstlerische Probleme wie die Perspektivkonstruktion oder die Wiedergabe von Stofflichkeiten, Aktfiguren etc. den Mechelner Malern als Lehrstück vorführen wollen.

³³⁴ Vgl. auch Müller Hofstede 1969, S. 43: „Durch die neuen Bildmittel werden die alten Gehalte zwar überlagert, aber nicht aufgegeben.“; daneben Kraut 1986, S. 50 f.. Indem die antiken Motive zur Überhöhung

Zurschaustellung des innovativen Repertoires, noch als Demonstration artistischen Könnens um seiner selbst willen.³³⁵ Die Indienstnahme heidnisch-antiker Motive für christlich-heilsgeschichtliche Aussagen deutet vielmehr eine auf die Aussöhnung von Heiden- und Christentum abzielende Auffassung an, wie sie für die zeitgenössische Antikenrezeption im nordalpinen Humanismus charakteristisch ist.³³⁶ Parallelen bestehen z. B. zum „*Traicté intitulé. La Concorde des deux Langaiges*“ (Paris 1513) des Hofhumanisten von Margarete von Österreich, Jean Lemaire de Belges, das eine Auseinandersetzung mit italienischen und französischen bzw. flämisch-burgundischen Kultur- und Stilformen darstellt.³³⁷ Lemaire de Belges beschreibt darin u. a. drei auf die Traumbilder in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphilii*“ (Venedig 1499) zurückweisende, fantastische Tempel aus unterschiedlichen Stilformen, die ihm wie eine „*vision merveilleuse*“ erscheinen.³³⁸ Auch wenn Erasmus von Rotterdam (De Copia II) unter Berufung auf Quintilian (De Institutio Oratoria IX, 2) „*topographia*“ als reale und „*topothesia*“ als imaginäre Orte voneinander unterscheidet und deren lebendige Beschreibung („*enargeia*“) mit Kunstwerken vergleicht, fühlt man sich an den imposanten Schauplatz des Prager Gemäldes erinnert.³³⁹

Zugleich stellt sich die Frage nach dem möglichen Urheber des in formaler und inhaltlicher Hinsicht gleichermaßen innovativen Bildprogramms, der zunächst naheliegend im direkten Umfeld von Philipp von Burgund zu vermuten ist. Neben dem Mäzen selbst kommt der für die weitere Entwicklung des Künstlers einflussreiche Gerhard Geldenhauer van Nijmegen, genannt „*Noviomagus*“, in Frage,³⁴⁰ der jedoch erst seit 1517 als Chronist, Sekretär und Hauskaplan an Philipps Hof in Souburg auf Walcheren nachweisbar ist.³⁴¹ Zum Entstehungszeitpunkt des Prager Gemäldes gehörte er zum Kreis der jungen Gelehrten und Literaten um Hieronymus van Busleyden, Kanzler des Großen Rates, führender Humanist in Mecheln und Bekannter von Erasmus von Rotterdam oder Thomas Morus.³⁴² Eingehende Untersuchungen der nur fragmentarisch erhaltenen Dekorationen des zwischen 1503 und 1508 ausgestatteten Mechelner Hofes von van Busleyden könnten möglicherweise erhellen, ob an

christlich-heilsgeschichtlicher Inhalte eingesetzt werden, ergeben sich Anknüpfungspunkte zur Deutung von Silver 1986, S. 181 ff.; Ders. 1987, S. 64 ff., allerdings nicht zum rhetorischen Decorum-Gebot. Mit Sicherheit wurden etliche Antikenzitate auch vordergründig aus formalen Interessen vorgenommen. Zur diesbezüglichen Problematik vgl. weiterführend Wind 1968, S. 24 ff.; Scavizzi 1981; Seidel 1996, S. 64.

³³⁵ Vgl. dagegen Krönig 1968, S. 65 ff.; Müller Hofstede 1969, S. 41 ff.; Mensger 2002, S. 67 f..

³³⁶ Siehe allgemein Kristeller 1974, insbesondere S. 69 ff..

³³⁷ Vgl. auch de Jongh 1968, S. 61.

³³⁸ Beschrieben werden die Tempel von Ruhm und Ehre, von Venus und Minerva. Im Minerva-Tempel findet die Aussöhnung zwischen der italienischen und französischen Kultur statt. Vgl. Lemaire de Belges/Stecker 1972, Bd. 3, V. 25 ff.; dazu Cave 1979; Sharratt 1995, S. 257 ff., der die fantastischen Tempelarchitekturen von Lemaire de Belges mit den Traumbildern der „*Hypnerotomachia Poliphilii*“ vergleicht.

³³⁹ Vgl. Erasmus 1987, S. 202, 206 und 214; dazu Cave 1976 und 1979; Sharratt 1995, S. 260 ff. und Anm. 32, Beispiele für die ausführliche Beschreibung von „*topothesia*“ in der antiken und frühneuzeitlichen Literatur.

³⁴⁰ Zu Philipp von Burgund und seinem Einfluss auf Gossaerts künstlerische Entwicklung siehe Mensger 2002, S. 79 ff.; Sterk 1980. Die ebd., S. 110, geäußerte Vermutung, Philipp von Burgund könnte an der Bildfindung mitgewirkt und das Gemälde der Mechelner Gilde geschenkt haben, entbehrt jeder Grundlage.

³⁴¹ Zu Gerrit Geldenhauer (1482-1542), dessen 1527 veröffentlichte „*Vita clarissimi Principis Philippi a Burgundia*“ eine der wichtigsten Quellen zu Leben und Werk Jan Gossaerts darstellt, vgl. Prinsen 1901; Ders. 1924; Mensger 2002, S. 80 ff..

³⁴² Zu Leben und Werk Hieronymus van Busleydens siehe grundlegend de Vocht 1950; zur Förderung junger Gelehrter wie Martin van Dorp, Cornelius Grapheus oder Gerrit Geldenhauer ebd., S. 71 ff..

diesen neben einheimischen Malern auch Jan Gossaert und Jacopo de'Barbari mitgewirkt haben.³⁴³ Sollte dies der Fall gewesen sein, hätten die Mechelner Maler schon zu diesem Zeitpunkt Kontakte zu Gossaert knüpfen können. Umgekehrt wäre Gossaert dann auf den Kreis der Humanisten um van Busleyden gestoßen, zu denen zum Beispiel Jan Robbys gehörte, dem als Dekan von St. Rombouts die Aufsicht über die Umbauarbeiten und die Zustimmung zu den Kapellendekorationen oblagen.³⁴⁴ Wenn Gossaerts Anteil an der Ausstattung des van Busleyden-Hofes letztlich auch ungewiss bleibt, fällt doch auf, dass dort ähnlich wie beim Prager Lukasbild zu einem für die Niederlande sehr frühen Zeitpunkt sowohl christlich-heilsgeschichtliche als auch antikisierende oder italianisierende Motive auftreten.³⁴⁵ Die für Gossaert beschriebene, christliche Auslegung von heidnisch-antiken Exempla durchzieht van Busleydens gesamte Schriften.³⁴⁶ Der Kontakt zu Jacopo de'Barbari, der bekanntlich schon Albrecht Dürer entscheidende Anregungen für seine Perspektiv- oder Proportionsstudien gegeben haben soll und auf den Gossaerts Hinwendung zu der im Norden noch nicht weit verbreiteten Fluchtpunktperspektive zurückgeführt werden könnte,³⁴⁷ hätte unabhängig von den Arbeiten für van Busleyden auch schon während der nur durch Geldenhauer bezeugten Dekorationsarbeiten in Schloss Souburg oder über Philipp von Burgunds Beziehungen zum Mechelner Hof, wo der gebürtige Venezianer seit 1510 bis zu seinem Tod als Hofmaler Margaretes von Österreich tätig war, hergestellt werden können.³⁴⁸

³⁴³ Ebd., S. 52 ff.; Coninckx 1899; Eeman 1991, S. 110 ff.. Siehe ferner die Aufzählung der namentlich überlieferten Künstler, deren Bezahlung für die Ausstattungsarbeiten bei Busleydens Aufbruch nach Spanien 1517 noch ausstand bei de Vocht, S. 66 f., Anm. 1-7. Es handelt sich um Pieter Alamire, der als Musiker am Hof Margaretes von Österreich bezeugt ist, Henri de Kale, Henricke jnt gulden Hoot (= Henricke de Bruyne?), den Bildhauer Jannen van Louen (= Jan van Löwen) und einen Italiener namens Archangelo. Zu den im 19. Jahrhundert bei Restaurierungsarbeiten wiederentdeckten Fragmenten der Wandmalerei siehe Coninckx 1899. De Vocht, S. 52 ff., schreibt *Das Gastmahl Belsazars* (Abb., ebd., S. 54) und *Das Gastmahl vom reichen Mann und armen Lazarus* Gossaert bzw. de'Barbari zu, während Levenson 1978, S. 314, die Zuschreibung an de'Barbari zurückweist und Schunicht-Rawe/Lüpkes 2002, S. 419, die erhaltenen Malereien allein Gossaert zuweisen.

³⁴⁴ Zu Robbys siehe de Vocht 1950, S. 47.

³⁴⁵ Zum Beispiel antike Medaillons oder Münzbildnisse im Hintergrund auf dem *Gastmahl des Belsazar*, die in einer antikisierenden Säulenhalle versetzte Malerei der Südwand mit der Versuchung der Götter durch Tantalos und dessen Bestrafung, daneben die nur durch gedichtete Zweizeiler überlieferte Darstellung des vom Himmel stürzenden Phaeton, die an Petrarcas Trionfi orientierten Fensterbilder, bei denen der Triumph der Liebe, Keuschheit, des Todes, Ruhmes und der Zeit in Gott als die „*Summum bonum*“ münden und denen Darstellungen des Hl. Hieronymus und Petrarcas angeschlossen waren oder die Tapissereien mit Darstellungen von Herkules, Moses oder Jeremias. Vgl. ausführlich ebd., S. 57 ff.; 68, Carm. XX. Siehe auch ebd., S. 64, das Lobgedicht auf die Ausstattung von Thomas Morus nach seinem Besuch des Hofes 1515.

³⁴⁶ So wird z. B. das Säugen eines Kindes mit dem für gütige Lehre bzw. zum ewigen Ruhm führenden Studium verglichen, die Eule in Zusammenhang mit der Seele erwähnt oder Herkules als Exemplum eines zu ewigem Ruhm führenden, arbeitsreichen Lebens erörtert. Vgl. die Beispiele bei de Vocht 1950, Epp. 58, 46-47; Epp. 62, 3-5; Epp. 22, 20 (Eule); Epp. 52 1; Carm. XV, 29 und 75; Carm. XXIII (Herkules). Die Auffassung, dass nur ein derartiges Leben mit ewigem Ruhm belohnt wird, findet sich daneben in den Epp. 17, 26; 47, 62 f.; 54, 38 und 46; 58, 37 und 40; 73, 56; Carm. XV, 155.

³⁴⁷ So vermutet schon Sterk 1980, S. 107. Zum Einfluss des Venezianers auf Gossaert allgemein siehe Duverger 1931, S. 142 ff.; Glück 1945, S. 130 f.; Marlier 1954, S. 44; zu de'Barbaris Bedeutung für Dürer und die Kunst nördlich der Alpen siehe vor allem Levenson 1978, S. 5 ff. und 164 ff.; Panofsky 1995, S. 46 f. und 347.

³⁴⁸ Sterk 1980, S. 103, schließt nicht aus, dass direkt nach der Rückkehr aus Rom mit dem Ausbau von Schloss Souburg begonnen wurde. Levenson 1978, S. 31 ff., geht sogar davon aus, dass de'Barbari im Gefolge Philipps von Burgund nach Rom reiste..

De'Barbaris Nachfolger wurde 1515 Gerard Horenbout, der um 1519-21 eine Lukas-Miniatur für das Sforza-Stundenbuch anfertigte, bei der die Madonna mit inspirativem Fingerzeig auf Lukas weist und dieser seine Skizzenblätter auf den übereinandergeschlagenen Beinen abgelegt hat; beides belegt die Rezeption von Gossaerts Zunftbild am Mechelner Hof (**Abb. 59**).³⁴⁹ Von den zünftisch organisierten Mechelner Malern zeigt sich insbesondere Frans Crabbe van Espleghem, Sohn von Jan Crabbe, während der Entstehungszeit des Lukasbildes Dekan der Gilde und insofern mit hoher Wahrscheinlichkeit an der Abwicklung des Auftrages beteiligt, von Gossaert beeinflusst (**Abb. 60-61**).³⁵⁰ Indem Künstler wie er die von Gossaert eingeführten Innovationen verarbeiteten und dann auch vereinzelt mit Aufträgen aus dem höfischen Umkreis bedacht wurden,³⁵¹ scheint sich der bildlich propagierte Anschluss an das höfische Niveau zumindest für einzelne Künstler verwirklicht zu haben. Viele Mechelner Maler blieben allerdings auch weiterhin dem spätgotischen Stil verhaftet, was z. B. das von Frans Snyders für den Gerichtssaal des Rathauses gemalte *Jüngste Gericht* belegt.³⁵² Der kommunale Entstehungszusammenhang von Malereien in dieser Stilart deutet darauf hin, dass der Magistrat im Gegensatz zur Statthalterin auf die Pflege der lokalen Tradition bedacht war und damit den einheimischen Künstlern zu Aufträgen verhalf. Vor diesem Hintergrund ist Gossaerts Lukasbild für St. Rombouts auch in historischer Hinsicht ein überragendes Beispiel für die Versöhnung von Tradition und Innovation.

Den überlieferten Zahlungen für den Unterhalt des Altares zufolge wurden dort wöchentlich je eine Requiem-Messe und darüber hinaus Messen zu Ehren der Heiligen Lukas und Johannes zelebriert.³⁵³ Dass es sich bei letzterem – möglicherweise in Erinnerung an den Vorgänger-Altar in St. Rombouts – um Johannes Evangelista handelte, legt die Ikonografie der von Erzherzog Matthias von Österreich (1557 – 1619) veranlassten Erweiterung des Gemäldes zum Triptychon nahe.³⁵⁴ Die von Michiel Coxcie (Mecheln 1499 – 1592) bemalten und heute ebenfalls in Prag aufbewahrten Flügel zeigen

³⁴⁹ Miniatur, London, British Library, Ms. Add. 34294, fol. 4 r.. Die Illuminierung des Sforza-Stundenbuches wurde um 1490 in Italien begonnen und von Horenbout im Auftrag Margaretes von Österreich 1519-21 vervollständigt, was auch den byzantinisch-italianisierenden Stil der gesamten Miniatur erklärt. Vgl. Dogaer 1987, S. 161 ff., mit weiterführender Literatur.

³⁵⁰ Siehe die um 1522/25 angefertigten Grafiken „*Verkündigung*“ und „*Lukrezia*“; dazu Delen 1934/35, Bd. 2, Taf. XII; Hollstein 1949 ff., Bd. 5, S. 65; Montballieu 1968, S. 130 ff.. Zur möglichen Rolle Frans Crabbe van Espleghems bei der Auftragsvergabe an Gossaert siehe ebd., S. 135 ff., wonach die Anspielungen auf Johannes den Täufer eine von Frans Crabbe initiierte Würdigung der 1480 von seinem Vater eingerichteten Sonntagsmessen darstellen sollen; daneben Mensger 2002, S. 69; allgemein zu Leben und Werk Frans Crabbes auch Neefs 1876, Bd. 1, S. 211 ff..

³⁵¹ Eeman 1991, S. 110 f..

³⁵² Nach ebd., S. 110 f., ist das „*Zwitterhafte*“ dieser Entwicklung genauso in der Mechelner Architektur und Skulptur des 16. Jahrhunderts festzustellen.

³⁵³ Montballieu 1968, S. 127 f..

³⁵⁴ Erzherzog Matthias war 1577 von den südlichen niederländischen Provinzen aus Angst vor der Vorherrschaft der Protestanten gebeten worden, die Statthalterschaft zu übernehmen, ging daraufhin heimlich in die Niederlande und wurde 1578 von den Generalstaaten als Statthalter angenommen. Als dieser hatte er kaum Machtbefugnisse und finanzielle Mittel, da im Staatsrat bereits die Anhänger Wilhelms von Oranien die Oberhand hatten. Sein Verhalten fand bei Rudolf II. nur wenig und bei Philipp II. überhaupt kein Verständnis. 1581 musste er aus seinen Schulden ausgelöst werden und wurde angewiesen, nach Linz zu gehen, wo er die nächsten Jahre verbrachte. Vgl. Landwehr 1971, Nr. 36; Hamann 1988, S. 353 ff.; Erbe 2000, S. 75 ff..

außen die Heiligen Lukas und Johannes Evangelista und innen das Martyrium des Johannes und Johannes auf Patmos.³⁵⁵ Gossaerts Tafel erhielt im Zuge dieser Erweiterung einen neuen Zierrahmen mit vergoldetem Schnitzwerk.³⁵⁶ Die Umgestaltung des Zunftbildes muss im Zeitraum zwischen dem Antritt Erzherzogs Matthias als Statthalter 1578 und der ihm veranlassten Überführung der Tafeln in die kaiserliche Residenz nach Prag 1580 erfolgt worden sein. Letzteres war Folge einer am 16. Februar 1578 von Matthias veranlassten Konfiszierung von Gütern in der Grafschaft Flandern, die als Pfand für Geldanleihen fungieren und nach einem Jahr zurückgegeben werden sollten. Durch die Überführung nach Prag wurde zwar verhindert, dass Gossaerts Tafel den Plünderungen des kalvinistischen Regiments in Mecheln zum Opfer fielen.³⁵⁷ Andererseits konnte so der Entstehungszusammenhang des Altares außerhalb der Stadt in Vergessenheit geraten. Carel van Mander schrieb Gossaerts Lukasbild schließlich dem Hofmaler Margaretes von Österreich, Bernard van Orley, zu.³⁵⁸ Die eingangs erwähnte Chronik des Pieter Opmeer aus dem Jahr 1611 oder ein Schreiben des Mechelner Magistrats an den mittlerweile zum römischen Kaiser gewählten Matthias von Habsburg vom 12. März 1614 belegen, dass man in Mecheln selbst sehr wohl das Andenken an den Zunft-Altar bewahrte und sich vergeblich um seine Rückführung bemühte.³⁵⁹ Auf die Rolle, die dieser stattdessen im Prager Veitsdom spielen sollte, wird noch zurückzukommen sein.³⁶⁰

³⁵⁵ Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 8766 und O 8767. Vgl. Neefs 1876, Bd. 1, S. 19 und 164; Montballieu 1968, S. 128 f.

³⁵⁶ Nach Montballieu 1968, S. 130, wurde es zusätzlich am oberen Bildrand beschnitten.

³⁵⁷ Im Namen des Erzherzogs wurden in ganz Flandern vor allem Gold und Silber aus den Abteien, Klöstern, Kirchen, Hospitälern, Bruderschaften, Gilden und Zünften konfisziert, wobei sich nur in Brügge das Inventar der beschlagnahmten Güter erhalten hat. Vgl. dazu Schouteet 1968, S. 217 ff.; Dambryne 1997, S. 202 f., Anm. 7. Dass es sich ursprünglich um eine Art Pfandanleihe handeln sollte, würde zumindest die vergeblichen Versuche der Lukasgilde zur Rückgewinnung der Gemälde erklären. Zu deren Schicksal in der fraglichen Zeit siehe auch Montballieu 1968, S. 130; Pavel 1968, S. 76; Müller Hofstede 1971, S. 237, Anm. 95; Best. Kat. Prag 1988, S. 108; van Uytven 1991, S. 133 ff..

³⁵⁸ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 66: „*In Mecheln stammte von ihm die Altartafel der Maler mit der Darstellung des heiligen Lukas, der die Madonna malt, ein sehr kunstreiches Ölfarbenbild, zu dem Michiel Coxcie nachmals die Flügel gemalt hat.*“

³⁵⁹ Das Schreiben ist abgedruckt bei Berthels 1859, S. 285 f., und im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Dok. 41. Ein weiterer Beleg für die anhaltende Wertschätzung des verlorenen Altars sind die Vorgaben, die Abraham Janssens bei der Neuausstattung erhielt. Siehe dazu aber unten, Kap. A 8.4.

³⁶⁰ Vgl. unten, Kap. A 5.1.1.

A 4 **Zwischen Tradition und Innovation: Lukas als Maler**

A 4.1 **Colijn de Coters Lukabild in Vieure**

Ein um 1490-1510 von Colijn de Coter (um 1450/55 – vor 1539/40) geschaffenes Lukabild in Vieure deutet darauf hin, dass parallel zur Rezeption Rogiers innerhalb der niederländischen Malerei eine Alternative zum zeichnenden Heiligen entwickelt worden sein muss (**Abb. 62**).³⁶¹

Die Madonna und der heilige Lukas erscheinen in einem gefliesten Interieur, das durch eine geöffnete Tür den Blick auf eine von einer Zinnenmauer begrenzte Terrasse und eine Flusslandschaft im Hintergrund freigibt. Die Madonna hat links vor einem Kamin auf einer Ofenbank Platz genommen. Ihr zur Hälfte von einem Umhang bedecktes Haupt wird von einer mächtigen Strahlengloriole hinterfangen. Auf dem goldbestickten Saum ist de Coters Signatur in goldenen Lettern angebracht: „COLYN. DE. COTER/ PINGIT. ME. IN. BRABANCIA./ BRUSELLE / VII“. ³⁶² Die fragmentarischen Begriffe „*CELI POT [...] REGI[NA]*“ und „*DEUS AVE REGIN [...] CELO [...]*“ deuten den Ehrentitel der *Regina coeli* an.³⁶³ Der Kreuznimbus und der Rosenkranz des Kindes fordern den Betrachter zum Gedenken an die Erlösungsverheißung der Passion Christi auf.³⁶⁴ Seine Haltung erinnert entfernt an Campins *Salting*-Madonna (London, National Gallery) sowie an ein Hugo van der Goes zugeschriebenes Marienbild (**Abb. 63-64**).³⁶⁵ Über dem Ofen ist die nach hinten fluchtende Seitenwand mit einer Statuette und einem Leuchter geschmückt. Dahinter dringt gedämpftes Licht durch ein bleiverglastes Fenster.

³⁶¹ Öl auf Leinwand, 135 x 106 cm, Vieure/Allier, Pfarrkirche. Vgl. Friedländer 1908, S. 225 ff.; Ring 1913, S. 105, Anm. 1; Klein 1933, S. 43 f.; Maquet-Tombu 1937, S. 20; Eisler 1961, S. 85; Ders. 1963, S. 6; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 175 und 254; Périer-d'Ieteren 1985, S. 55 ff.; Pauwels 1975, S. 260 f.; Kraut 1986, S. 27 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 106; Rivière 1987, S. 27 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 41; Brunzema 1997, S. 91; Borchert 1997, S. 69 ff.; Thürlemann 2002, S. 101 ff.

³⁶² Das Gemälde gehört mit dem *Trinitäts*-Retabel (Paris, Louvre) und der *Marienkrönung* in Düsseldorf (Sammlung H. Pape) zu den einzigen signierten Werken de Coters (auch Colyn, Colijn, Colijne, Colijne bzw. Coter, Couter, Coutere oder Coultere), der seit 1479 als Meister in Brüssel nachweisbar ist. Zu Leben und Werk vgl. weiterführend Friedländer 1924 ff., Bd. 4, S. 119 ff.; Maquet-Tombu 1937, S. 92; Lavalleye 1953, S. 181; Périer-d'Ieteren 1984, S. 5; Dies. 1985, S. 9; zu den genannten Gemälden ebd., S. 9, S. 141 ff., 169 ff.; Stroo u. a. 2001, S. 283.

³⁶³ Nach Périer-d'Ieteren 1985, S. 59, Anm. 19, ist die Inschrift auch auf Detail-Infrarotaufnahmen nicht vollständig lesbar. Zur *Regina coeli* siehe Braunfels 1971, Sp. 181 ff.

³⁶⁴ Vgl. auch Kraut 1986, S. 34, speziell zum Kreuznimbus Schmidt 1990, S. 20 ff.. Der seit dem 15. Jahrhundert greifbare „Rosenkranz“ leitet sich von einem durch den Kartäuser Adolf von Essen als „*Rosarium*“ bezeichneten Gebetszyklus ab, der das Erlösungsmysterium in 15 Einzelheimnisse aufteilt und mit dessen Hilfe sich der Betende das Heilsmysterium ins Gedächtnis rufen sollte. Meist handelt es sich um eine Schnur mit 63 Perlen, von denen 60 kleine durch drei Ave-Perlen in fünf Dekaden oder Gesätze eingeteilt sind. Darstellungen der Gebetschnur finden sich seit dem 14. Jahrhundert, im 15. Jahrhundert auch ähnlich wie hier auf Devotions-Diptychen. Seit ca. 1500 sind ausgesprochene Rosenkranz-Altarbilder überliefert. Siehe die Beispiele bei Wilkins 1971, S. p. 569 ff.; daneben Klinkhammer 1975, S. 30 ff.; Ritz 1975, S. 51 ff.. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist der Rosenkranz auch ein beliebtes Attribut der nordalpinen Porträtmalerei und verweist dort auf die Frömmigkeit des Dargestellten. Siehe die insg. 35 Beispiele Beispiele bei Buchner 1953, S. 16 und z. B. Abb. 12, 59 f., 185 f. und 195.

³⁶⁵ Die van der Goes zugeschriebene und um 1478 datierte Mitteltafel eines Triptychons in Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut) wurde von einem unbekanntem Brügger (?) Meister um Stifterflügel ergänzt. Vgl. Belting/Kruse 1994, Nr. 185, mit weiterführender Literatur. Zum Vergleich mit der *Salting*-Madonna siehe auch de Vos 1999, S. 202.

In der rechten Bildhälfte sitzt Lukas im Dreiviertelprofil vor seiner Staffelei. Während die Gewandung deutlich auf Rogier und seine Nachfolger zurückweist, geben sich die Gesichtszüge des Heiligen deutlich als de Coters Schöpfung zu erkennen (**Abb. 65**).³⁶⁶ Mit Palette, Malstock und Haarpinsel vollendet Lukas ein nahezu quadratisches, gerahmtes Bild, das die ihm gegenüber sitzenden „Modelle“ aus der Betrachterperspektive, in verringertem Maßstab sowie als halbfigürliche, nicht nimbierte Figuren vor rötlichem Hintergrund wiedergibt. Verschiedene Utensilien auf der Staffelei und einem Tisch hinter Lukas deuten den bereits abgeschlossenen Malprozess an. Die Muschel mit der roten Farbe wurde beiseite, die blaue Farbe in einem Näpfchen auf die Staffelei gestellt und mit Hilfe des Spatels auf die Palette übertragen. Dass für jede Farbpartie eine gesonderte Palette angemischt wird, entspricht der künstlerischen Praxis des 15. Jahrhunderts.³⁶⁷

Ins Leere blickend setzt Lukas den Pinsel am Mantelsaum Mariens an, wobei die Rechte das Abbild des Kindes verdeckt und die Pinselspitze auf die Partie weist, bei der beim „Modell“ das Wort „PINGIT“ auf dem Mantelsaum erscheint.³⁶⁸ Damit demonstriert de Coter seine ideelle Identifikation mit dem christlichen Schutzpatron und betont zugleich, dass es sich bei beiden Madonnenbildern und letztlich bei der gesamten Komposition um seine Erfindung handelt. Lukas wird damit zur Sicherung des eigenen Nachruhmes instrumentalisiert. Die zweifache Signatur fungiert darüber hinaus mit dem Verweis auf „BRUSELLE“ als Provenienzangabe, die auch auf anderen signierten Gemälden de Coters oder Werken seiner Brüsseler Kollegen anzutreffen ist und einerseits zur Abgrenzung von der zeitgleichen Antwerpener Produktion diente.³⁶⁹ Dass Signaturen dieser Art auch eine Art Gütesiegel darstellen können, zeigt ein Blick auf die 1474 erneuerten Zunftstatuten der Brüsseler Maler, denen zufolge Qualitätskriterien wie die eigenhändige Produktion oder die Verwendung von reinen Materialien mit speziellen Marken oder Stempeln ausgewiesen werden sollten. Die Signatur de Coters auf dem Lukasbild erinnert an das in diesem Zusammenhang empfohlene Beschaueichen der Polychromie, das ein Rechteck mit dem Schriftzug „Bruesel“ darstellen sollte.³⁷⁰ In dieser Hinsicht lassen sich die Präsentation der Farben oder die Betonung der Pinselführenden Hand als Hinweise auf die Tugendhaftigkeit und Ehrbarkeit des Malerhandwerks verstehen, für die schließlich die würdige

³⁶⁶ Siehe z. B. ähnliche Köpfe auf der *Anbetung des Kindes* oder der *Präsentation Christi im Tempel* auf dem Passionsretabel in Strängnäs (Pfarrkirche); dazu Périer-d'Ieteren 1984, S. 19 ff., Abb. E1 ff. und S. 141, D 4; Dies. 1985, S. 71 ff.. Vgl. daneben den Nikodemus der *Kreuzabnahme* (Stuttgart, Staatsgalerie); dazu Wiemann 1993, S. 11 ff. und Abb. 4.

³⁶⁷ Stout 1932, S. 181 ff., hat bereits erkannt, dass die dargestellten Farben nicht für die Ausführung des gesamten Gemäldes ausreichen würden, daraus jedoch keine entsprechenden Schlüsse gezogen. Siehe dagegen vor allem van de Wetering 1997, 132 ff.; zuletzt Filedt Kok 2006, S. 15 f..

³⁶⁸ Kraut 1986, S. 29 f..

³⁶⁹ Sämtliche Signaturen de Coters sind wie hier auf Mantelsäumen angebracht. Das *Trinitäts*-Retabel im Louvre ist mit „COLLIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA BRVXELLE“, die *Marienkrönung* in Düsseldorf mit „COLIN DE COTER PINGIT ME IN B.. BRVCCELE“ und das de Coter zugeschriebene Passionstriptychon in der Pfarrkirche von Strängnäs mit „ISTVD FACIEBATVR IN BRVXELLA“ signiert. Vgl. Périer-d'Ieteren 1984, S. 5; Dies. 1985, S. 9, S. 55 und 141 ff., 169 ff.; Stroo u. a. 2001, S. 283; Maquet-Tombu 1937, S. 17 f.. Weitere Beispiele aus der Brüsseler Malerei nennt Lavalleye 1953, S. 180 f..

³⁷⁰ Zu den Brüsseler Beschaueichen, auch der anderen Handwerke, vgl. Huth 1967, S. 65 f..

Erscheinung des heiligen Madonnenmalers ein ideales Vorbild liefert.³⁷¹ Deutet bereits der am Werk vorbei gerichtete Blick des Heiligen ein Vorstellungsbild an, erweist sich die Staffelei als so dicht zwischen die Protagonisten gedrängt, dass der Maler seine „Modelle“ physisch gar nicht wahrnehmen kann.³⁷² Wie in den älteren Beispielen Maueröffnungen oder Brüstungen markieren demzufolge die Staffelei mit dem Bild im Bild das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Realitätssphären. Direkt dahinter dem Malgerät deuten die Flügel des Evangelistensymbols ebenfalls eine Entrückung aus der irdischen Sphäre bzw. die Inspiration des Evangelisten an.³⁷³ Das aus der Betrachterperspektive wiedergegebene Staffeleibild stellt einen Realitätsbruch dar, der zwar die Übereinstimmung von Vor- und Abbild und damit die Authentizität oder den göttlichen Ursprung des visionären Gottesbildes, jedoch nicht Fähigkeit des Malers zur naturwahren Darstellung zum Ausdruck bringen kann.³⁷⁴

Hinter Lukas geben sich ein geöffnetes Buch und eine Schriftrolle in einem Regal als Attribute des Evangelisten zu erkennen. Das Spruchband ist unter einen runden Konvexspiegel geschoben, in dem sich – obwohl dies unmöglich ist – der Hinterkopf von Lukas, der Nimbus Mariens, der Kamin sowie ein außerhalb der Komposition befindliches Fenster spiegeln. Solche Spiegel waren trotz der leicht verzerrten Abbilder im 15. und 16. Jahrhundert in den Malerwerkstätten weiter verbreitet als Flachspiegel und wurden in der Traktatliteratur seit Leon Battista Alberti (1435) zur Überprüfung der kompositionellen Ausgewogenheit empfohlen.³⁷⁵ Der Nimbus Mariens und ihre Lobpreisung als „*speculum sine macula*“ verweisen auf die Vorstellung, der zufolge Spiegel segnendes Licht oder göttliche Gnade einfangen können.³⁷⁶ Zugleich kommentiert das Spiegelbild das von Lukas gemalte, authentische Abbild der „Modelle“ und assoziiert die Wesensverwandtschaft von Spiegel, Fenster und Gemälde.³⁷⁷

³⁷¹ Dies ist insofern bemerkenswert, als der Begriff der „*Ehrlichkeit*“ in den Niederlanden nicht die Bedeutung hatte wie im deutschen Zunftwesen, wo Kriterien dieser Art neben dem Bürgerrecht Voraussetzung für die Aufnahme in die Zunft waren. Nach Deter 1990, S. 46; Lourens/Lucassen 2000, S. 21 ff., betrieben die deutschen Städte insgesamt eine exklusivere Abschließung der einheimischen Meister auf Kosten von Fremden.

³⁷² Von Pächt/Rosenauer 1994, S. 17, wird diese „*ungünstige Bildwirkung*“ der „*holprigen Nacherzählung*“ eines verlorenen Flémaller Vorbildes zugeschrieben, auf das noch einzugehen sein wird.

³⁷³ Zu der auf der Gottesvision Ezechiels (1, 1-28) und der Apokalypse (4, 1-11) basierenden Darstellung der Evangelistensymbole als geflügelte Wesen siehe Nilgen 1968, Sp. 709 ff.; den Artikel „*Evangelistensymbole*“ in RDK, Bd. 6, 1973, S. 517 f.; Lechner 1974a, Sp. 455.

³⁷⁴ Nach Kraut 1986, S. 29 und 35; Georgel/Lecoq 1987, S. 106, hat de Coter dagegen die Devotion und den „*Wundercharakter*“ von Rogiers Lukasbild „*naiv*“ überwunden, worin Kraut 1986, ebd., eine „*Protesthaltung gegen die soziale Hierarchie*“ erkennt.

³⁷⁵ Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 134; dazu und weiterführend Schwarz 1952, S. 110 f.; Ders. 1959, S. 93 ff.; Spigt 1985, S. 20; Thürlemann 1992, S. 542, Anm. 48; Seidel 1993, S. 144 ff.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 74 ff.; Stoichita 1999, S. 61 ff.; Kathke 1997, S. 171 ff.; Woods-Marsden 1998, S. 30 ff.; van der Stighelen 2000, S. 235; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 241 (Nr. 44). Zum Flachspiegel, der verstärkt erst im 16. Jahrhundert aufkommt, siehe Schwarz 1952, S. 111 f.; zur Zusammenarbeit von Malern und Glasern ebd.; Ders. 1959, S. 99; Kraut 1986, S. 32.

³⁷⁶ Zur Herleitung der vor allem auf das „*Liber sapientiae*“ 7,26 und 29, zurückgehenden Auffassung sowie zur christlich-heilsgeschichtlichen Dimension von Spiegeln, die entsprechend zu Pilgerfahrten mitgeführt bzw. von Unternehmern wie Johannes Gutenberg vertrieben wurden, siehe Hartlaub 1951, S. 147; Schwarz 1952, S. 98 f.; Ders. 1959, S. 94 f. und 104; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 148 und 173 f.; Salzer 1967, S. 337 ff.; Nibbrig 1987, S. 44 ff.; Haubl 1991, Bd. 2, S. 625 ff.; Šebková-Thaller 1991, S. 1 ff.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 153.

³⁷⁷ Zur kunsttheoretischen Dimension des Spiegelbildes siehe unten, C 1.3.1.

Das Fliesenmuster lenkt den Blick zu einem Durchgang, der – ähnlich wie bei Rogier oder der Rolin-Madonna – in einen von einer Zinnenmauer begrenzten Hof führt. Im Hintergrund schlängelt sich ein Fluss durch eine Baumbewachsene Hügellandschaft. In der Ferne sind winzige Gebäude einer Stadt erkennbar. Im Hof sitzt Josef an seiner Werkbank und bohrt Löcher in ein Brett. Hatte sich seine Darstellung als arbeitender Nährvater Christi im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt,³⁷⁸ lässt de Coter ihn sicher nicht zufällig eine Tätigkeit ausüben, die auf den rechten Seitenflügel von Robert Campins *Mérode-Triptychon* zurückweist (**Abb. 66**).³⁷⁹ Dort arbeitet Josef allerdings in seiner Werkstatt.³⁸⁰

Innerhalb der niederländischen Lukas-Ikonografie ist die Figur einzigartig und außerhalb der Niederlande bis dahin nur im Umkreis von **Derick Baegert** (Wesel? um 1440 – 1502/15) anzutreffen. Auf seinem Lukasbild in Münster ist im Vordergrund ebenfalls eine „Modellsitzung“ mit Lukas an der Staffelei dargestellt, während der greisenhafte Nährvater Christi in einem Nebengemach liest (**Abb. 68**).³⁸¹ Eine Variante der Komposition findet sich auf der Mitteltafel eines heute in Stolzenhain (Pfarrkirche) aufbewahrten und vorwiegend der Werkstatt Derick Baegerts zugeschriebenen Triptychons.³⁸² Die zentrale Szene wird von einer noch unidentifizierten Heiligenfigur am Schreibpult und einer Darstellung Josefs in der Werkstatt flankiert (**Abb. 69**).³⁸³ Hier steht Josef vor einem Hauklotz, auf dem ein Drillbohrer sowie ein Aststück abgelegt sind und ist dabei, mit der Axt einen

³⁷⁸ Zur Ikonografie Josefs vgl. Kaster 1974, Sp. 212 ff.; Foster 1979; Hahn 1986, S. 55 ff.

³⁷⁹ Aus der Fülle der Literatur über das *Mérode-Triptychon* (um 1425-35, New York, Metropolitan Museum of Art) seien Meyer Schapiro 1945; Heckscher 1968; Minott 1969; Arasse 1976; Aronberg Lavin 1977; Hahn 1986; Thürlemann 1990; Ders. 1997; Installé 1992, genannt. Ebenfalls einen löcherbohrenden Josef in der Nachfolge Campins zeigen eine Anbetungsszene des Meisters der Barbaralegende in Rom (Galleria Colonna) oder ein um 1480-85 entstandener Kupferstich von Veit Stoß (u. a. München, Staatliche Grafische Sammlungen). Vgl. ebd., S. 57, Anm. 12. Dass auch die Darstellung des im Freien arbeitenden Josef um 1500 verbreitet war, mag ein kolorierter Holzschnitt, „*Gheprint tonser liever vrouwe ten troost*“ in Vilvoorde (um 1490, Brüssel, Prentenkabinet), belegen. Vgl. de Meyer 1970, S. 13 und hier **Abb. 67**.

³⁸⁰ Hahn 1986, S. 56, identifiziert hier zu Unrecht einen „shop“.

³⁸¹ Eichenholz, 113 x 82 cm, auf der Vase mit „*B. A. E. [G].*“ signiert, um 1470-85, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 62 WKV. Vgl. Ausst. Kat. Münster 1937, Nr. 34; Ausst. Kat. Dortmund 1972, Nr. 1; Best. Kat. Münster 1986, Nr. 163; Georgel/Lecoq 1987, S. 79; Jaszai 1987, S. 334 f.; Ders. 1992, S. 232 f.; Thürlemann 1992, S. 535 ff.; Ders. 2002, S. 105 f.; Brunzema 1997, S. 91; Költzsch 2000, S. 50 ff. Klein 1933, S. 51 f., schreibt die Tafel im Anschluss an Kaesbach 1907, S. 23, noch Hinrich Dünwege zu und datiert sie in die 1520er Jahre. Ein von Floerke 1905, S. 121, erwähntes, „*fälschlich dem Joos van Cleve zugeschriebenes Bild aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*“, das sich zu diesem Zeitpunkt im Londoner Kunsthandel befunden haben soll, scheint der Beschreibung zufolge das Münsteraner Gemälde zu sein, das nach Best. Kat. Münster 1986, S. 334, 1904 aus dem Antwerpener Kunsthandel (Peypers) erworben wurde. Als Josef wird die Figur im Hintergrund auch im Ausst. Kat. Dortmund 1972, Nr. 1; Best. Kat. Münster 1986, S. 333 (Nr. 163), sowie von Költzsch 2000, S. 50, identifiziert. Nach Klein 1933, S. 52, sitzt er auf einem Paradebett, nach Jaszai 1987, S. 337, betet er kniend.

³⁸² Eichenholz, Mitteltafel ohne Rahmen 116 x 86 cm, Seitenflügel je 115 x 39 cm, originale Scharniere und Rahmen mit Resten von Blattgold und dunkelbrauner Farbe, Reste derselben Farbe auch auf den Außenflügeln; zahlreiche, z. T. übermalte, Fehlstellen. Vgl. Ausst. Kat. Münster 1937, Nr. 42-44; Best. Kat. Münster 1986, S. 334 ff.. Während Jaszai 1992, S. 233 f., von einer Zusammenarbeit Baegerts mit seinem Sohn Jan, dem sog. Meister von Cappenberg (1465-1535) ausgeht, datiert Thürlemann 1992, S. 564, das Triptychon um 1480 und schreibt das Mittelbild einem Werkstattmitglied, die Seitenflügel einem Schüler oder Baegert selbst zu.

³⁸³ Der älteren Identifizierung mit dem heiligen Dominikus widerspricht bereits Ausst. Kat. Münster 1937, Nr. 45. Ebd.; Best. Kat. Münster 1986, S. 334; Jaszai 1987, S. 334, wird Johannes Evangelista, von Thürlemann 1992, S. 534, zunächst Daniel, dann von Ders. 2002, S. 102 und 223, Anm. 161, Tobias vorgeschlagen.

Ast zuschlagen, wobei ihm der Christusknabe das rechte Maß vorgibt. Wie bei de Coter weisen die Protagonisten oder Details wie Drillbohrer und Hocker auf Campins *Mérove*-Triptychon, die gesamte Szene allerdings auf die Darstellungstradition der Heiligen Familie zurück, bei der das Kind auf Grundlage des apokryphen Thomas-Evangeliums als Helfer des arbeitenden Nährvaters erscheint.³⁸⁴

Auf de Coters Gemälde deutet das Mobiliar in der linken Bildhälfte auf einen Maria zuzuordnenden Raum, die Rückwand hinter Lukas dagegen eine Schreib- oder Malstube an. Der so hervorgerufene Eindruck einer versatzstückartigen Komposition wird durch die gedrängte Anordnung der monumentalen Figuren und die zwischen sie eingeengte Staffelei noch unterstrichen.³⁸⁵ Die Figur des in der Flucht der Staffelei platzierten Josef lässt sich auf beide Bildhälften beziehen. Die Herstellung eines Feuer- oder Ofenschirms verweist mit der Madonna vor dem Kamin auf die nicht vollzogene Ehe bzw. auf die Keuschheit Josefs und die Unbeflecktheit Mariens.³⁸⁶ In Anlehnung an Matthäus 3, 9-10, oder Lukas 3, 9, fordern die Werkzeuge zur Tugendhaftigkeit oder Nachfolge Christi auf, was sich zunächst auf die durch den Kreuznimbus und Rosenkranz versinnbildlichten Passions- und Erlösungsvorstellungen, aber auch auf die durch Farben, Hand und Gütezeichen demonstrierte Ehrbarkeit des Handwerks beziehen lässt.³⁸⁷

Die bildparallele Anordnung von Palette und Brett fordert darüber hinaus zu einem Vergleich zwischen Josef und Lukas auf, die beide als privilegierte und intime Zeugen der Kindheitsgeschichte Jesu und der Geheimnisse Gottes galten.³⁸⁸ Durch die kompositorische Nähe zur Madonna, die gelehrte Kleidung oder die gezielte Handhabung des Pinsels wird Lukas deutlich vom einfach gekleideten, seine mit Schmutz verbundene Arbeit im Freien verrichtenden Josef unterschieden.³⁸⁹ Diese Gegenüberstellung lässt sich auf der Grundlage von Ambrosius von Mailands Kommentar zum Lukasevangelium, in dem Josefs Beruf als Hinweis auf den wahren Vater Christi, der als „*Deus*

³⁸⁴ Vgl. z. B. die Figurengruppe aus Eichenholz (um 1470, Utrecht, Rijksmuseum het Catharijnekonvent); dazu Sachs 1970, Sp. 4 f. und Abb. 1; demzufolge derartige Szenen „häufiger“ seien; dagegen Thürlemann 1992, Abb. 20; Ders. 2002, S. 106.

³⁸⁵ Die von Kraut 1986, S. 30; de Vos 1999, S. 152; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232 und S. 237; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 228 (Nr. 5 vertretene Auffassung, de Coters Handlungsraum würde den entscheidenden Schritt zur „realen“ Werkstatt mit handwerklichem Charakter vollziehen, ist allein im Hinblick auf die Motive der rechten Bildhälfte zuzustimmen, die ähnlich schon auf dem Lissaboner Fragment begegnen und wie dort auf *studioli* oder Hieronymus-im-Gehäuse-Darstellungen zurückweisen.

³⁸⁶ Die Identifizierung des Details auf dem *Mérove*-Triptychon folgt Heckscher 1968, S. 37 ff.; Arasse 1976, S. 47 ff.; Hahn 1986, S. 60; Belting/Kruse 1994, Nr. 70-71; Thürlemann 1990, S. 383 ff.; Ders. 1997, S. 26 ff.. In Anlehnung an Aronberg Lavin 1977, S. 297 ff.; Minott 1969, S. 267 ff., stellt Josef auf beiden Gemälden für Kraut 1986, S. 33 f., einen Bodenfilter für die Weinkelter her und verweist damit auf die *Mystische Weinkelter* nach Jesaja 63, 3. Ein derartiger Bodenfilter spielt jedoch in der Ikonografie der *Mystischen Kelter* keine herausragende Rolle. Vgl. Thomas 1936; Ders. 1970, Sp. 498 ff..

³⁸⁷ Vgl. Lukas 3,9: „*Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt, welcher Baum nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und in das Feuer geworfen*“

³⁸⁸ Insbesondere die Charakterisierung Josefs als intimer Zeuge der Kindheitsgeschichte Jesu, wie sie Bernhard von Clairvaux überliefert, erinnert an die Lukas zugeschriebenen Eigenschaften, die zur Entstehung der Malerlegende beigetragen haben. Vgl. Clairvaux/Béguin 1953, S. 926.

³⁸⁹ Bei diesem Vergleich sollten allerdings die Größenverhältnisse nicht überbewertet werden, da dem Madonnenmaler auf einem Lukasbild selbstverständlich die Rolle des Protagonisten zufällt.

faber“ oder Schöpfer und Richter der Seelen selbst „Handwerker“ oder „*primus artifex*“ ist, gedeutet wird,³⁹⁰ auf einen Vergleich des Künstlers mit der göttlichen Schöpferkraft ausdehnen. Deutlich wird dies schon beim Stolzenhainer Triptychon (**Abb. 69**), wo bereits die Anwesenheit Christi der profanen Tätigkeit des Nährvaters einen höheren Sinn verleiht. Auf dem rechten Seitenflügel stehen sich Ziehvater und Menschensohn und zugleich der die menschlichen Laster und alles Wertlose abschneidende, unfruchtbare Bäume abhauende, aber gute Sprösslinge bewahrende „*pater Christi*“ und der allen Dingen das rechte Maß verleihende „*Deus faber*“ gegenüber.³⁹¹ Indem Josef und Lukas ihre Arbeit gewissermaßen „blind“ ausführen – Josef beachtet das von Christus vorgestreckte Maß nicht, während Lukas sein Modell physisch gar nicht wahrnehmen kann – lässt sich diese Deutung auch auf den heiligen Maler beziehen.³⁹² Auf de Coters Gemälde lässt sich die über die Werkzeuge Josefs assoziierte Vorstellung des „*Deus faber*“ über die bildparallele Anordnung von Brett und Palette ebenfalls bis zu einem gewissen Grad auf Lukas übertragen, dessen inspirierte Herstellung des Gottesbildes damit auf die göttliche Schöpferkraft verweist. Indem de Coter den Heiligen mit dem Pinsel dort ansetzen lässt, wo beim „Modell“ seine eigene Signatur erscheint, beansprucht er selbstbewusst die Teilhabe an dieser schöpfenden Potenz auch für sich selbst.

Neben der Einbeziehung Josefs weisen die statische Anordnung der Figuren, ihr Verhältnis zum Raum, die Madonnenfigur mit übergroßer Gloriole sowie die Ausschmückung des Interieurs auf Kompositionen Robert Campins zurück,³⁹³ während sich die Kleidung und die Pinselführende Hand des Heiligen, das Bildformat oder die Gestaltung des Mittelgrundes von Rogiers Lukasbild und den davon abhängigen Varianten beeinflusst zeigen. Dieser verschiedene Zitate der altniederländischen Meister kombinierende und daneben Einflüsse der Antwerpener Manieristen verarbeitende Stil ist charakteristisch für de Coters Schaffen,³⁹⁴ dessen Lukasbild dessen ungeachtet angesichts des archaischen Charakters bisher vorwiegend als Frühwerk angesehen und um 1490-1500 datiert

³⁹⁰ Vgl. Ambroise de Milan/Tissot 1956, S. 119 f.: „*Nam etsi humana non sunt comparanda divinis, typus tamen integer est, quod pater Christi igni operatur et spiritu et tamquam bonus animae faber vitia nostra circumdolat, cito securem admovens arboribus infecundis, secare doctus exigua, culminibus servare sublimia, rigida mentium spiritus igne mollire et in varius usus omne humanum genus diversa ministeriorum qualitate formare.*“; dazu Adriaen 1957, S. 76. Zur Nachwirkung dieser Auffassung, vergleichbaren theologischen Auslegungen und weiteren Vergleichen zwischen Josef und Gottvater vgl. Hahn 1986, S. 58, Anm. 19 und S. 64 f., die S. 58 ff. und 61, nach der die Anwesenheit Josefs auf dem *Mérode*-Triptychon als „*type of God the Father as artisan of the soul*“ aufgefasst werden kann.

³⁹¹ Neben Ambroise de Milan/Tissot 1956, S. 119 f.; Hahn 1986, S. 58 ff., sei ergänzend auf Jesaja 9, 13; 10, 15 ff. und 33 f., sowie darauf hingewiesen, dass die Messlatte als Attribut Christi an die Abmessungen mit „*Schnur*“ und „*Messrute*“ erinnert, wie sie in der Vision des Himmlischen Jerusalem in Hesekiel 40 ff., geschildert werden. Thürlemann 1992, S. 546, Anm. 65; Ders. 2002, S. 106, identifiziert den Zinnkrug auf dem Hocker als Weinkrug und deutet ihn als Hinweis auf die Eucharistie.

³⁹² Dass beide „*mit einer ganz ähnlichen Haltung der Arme und Hände*“ arbeiten, wie Thürlemann 1992, S. 540, beobachtet, ist nicht erkennbar.

³⁹³ Vgl. z. B. die *Salting*-Madonna (**Abb. 63**) oder den sowohl Campin als auch von Belting/Kruse 1994, Nr. 80-1, Rogier zugeschriebenen *Werl*-Altar (Madrid, Prado). Zu den Flémallesken Zitaten de Coters siehe ausführlich Friedländer 1908, S. 229; Kraut 1987, S. 27 und 30; Rivière 1987, S. 27 ff.; Borchert 1997, S. 69 ff.; zur „bürgerlichen“ Interieurdarstellung daneben Panofsky 1953, Bd. 1, S. 113; Belting/Kruse 1994, S. 79 ff.

³⁹⁴ Vgl. vor allem Périer-d'Ieteren 1984, S. 89 ff.; Dies. 1985, S. 7 ff. und S. 53 f.; Stroo u. a. 2001, S. 283 ff.; daneben Maquet-Tombu 1937; Lavalleye 1953, S. 181.

wurde.³⁹⁵ Da innovative oder retrospektive Stilelemente bewusst oder auf Wunsch von potentiellen Auftraggebern eingesetzt worden sein könnten,³⁹⁶ ist auch ein späterer Entstehungszeitpunkt nicht auszuschließen.³⁹⁷

Der Inschrift zufolge wurde das Gemälde für die Brüsseler Maler oder als eine „made in Brüssel“ ausgewiesene Auftragsarbeit geschaffen.³⁹⁸ De Coter war bis 1493 sowie seit 1503 in Brüssel tätig. 1493 trat er als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde ein und malte das Deckengewölbe ihrer Kapelle in der Onze-Lieve-Vrouwekerk mit Engeln aus.³⁹⁹ Wenn die Maler der Scheldestadt entsprechend als mögliche Adressaten oder Auftraggeber in Frage kommen, stellt sich doch die Frage, ob sie ihren sakralen oder profanen Versammlungsraum mit einem derart explizit auf seine Brüsseler Herkunft verweisenden Gemälde geschmückt haben würden.⁴⁰⁰ Die einzige überlieferte Provenienzangabe, nach der die Tafel im 17. Jahrhundert in Vieure angekauft und der dortigen Pfarrkirche gestiftet worden sein soll, trägt ebenfalls nicht zur Klärung der Entstehungsumstände bei.⁴⁰¹ Denkbar wäre, dass es sich bei den unbekanntem Adressaten um die Mitglieder einer Lukasgilde oder -bruderschaft gehandelt hat, der neben Malern auch Bildschnitzer oder Schreiner angehörten, die sich dann mit Josef als Schutzpatron der Holzverarbeitenden Berufe hätten identifizieren können.⁴⁰²

³⁹⁵ Périer-d'Ieteren 1984, S. 7 f.; Dies. 1985, S. 54 ff., die daneben die Behandlung des Brokatstoffs als stilistisches Argument für eine Zuordnung ins Frühwerk anführt; ihr folgend Rivière 197, S. 75 f.; Best. Kat. Münster 1986, S. 336; Thürlemann 1992, S. 530, Anm. 22.

³⁹⁶ Die von Périer-d'Ieteren 1984; Dies. 1985, vorgenommene Einteilung von de Coters Œuvre unterscheidet durchgehend archaische von eigenständigen Schaffensphasen. Siehe dagegen wiederum die überzeugenden Ausführungen zu Jan Gossaert von Mensger 1999, S. 273 ff.; Dies. 2002, S. 29 ff.

³⁹⁷ Maquet-Tombu 1937, S. 94 ff., ordnet das Gemälde in die mittlere Schaffensphase, um 1506-10, ein. Friedländer 1908, S. 225 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 41, sehen in der Ziffer „VII“ auf der Signatur einen Hinweis auf die Jahreszahl 1507, wogegen Périer-d'Ieteren 1985, S. 59, darin einen Hinweis auf einen Marienhymnus erkennt.

³⁹⁸ Dort hätte es dann das Gildehaus am Grote Markt oder die Katharinenkapelle in Ste. Gudule geschmückt, wo sich schon das Lukasbild Rogiers befunden haben könnte. Die These von Rivière 1987, S. 75 f., de Coters Gemälde hätte Rogiers Lukasbild in der Brüsseler Malerkapelle ersetzt, ist reine Spekulation.

³⁹⁹ Ob de Coter auch die Wanddekorationen – Ochsenköpfe und Vögel mit Malerwappen – ausgeführt hat, wird nicht ausdrücklich erwähnt: „*Dit jaer deden de regherders voerscreven de inghelen in Sine Lucas capelle, boven in't welfsele, maken door Colyn van Bruesele. Item, sy deden oec de capelle van boven tot beneden verscieren metten ossen en metten voghelen houwende het scilders wapen. Item, sy deden oec maken de ij pyleren onder d'welfsele van den outaer metten cruesen.*“ Zitiert nach Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 47. Die Malereien wurden bei einem Brand 1533 zerstört. Ob sich de Coter zwischen 1493 und 1503 ausschließlich in Antwerpen aufhielt, ist umstritten. Vgl. dazu Maquet-Tombu 1937, S. 92; Prims 1940c, S. 377; Lavalleye 1953, S. 181; Zweite 1980, S. 318; Périer-d'Ieteren 1984, S. 5; Dies. 1985, S. 9, Anm. 7;

⁴⁰⁰ Siehe ebd., S. 59, die Vermutung, de Coter könnte das Lukasbild der Antwerpener Lukasgilde anlässlich der Übersiedlung in die Scheldestadt geschenkt haben.

⁴⁰¹ Maquet-Tombu 1937, S. 20; Périer-d'Ieteren 1985, S. 59, Anm. 20; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 41. Es ist nicht auszuschließen, dass das Gemälde von Beginn an für Frankreich bestimmt war. Zum diesbezüglichen Austausch und Export von niederländischen, insbesondere Brügger, Genter und Brüsseler Tafelgemälden siehe zuletzt Borchert 2002b, S. 35 ff.; Lorentz 2002, S. 67 f., mit weiterführender Literatur.

⁴⁰² Hier sei daran erinnert, dass schon Campins Einführung des arbeitenden Josef in die altniederländische Malerei auf die Auftraggeber des *Mérode*-Triptychons zurückgeführt werden kann, die mit Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers (übersetzt: „Schreiner“) identifiziert wurden. Die Anwesenheit Josefs wurde dort also durch den sprechenden Familiennamen der Frau motiviert, weshalb dann auch Schreiner- anstelle der laut Bibel überlieferten Zimmermannstätigkeiten gezeigt werden. Vgl. ausführlich Installé 1992, S. 55 ff.; Thürlemann 1997, S. 36 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 80 und Nr. 70-71.

Derartige, aus der materialspezifischen Zuordnung der Berufsvertreter oder ihrer Zusammenarbeit bei der Produktion von polychromierten Figuren und Retabeln resultierende Zusammenschlüsse sind für zahlreichen deutschen und niederländischen Städten überliefert.⁴⁰³ Da seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine stetig zunehmende Anzahl von Flügelaltären als Gemeinschaftswerk von Malern, Bildschnitzern, Vergoldern, Schreibern und Schlossern produziert wurde,⁴⁰⁴ wurde der jeweilige Anteil der beteiligten Berufsgruppen am Herstellungsprozess schon 1454/55 in Brüssel oder 1478 in Antwerpen schriftlich fixiert.⁴⁰⁵ Angesichts der erhöhten Produktion erließen die Magistrate und Zünfte Sondergenehmigungen, nach denen Bildschnitzer auch von Malern bzw. Maler in Bildschnitzerwerkstätten beschäftigt werden durften.⁴⁰⁶ Bei den wenigen Lukas-Altären, die nachweislich als Gemeinschaftsarbeiten von Malern und Bildschnitzern entstanden, beschränkt sich der Anteil letzterer auf die Herstellung der Schreine, Tabernakel und geschnitzten Verzierungen.⁴⁰⁷ Auch unter Berücksichtigung der disparaten Überlieferungssituation bleibt insofern die Integration des heiligen Josef in ein gemaltes Lukasbild ungewöhnlich. Möglicherweise sind die Motive hierfür in den Auseinandersetzungen zu suchen, die in Folge des zunehmenden Konkurrenz- und Preisdrucks sowie der stetig fortschreitenden Spezialisierung über die Zuständigkeiten der einzelnen Berufsgruppen und ihre Zuordnung zu den verschiedenen Zunftgemeinschaften ausgetragen wurden.⁴⁰⁸ Maler- und Schreinerzünfte prozessierten wiederholt gegeneinander, wobei erstere mit der Polychromie der Figuren und letztere mit der Verwendung von Holz oder Meißel für den Eintritt der jeweils anderen in die eigene Korporation argumentierten.⁴⁰⁹ De Coters Gemälde könnte für eine Lukasgilde oder -

⁴⁰³ Exemplarisch sei auf die vor 1423 bestehende Lukasbruderschaft in Tournai (Mathieu 1953, S. 223, Anm. 2), die 1478 gegründete Lukasgilde in Mecheln (Coninckx 1909, S. 15 und 25; Montballieu 1968, S. 129 f. und Anm. 13; van Uytven 1991, S. 80 f.), die seit dem 14. Jahrhundert bestehende Sattlergilde und die ihr nachfolgende, 1611-40 bestehende Lukasgilde in Utrecht (Hoogewerff 1947, S. 44 ff. und 103 f.), die 1487 erstmals bezeugte Lukasgilde in Gouda (ebd., S. 50 ff.), die ebenfalls seit 1487 bestehende Lukasbruderschaft und die aus dieser 1579 hervorgehende Lukasgilde in Den Haag (ebd., S. 53 ff.; Obreen 1877 ff., Bd. 5, S. 33 ff.; Floerke 1905, S. 194, Anm. 113), die seit 1496 bezeugte Gilde der „*constenaers*“ in Haarlem (Miedema 1980a, S. 27) und daneben auf die Lukasgilden und –bruderschaften des 15. Jahrhunderts in Augsburg, Ulm, Basel, Prag, Krakau oder Breslau verwiesen. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Huth 1967, S. 7 und 88, Anm. 8; Baxandall 1985, S. 67 f. und 118 f..

⁴⁰⁴ Hoogewerff 1947, S. 46 f.; Huth 1967, S. 88, Anm. 8; Mathieu 1953, S. 221 f.; Brunzema 1997, S. 17 f.; speziell zu Brüssel und Antwerpen Périer-d'Ieteren 1984, S. 9 und 107 ff..

⁴⁰⁵ Mathieu 1953, S. 224; van der Straelen 1855, S. 24.

⁴⁰⁶ Entsprechende Vereinbarungen wurden z. B. 1473 in München, geschlossen. In Deutschland mussten viele Gesellen sogar ein geschnitztes und ein gemaltes Meisterstück abliefern. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Hartig 1926, S. 40 ff.; Hellwaag 1924, S. 111 ff.; Huth 1967, S. 75 und 82 ff.; Hasse 1976, S. 35 f.; Strieder 1982, S. 25; Baxandall 1985, S. 122 ff.; Brandl 1986, S. 58; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 116.

⁴⁰⁷ Es ist davon auszugehen, dass die Bildschnitzer vielerorts nicht mehr nachweisbare Skulpturen, Tabernakel etc. als Beitrag zur Ausstattung der Kapellen oder Altäre von Lukasgilden oder –bruderschaften lieferten.

⁴⁰⁸ Vgl. ausführlich Niemann 1941, S. 119 ff.; Huth 1967, S. 70 ff..

⁴⁰⁹ Die Schärfe der Auseinandersetzung scheint abhängig von der Größe einer Stadt und der innerstädtischen Auftragslage gewesen zu sein, weshalb aus prosperierenden Städten weniger rigorose Verordnungen oder Beschwerden überliefert sind. Ein gut dokumentiertes und zugleich im Hinblick auf das Selbstverständnis interessantes Beispiel ist Konstanz, wo die Schreiner auf den Gebrauch des Hobels und eine Reihe von Städten hinwiesen, in denen Schreiner und Bildschnitzer einer Zunft angehörten, während sich die Maler auf die gemeinsame Praxis beriefen und der rohen Arbeitsweise der Schreiner die Verwandtschaft von Malerei und Bildschnitzkunst im „*fryen bilden*“ und „*fryer kunst*“ entgegensetzten. Der Konstanzer Rat überließ schließlich dem mit Axt und Meißel arbeitenden Bildhauer die freie Wahl, wogegen solche, die ihre Figuren farbig fassten

bruderschaft bestimmt gewesen sein, die einen Prozess dieser Art für sich hatte entscheiden können und so die Zugehörigkeit der Bildschnitzer zu ihrer Korporation demonstrativ zur Schau stellen wollte. Der zugunsten der Malerei ausfallende Vergleich würde dann zugleich die sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts abzeichnende Vorrangstellung der Maler in den Zunftgemeinschaften reflektieren, die sich neben der rein quantitativen Überlegenheit daran ablesen lässt, dass zunehmend Maler mit dem Entwurf oder der Leitung von arbeitsteiligen Projekten beauftragt wurden.⁴¹⁰ Ein 1509-10 von der Brüsseler Eligiusbruderschaft bei Jan van den Daele beauftragter Altar belegt diese Praxis für den unmittelbaren Umkreis de Coters und zeigt darüber hinaus, dass der Brüsseler Meister selbst bei größeren Aufträgen eng mit Bildschnitzern wie Pasquier Borman zusammenarbeitete und sich möglicherweise sogar mit diesen eine Werkstatt teilte.⁴¹¹

A 4.2 Stil-Archaismus als Indiz für verlorene Prototypen von Robert Campin?

De Coters Zitate aus dem Schaffen Robert Campins verleiteten zuerst Grete Ring und dann Dorothee Klein und Erwin Panofsky dazu, in dem Gemälde die „freie Nachbildung“ eines verlorenen Flémaller Lukasbildes zu erkennen.⁴¹² Ein Teil der Forschung geht seitdem davon aus, dass der Prototyp des an der Staffelei die Madonna malenden Lukas von Robert Campin entwickelt worden sei und Rogier dessen Lukasbild dann unter Einbeziehung von van Eycks *Rolin*-Madonna um- bzw. neuformuliert hätte.⁴¹³ Zur fraglichen Entstehungszeit dieses angeblichen Gemäldes war Robert Campin (um 1375/78-1444) ein angesehener und wohlhabender Bürger Tournais,⁴¹⁴ wo die Maler mit Glasbläsern, Miniatur- und Aquarellmalern, Siegelschneidern und Erzeugern von Spielkarten und bemalten

oder vergoldeten, der Malerzunft beitreten sollten. Vgl. die Prozessakten bei Rott 1933 ff., Bd. 1, S. 82 ff.; dazu und weiterführend Baxandall 1985, S. 122 ff.; Huth 1967, ebd..

⁴¹⁰ Vgl. die Beispiele für arbeitsteilige Produktionen unter der Leitung von Malern ebd., S. S. 31 ff., 36 ff., 50 ff., 85 f. und 94 f., Anm. 75 und 84; Hasse 1976, S. 31; Brandl 1986, S. 53 ff.. Die Entwürfe nahmen Maler zunehmend auch Berufszweigen wie Tapisseriewebern oder Glas- und Spiegelmachern ab, mit denen ähnliche Auseinandersetzungen geführt wurden. Vgl. dazu Campbell 1976, S. 191, Anm. 44.

⁴¹¹ Der nicht erhaltene Altar entstand unter der Leitung des Malers Jan van den Daele, der 1511 mit 42 Florin entlohnt wurde, während de Coter für die Bemalung der Altarflügel 20 Florin und der Bildschnitzer Pasquier Borman für die Szenen der Eligius-Vita 10 Florin erhielt. Vgl. die Quellen bei Maquet-Tombu 1937, S. 15. Périer-d'Ieteren 1985, S. 10, geht davon aus, dass de Coter für die Bewältigung solcher Aufträge mit Borman eine gemeinsame Werkstatt unterhielt.

⁴¹² Auf der These von Ring 1913, S. 105, Anm. 1, basiert die gesamte Darstellung von Klein 1933, S. 43 f.. Auch wenn Panofsky 1953, Bd. 1, S. 168 und 254, de Coters Lukasbild nicht zu den sicheren Wiederholungen verlorener Flémaller Bildfindungen zählt, verhalf sein Zuspruch der These endgültig zum Durchbruch. Ihr folgen Ders. 1963, S. 5 ff.; Frinta 1966, S. 113, Anm. 1 und S. 116, Anm. 7; Krönig 1968, S. 68; Ausst. Kat. Dortmund 1972, S. 12 (Nr. 1); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 41; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 241. Kraut 1986, S. 27, betitelt das Kapitel zu de Coters Gemälde mit „*Der Meister von Flémalle*“.

⁴¹³ Vgl. ebd.; Rivière 1987, S. 27 ff.; Thürlemann 1992, S. 556 ff.; Ders. 2002, S. 101 ff.; Pächt/Rosenauer 1997, S. 16 f.; Borchert 1997, S. 73 ff.; MacBeth/Spronk 1997, S. 124 ff.; Kruse 1999, S. 180 ff.; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 241. Eisler 1961, S. 74; Ders. 1997, S. 51, geht davon aus, dass Flémalle sowohl den zeichnenden als auch den malenden Lukas entwickelt und es darüber hinaus verlorenes Urbild von Jan van Eyck gegeben habe.

⁴¹⁴ Das Gemälde müsste Ende der 1420er Jahre, vermutlich vor den Prozessen von 1429 und 1432 entstanden sein, in deren Verlauf Campin zu Geldbußen und einer Pilgerfahrt verurteilt wurde und womöglich seine Werkstatt auflöste. Zu Leben und Werk vgl. zuletzt Thürlemann 2002, mit weiterführender Literatur.

Papieren eine Unterabteilung der Goldschmiedegilde bildeten.⁴¹⁵ Nachdem die Zünfte 1423 ihre politische Partizipation im Stadtreiment und das volle Bürgerrecht für ihre Mitglieder durchgesetzt hatten, erfolgte eine Erneuerung der Statuten.⁴¹⁶ Die Maler gehörten darüber hinaus neben anderen Berufsgruppen wie Bildhauern einer Lukasbruderschaft an, die ihre Gottesdienste zunächst in der Kapelle „*Notre-Dame-Flamande*“ im Chor der Tournaiser Kathedrale bzw. seit 1422 in der Margarethenkirche der Gemeinde St. Pierre abhielt.⁴¹⁷ Dass Campin dort eine kleine Kapelle stiftete, könnte neben dem politischen Machtzuwachs der Zünfte zu Beginn der 1420er Jahre Anlass für die Herstellung eines Lukasbildes gegeben haben.⁴¹⁸ Der 1464 von den Tournaiser Malern zu Ehren des verstorbenen Rogier am Namenstag des heiligen Lukas abgehaltene Gedenkgottesdienst belegt, dass es in dieser Kapelle zumindest einen dem Schutzpatron geweihten Altar gab.⁴¹⁹ Ob und welcher Form dieser verziert war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.⁴²⁰ Ebenso wenig ist die Existenz eines Flémaller „Urbildes“ dokumentarisch nachweisbar.

Auch die archaischen Motive des Vieurer Gemäldes wie die Madonna mit der Gloriole auf der Ofenbank, der Kamin oder der Leuchter auf de Coters Lukasbild lassen sich in dieser Hinsicht weder als Indizien begreifen noch Rückschlüsse auf eine direkte Vorlage zu, da sie im Verlauf des 15. Jahrhunderts bereits in zahllose Kompositionen integriert und mit Zitaten anderer altniederländischer Meister wie Rogier van der Weyden oder Jan van Eyck kombiniert worden waren.⁴²¹ Indem darüber hinaus keine nahen Varianten von de Coters Gemälde bekannt sind, die Hinweise auf ein gemeinsames Vorbild liefern, eignet sich das Vieurer Lukasbild weder als Beleg für die Existenz eines Flémaller Urbildes noch als Anhaltspunkt für die Rekonstruktion von dessen angeblicher

⁴¹⁵ Zu der seit 1364 nachweisbaren Tournaiser Malerzunft und ihren Statuten von 1423 und 1480 siehe Baes 1882, S. 27 und 46 f.; de la Grange/Cloquet 1887-88, Bd. 2, S. 69 ff.; Goovaerts 1896, S. 119 ff. und 156 ff.; Schabacker 1982, S. 9 ff.; Ridderbos 1991, S. 83 f.; Dumoulin/Pycke 1993, S. 281; Dhanens 1995, S. 33 ff.; de Vos 1999, S. 44 f.

⁴¹⁶ Danach wurden eine vierjährige Ausbildung bei einem anerkannten Meister, die Herstellung eines Meisterstückes in der Figuren- oder Historienmalerei, in Polychromie oder Vergoldung („*pourtraiture*“ oder „*art d'étoffer*“) sowie ein relativ hohes Entgelt als Voraussetzungen für den Erwerb der Meisterschaft vorgeschrieben. Vgl. ebd..

⁴¹⁷ Vgl. de la Grange/Cloquet 1887-88, Bd. 2, S. 65 f.; Mathieu 1953, S. 223, Anm. 2; Thürlemann 1992, S. 549; Dumoulin/Pycke 1993, S. 281 und 301; de Vos 1999, S. 48.

⁴¹⁸ Darauf verweist auch Thürlemann 1992, S. 549 und Anm. 70; Ders. 2002, S. 108, nach dem das Gemälde während des Bildersturms zerstört worden sein könnte.

⁴¹⁹ „*Item, payet pour les chandelles qui furent mises devant Saint-Luc, à cause du service maistre Rogier de la Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Brousselles, pour ce: iij gros z*“ Zitiert nach de Vos 1999, S. 419, Dok. 34. Das Faksimile des Dokuments ist abgedruckt bei Destrée 1930, S. 40. Vgl. dazu auch Eisler 1961, S. 86; Périer-d'Ieteren 1979, S. 42; Dhanens 1995, S. 117.

⁴²⁰ Hier sei angemerkt, dass nach Lechner 1974, Sp. 449, in Tournai Reliquien des heiligen Lukas aufbewahrt wurden. Ein gemaltes Lukasbild hätte z. B. eine der vielen in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenen Varianten nach Rogiers Lukasbild darstellen können. Unabhängig davon ist selbstverständlich nicht auszuschließen, dass Campin ein Lukasbild für eine auswärtige Gilde geschaffen haben könnte.

⁴²¹ Exemplarisch sei auf die Loyset Liedet zugeschriebene Miniatur in David Auberts „*Histoire de Charles Martel*“ (1468, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 8, fol. 7 r.), abgebildet bei Harbison 1991, S. 40 ff. und Abb. 20, verwiesen, die Flémalleske Einflüsse mit Zitaten aus van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* (London, National Gallery) verbindet.

Komposition.⁴²² Ungeachtet dessen hat die von Dorothee Klein aus dem Vergleich zwischen Rogiers und de Coters – für sie gleichbedeutend mit Flémalles – Komposition entwickelte Unterscheidung in „distanzierte“ und „gleichrangige“ bzw. „aristokratische“ und „bürgerliche“ Erscheinungsformen sich nachhaltig auf die Beurteilung der niederländischen Lukas-Ikonografie ausgewirkt.⁴²³ Die davon abgeleitete Entwicklung erweist sich bereits angesichts der lückenhaften Überlieferungssituation als Konstrukt und blendet sowohl die zeitgenössischen Bedingungen für die Herstellung von Lukasbildern als auch mögliche Einflussbereiche außerhalb der niederländischen Lukas-Ikonografie weitgehend aus.⁴²⁴

Tatsächlich lassen sich Motive wie Pinsel, Farbnapfchen oder Staffelei in profanen Zusammenhängen bis in die Antike zurück verfolgen.⁴²⁵ In der mittelalterlichen Buchmalerei wurden sowohl Maler oder Schreiber bei der Ausübung ihres Berufs als auch sämtliche mit der Malerei oder Illumination verbundene Tätigkeiten wie das Herstellen von Pigmenten oder Reiben von Farben durch assistierende Gehilfen dargestellt (**Abb. 71**).⁴²⁶ Die Haltung des heiligen Lukas auf de Coters Gemälde entspricht dem Typus des in Dreiviertelansicht mehr neben als vor seinem Werk platzierten Malers, der innerhalb der profanen Maler-Ikonografie des abendländischen Mittelalters favorisiert und schon 1368 von Johannes von Troppau in die Lukas-Ikonografie eingeführt worden war (**Abb. 8**).⁴²⁷ Innerhalb der französischen Buchmalerei ist er bereits vor 1422 im Stundenbuch Karls VI. und kurz darauf beim Bedford-Meister greifbar, der das antike Farbnapfchen durch die zeitgenössische Palette ersetzt und

⁴²² Bisher wurde weniger die Existenz eines Flémaller „Urbildes“ als die Authentizität von de Coters Komposition bezweifelt. Schon Ring 1913, S. 105, Anm. 1, bezeichnet sie als „freie“ Nachbildung. Für Klein 1933, S. 41 ff., liegt das Flémaller Bildschema bei de Coters in einer „fortgeschrittenen Stufe seiner Verbreitung“ vor. Ähnliche Zweifel an der Authentizität des Vieurer Gemäldes äußern auch Panofsky 1953, Bd. 1, S. 168 und 254; Pauwels 1975, S. 259 f.; Kraut 1986, S. 34; Rivière 1987, S. 27 f. und Anm. 13; Thürlemann 1992, S. 529 f.; Ders. 2002, S. 101 ff. Die dessen ungeachtet von de Coters Komposition abgeleitete Vermutung von Pächt/Rosenauer 1994, S. 16, Flémalles „Urbild“ hätte ein bürgerliches Interieur mit Kamin, Ofenbank und einen Ausblick ins Freie aufgewiesen ist ebenso reine Spekulation wie die „Rekonstruktion“ von Rivière 1987, S. 31 und Abb. 4; hier **Abb. 70**).

⁴²³ Die Gegensatzpaare von Klein 1933, S. 38 ff., wurden von Kraut 1986, S. 29 und 35; Georgel/Lecoq 1987; S. 106, de Vos 1999, S. 152; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232 und S. 237; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 228, um „spirituell“ – „realitätsnah“ oder „Hoheitsraum“ – „Werkstatt“ ergänzt.

⁴²⁴ Der stark vereinfachten Darstellung von Klein 1933, S. 44 ff., nach der die Auseinandersetzung mit den „Prototypen“ vorwiegend als individuelle künstlerische Leistung bewertet wird und Vorschriften oder Wünsche von Auftraggebern keine Berücksichtigung finden, folgen prinzipiell Schaefer 1986, S. 416 ff.; Kraut 1986, S. 37 ff. und 138 ff.; Thürlemann 1992, S. 560; Mensger 2002, S. 66..

⁴²⁵ Vgl. oben, A 1.

⁴²⁶ Aus der Fülle von Beispielen sei exemplarisch auf eine Miniatur in Ambrosius' „Opera varia“ verwiesen (1. Hälfte 12. Jahrhundert, Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1 v.), die einen Maler bei der Verzierung eines Dreiecksgiebels und in zehn Medaillons die verschiedenen Arbeitsschritte zur Herstellung eines Buches zeigt. Vgl. daneben den Fassmaler mit seinem farbenreibendem Gesellen in „Las Cántigas Alfonso's X.“ (Miniatur, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Escorial, Biblioteca Real, Ms. T.I.I., fol. 192 r.), hier **Abb. 72**; dazu mit weiteren Beispielen Egbert 1967, S. 28 f. und 47 f., Abb. IV und XIII; Martindale 1972, S. 68 und Abb. 9. Ob die auf der Bamberger Miniatur dargestellten Schritte der Buchwerdung auch schon mit einzelnen Aspekten des göttlichen Heilsplans in Verbindung gebracht wurden wie dies in der Predigtanweisung „Repertorium morale“ des Benediktiners Petrus Berchorius aus dem 14. Jahrhundert geschieht, bedürfte eingehenderer Prüfung. Vgl. dazu Schreiner 1970, S. 651 ff.; Kruse 2000, S. 322 f.

⁴²⁷ Die folgenden Beispiele beschränken sich weitgehend auf Darstellungen des an der Staffelei malenden Lukas in Dreiviertelansicht. Die anderen Malertypen werden im weiteren Verlauf der Untersuchung behandelt.

dem Maler eine Madonna als „Modell“ gegenüberstellt hat (**Abb. 28**).⁴²⁸ Während die französischen Illuminatoren vorwiegend an der auf die byzantinischen Vorläufer zurückweisenden Charakterisierung des Heiligen als bärtiger, nimbierter Evangelist in Tunika festhielten,⁴²⁹ weisen die niederländischen Beispiele der zweiten Jahrhunderthälfte mehrheitlich einen unbärtigen Lukas in der – auch von Rogier und seinen Nachfolgern gewählten – Tracht auf, der sein Staffeleibild mit Pinsel, Malstock und Palette vollendet.⁴³⁰ Auf mehreren zwischen 1480 und 1500 entstandenen Miniaturen sitzt Lukas in Dreivierteldrehung auf einem dreibeinigen Stuhl vor einem halbfigürlichen Staffeleibild der Madonna mit halbrundem Abschluss, während das geflügelte Symboltier neben ihm auf dem Boden liegt. Daneben finden sich – ähnlich wie auch bei de Coters Lukusbild – ein Schemel mit Malgeräten sowie weitere Utensilien auf Regalbrettern an der rückwärtigen Wand.⁴³¹ Der unbekannte Urheber einer zu dieser Gruppe gehörenden nordniederländischen Miniatur lässt dort – ebenfalls wie de Coter – ein Schriftband hervorragen (**Abb. 73**).⁴³²

Etwa gleichzeitig wird der dreiviertelansichtige Staffeleimaler Lukas in zeitgenössischer Gelehrten- oder Arzttracht in Deutschland greifbar. Auf der 1487 entstandenen Lukastafel vom Altar der Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg malt er mit Palette, Malstock und diesen überkreuzenden Pinsel eine ganzfigürliche Madonna mit Kind (**Abb. 75**).⁴³³ Seine „Modelle“ befinden sich in einem Nebenraum, der mit Majolikavase, Ofenbank und Kamin weit verbreitete Zitate Flémaller Malerei

⁴²⁸ Zur Miniatur im Stundenbuch Karls VI. (vor 1422, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1855, fol. 10v.), die auffällige Analogien zu einem Matthäus-Autorenbild (Avignon, Musée Calvet, Cod. 71, fol. 3v.) aufweist, siehe Dvořák 1901, S. 77; Klein 1933, S. 29.

⁴²⁹ Siehe z. B. den am Pult malenden Lukas im Stundenbuch Marguerite de Foix (um 1470/80, London, Victoria and Albert Museum, Salting Bequest, Nr. 1222, fol. 15).

⁴³⁰ Die niederländische Charakterisierung des Heiligen beeinflusste umgekehrt französische Miniaturen. Vgl. z. B. eine Stundenbuchminiatur (Ende des 15. Jahrhunderts, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1160, fol. 3), abgebildet bei Leroquais 1927, Bd. 1, S. 80 ff., Nr. 25; Klein 1933, S. 67, Taf. X, 3, die Lukas in Dreivierteldrehung nach links an einer langen Werkbank malend zeigt. Sein „Modell“ ist eine links sitzende Madonna mit Pänula und Gebetsgestus, wie sie für die französischen Miniaturen typisch ist.

⁴³¹ Zu dieser Gruppe gehören u. a. die Miniaturen im Breviarium der Isabella von Kastilien (Brügge, um 1497, London, British Museum, Add. Ms. 18851, fol. 473), in den sog. „*Kildare*“-Hours (New York, Pierpont Morgan Library, fol. 33 v.) oder einem flämischen Stundenbuch in London (British Museum, Add. Mss. 15677, fol. 35). Vgl. die Abbildungen bei James 1906, Nr. 94; Winkler 1925a, S. 176 f.; Klein 1933, S. 62 f., Taf. IX, 1.

⁴³² Stundenbuch (um 1495, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 135 G 19, fol. 27 v.), 1498 von Michael Hildebrand, Erzbischof von Riga geweiht. Das Festhalten an diesem Typus veranschaulicht die Miniatur eines Simon Bening-Nachfolgers (1525, Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 E 3, fol. 19v.). Das Stundenbuch ist auf Fol. 223 r. von Hanskin Bomalia signiert. Vgl. hier **Abb. 74**.

⁴³³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Die Flügel messen 273-275 x 92-94 cm und sind Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der evangelischen Kirchenverwaltung Nürnberg und Stadt Nürnberg. Einer der beteiligten Meister kann aufgrund seines Monogramms „*R. F.*“ mit Rueland Fruehauf identifiziert werden, während der Hauptmeister, der auch das Lukusbild auf der Innenseite des Altarflügels ausführte, eher dem Oberrhein zuzuordnen ist. Siehe vor allem Best. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 146; Best. Kat. Nürnberg 1993, S. 87 ff. und Nr. 73; daneben Krönig 1968, S. 68; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 3; Pächt 1977, S. 114 ff.; Löcher 1986, S. 84.; Panofsky 1995, S. 22; Kruse 1999, S. 178; Költzsch 2000, S. 52 und 64 f. In der älteren Literatur, z. B. von Klein 1933, S. 72 f.; wird der Altar noch mit dem von Neudörfer für Michael Wolgemut bezeugten, sogenannten *Peringsdörfer* Altar (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) verwechselt oder, z. B. von Goldscheider 1936, Abb. 75, alle Tafeln Fruehauf zugeschrieben.

aufweist.⁴³⁴ Auch die Urheber der 1488 einsetzenden Holzschnittillustrationen von „*Passional*“- und „*Hortulus animae*“-Drucken bevorzugten die Darstellung des dreiviertelansichtigen Lukas hinter oder neben seiner Staffelei.⁴³⁵ Auf dem Holzschnitt der 1488 bei August Koberger in Nürnberg gedruckten „*Passional*“-Ausgabe wird die Szene durch einen im Hintergrund arbeitenden Farbenreiber zu einem bis dahin unerreichten Grad einer zeitgenössischen Malstube angenähert (**Abb. 20**).⁴³⁶ Auf dem Holzschnitt einer 1492 von Steffen Arndes in Lübeck gedruckten Ausgabe treten Madonna mit Kind über den Rahmen des Bildes im Bild hinaus, während sie, ähnlich wie beim Bedford-Meister (**Abb. 28**), als „Modelle“ in einem Fenster links oben erscheinen (**Abb. 76**).⁴³⁷

Das sowohl bei de Coter als auch beim Augustinermeister anzutreffende, nahezu quadratische Format des Staffeleibildes begegnet auch auf Lukas-Holzschnitten in Hartmann Schedels „*Liber chronicarum*“ (Weltchronik, Nürnberg 1493, Blatt 108) oder einer 1498 in Straßburg bei Wilhelm Schaffner von Roperswil gedruckten und bis zum 16. Jahrhundert mehrfach variierten „*Hortulus*“-Ausgabe (**Abb. 77-78**).⁴³⁸ Die Darstellung des Malers Parrhasios in Schedels „*Weltchronik*“ veranschaulicht, dass diese Darstellungsform nicht auf die Lukas-Ikonografie beschränkt war: ohne den zugehörigen Text wäre der antike Maler kaum vom heiligen Madonnenmaler des Kobergerdrucks (1488) zu unterscheiden (**Abb. 80/ 20**).⁴³⁹

Die bei de Coter aus der Anordnung von Madonna, Staffelei und Maler in einem schmalen Interieur resultierende, beengte Raumwirkung ist charakteristisch für Bildwerke, von denen sich in Folge der Bilderstürme und der Neuausstattung vieler Altäre nur ein marginaler Teil erhalten hat.⁴⁴⁰

⁴³⁴ Krönig 1968, S. 68; Strieder, in: Best. Kat. Nürnberg, S. 90, und Kruse 1999, S. 178, erkennen darin eine Reflektion des verlorenen Flémaller Urbildes. Für Költzsch 2000, S. 52 und 65, hat der Augustinermeister das Knien Rogiers in ein Sitzmotiv vor der Staffelei umgewandelt.

⁴³⁵ Einen Überblick über die *Hortulus*-Drucke geben Seydlitz 1885, S. 25 ff.; Oldenbourg 1973. Im Gegensatz zu den französischen Stundenbüchern erscheinen die Lukasbilder hier nicht vor der Lektion, sondern unter den Gebeten am Ende des Buches.

⁴³⁶ Vgl. Schreiber 1911, Nr. 4319; Klein 1933, S. 69 ff.; Költzsch 2000, S. 56 und Abb. 49. Die oben erwähnte Miniatur aus „*Las Cántigas Alfonsos X.*“ (**Abb. 72**) illustriert, dass diese Figur im profanen Malerbild schon zwei Jahrhunderte zuvor etabliert war.

⁴³⁷ Der vollständige Titel der Ausgabe lautet „*Dat Passional efte Levent und Lydent der Hyllighen*“. Die Lübecker Holzschnitte lassen sich dem Formschneiderkreis der Lübecker Bibel von 1494 zuordnen, der wiederum mit dem Kreis Bernt Notkes in Verbindung steht. Vgl. Schreiber 1911, Nr. 4224; Schramm 1920 ff., Bd. 11, Nr. 884; Klein 1933, S. 71 f.; Brunzema 1997, S. 90.

⁴³⁸ Neben dem Lukasbild geht ein Textpassus auf die Malerlegende und Lukas zugeschriebene Madonnenbilder in Rom, darunter die *Salus Populi Romani*, ein. Zur in der Werkstatt von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff seit 1491 illustrierten Weltchronik siehe Martin 1927, S. 49; Schedel/Füssel 2001, Blatt CVIII. Zum *Hortulus*-Druck, der abgewandelt in den *Hortulus*-Ausgaben von Schaffner 1500, Grüniger (Straßburg 1498 und 1500) und Knoblouch (Straßburg 1505 und 1507) erscheint, siehe Klein 1933, S. 75 f.; Oldenbourg 1973, L 1 und S. 71 f.; Schreiber 1911, Nr. 4242; sowie den von Oldenbourg 1973 nicht erwähnten Druck „*Unser lieben Frauen Zeiten*“ (Straßburg 1500) ebd., Nr. 4062; hier **Abb. 79**.

⁴³⁹ Schedel/Füssel 2001, Blatt LXXI. Die Parallele zum 1488 von Koberger gedruckten Lukas-Holzschnitt könnte aus der Beteiligung des Druckers an der Herstellung der Chronik resultieren. Vgl. ebd., S. 21 ff.

⁴⁴⁰ Die erhaltenen Beispiele belegen darüber hinaus die oben erwähnte Zusammenarbeit von Malern und Bildschnitzern bzw. sind ein Indiz für den Anteil letzterer an der künstlerischen Selbstdarstellung.

Ein frühes Beispiel ist der von einem unbekanntem Bildschnitzer unter Einfluss Bernt Notkes und Hermen Rodes angefertigte Mittelschrein des Lukas-Altars der Lübecker Maler (**Abb. 81**).⁴⁴¹ Die gekrönte Madonna mit dem auf ihrem Schoß stehenden Kind und Lukas sitzen nah nebeneinander. Der Heilige trägt die für die „*Passional*“- oder „*Hortulus*“-Holzschnitte typische hohe Kappe über lockigem Haar und einen Mantel mit kapuzenartigem Schulterkragen. In der Linken hält er eine Palette. Wenn sich auch der vor der Restaurierung in der Rechten befindliche Pinsel und die vor Lukas aufragende Staffelei als spätere Zutaten erwiesen haben, deutet die Figurenanordnung doch auf eine Malszene hin (**Abb. 81a**).⁴⁴²

Bei dem von einem Notke-Nachfolger geschnitzten Mittelschrein des mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Hamburger „*boederscopp sunte Lucas*“ für die Kapelle im Mariendom gestifteten Lukas-Altars wurde die Malszene um eine *Mystische Vermählung* und eine isokephalische Reihe von Kirchenvätern erweitert (**Abb. 82-82a**).⁴⁴³ Der Madonnenmaler zeigt sich vom Lübecker Schrein und den Lukas-Holzschnitten beeinflusst, auf die auch der Farbenreibende Knabe zurückweist.⁴⁴⁴ Die Rezeption dieser Holzschnitte in den Niederlanden vermag u. a. eine um 1495/1500 in Brügge entstandene Stundenbuchminiatur zu belegen, auf der Lukas mit dem für die deutschen Beispiele charakteristischen Haar erscheint (**Abb. 83**).⁴⁴⁵ Angesichts der hohen Verluste kann nur vermutet werden, dass die niederländische Bildschnitzerei ähnliche Einflüsse aufnahm. Ein Indiz hierfür könnte die aus Eichenholz geschnitzte Figur des heiligen Lukas mit Kapuzenartigem Gewand und nahezu quadratischem Staffeleibild im Amsterdamer Rijksmuseum sein (**Abb. 84**).⁴⁴⁶ Die Diskussion über das in der älteren Literatur noch einem niederrheinischen Meister aus dem dritten Viertel des 15.

⁴⁴¹ Mittelschrein und Skulpturen aus Eiche mit Resten von Originalfassung, 174 x 116 x 22 cm. Bis 1892 befand sich der 1484 datierte, heute in Lübeck, St. Annen-Museum, Inv. Nr. 1892/193, aufbewahrte Altar in der Lübecker Katharinenkirche, wo das Maleramt im gleichen Jahr einen Lukas-Altar eingerichtet hatte. Klein 1933, S. 41 f., schreibt die Figuren Wilhelm Wirsing; Karling 1946, S. 138 ff., Johann Stenrath zu. Wittstock, in: Best. Kat. Lübeck 1981, S. 126 (Nr. 79), sieht Beziehungen zu dessen Umkreis. Hasse 1964, S. 292 ff.; Ders., in: Best. Kat. Lübeck 1964, S. 29 und Nr. 41, schlägt Martin Radeleff vor. Ihm folgt Költzsch 2000, S. 42 f. Vgl. daneben Best. Kat. Lübeck 1981, S. 28 f. und Nr. 79; Best. Kat. Lübeck 1993, Nr. 14; Brunzema 1997, S. 94 f..

⁴⁴² Nach Költzsch 2000, S. 43, soll die vertraute Beziehung zwischen Maria und Lukas dargestellt gewesen sein. Dass die Staffelei „*aus kompositorischen Gründen*“ wegfallen musste, wie im Best. Kat. Lübeck 1993, Nr. 14, vermutet, ist wenig überzeugend.

⁴⁴³ Die Bruderschaft unterhielt seit 1469 einen Lukas und Maria geweihten Altar in der Unsere-Lieben-Frauen-Kapelle des Mariendoms, für den das 1499 datierte, seit 1805 in Hamburg, St. Jacobi, aufbewahrte Triptychon bestimmt war. Die aus Eichenholz geschnitzten Figuren des Mittelschreins (180 x 148 cm, 28,5 cm tief) weisen Reste von Polychromie und Vergoldung auf. Vgl. Brunzema 1997, S. 49, 61 f. und 74 ff.; daneben Ders. 1999, S. 229; Klein 1933, S. 115, Anm. 368; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 13; Georgel/Lecoq 1987, S. 72; Schlüter 1990, Bd. 1, S. 50 ff.; Plagemann 1997; Geese 2000, S. 154 f.; Költzsch 2000, S. 47 f. und 56.

⁴⁴⁴ Der Kopf des Farbenreibers und das Staffeleibild sind vermutlich Ergänzungen aus barocker Zeit. Vgl. den Überblick über die Diskussion bei Brunzema 1997, S. 60 und Anm. 195. Dass die Figur des Farbenreibers zur originalen Ausstattung gehört, revidiert die Vermutung von Klein 1933, S. 115, Anm. 372, wonach Lukas ursprünglich mit einem Madonnenbild als Attribut dargestellt gewesen sein soll.

⁴⁴⁵ Miniatur, Eton College, Ms. H. 265, fol. 33. Das Bild im Bild mit der Madonna in Gebetshaltung ist wiederum typisch für die französische Stundenbuchminiaturen des 15. Jahrhunderts. Von Brinkmann 1997, Bd. 1, S. 296 ff., 386, Nr. 12 und Bd. 2, Abb. 287, dem Meister Edwards IV. zugeschrieben, der im Umkreis des Maximilian-Meisters und des Meisters der Lübecker Bibel tätig war. Der Kontakt zu letzterem würde die Parallelen zur deutschen Lukasikonografie erklären.

⁴⁴⁶ Eichenholz, Amsterdam, Rijksmuseum. Der linke Unterarm, die Malutensilien sowie die ursprünglich wohl gegenüber angeordnete Madonna mit Kind fehlen. Vgl. Leeuwenberg 1973, Nr. 89.

Jahrhunderts und zuletzt einem zu Beginn des 16. Jahrhunderts tätigen nordniederländischen Bildschnitzer zugewiesene Fragment deutet den regen Austausch beider Kunstlandschaften an.⁴⁴⁷ Dies gilt auch für eine, zuletzt dem vorwiegend am Oberrhein tätigen Meister H. L., zugeschriebene Buchsbaumgruppe von Madonna und Lukas (**Abb. 85**),⁴⁴⁸ deren gestauchte Gewandfalten an van Meckenems Kupferstich erinnern.⁴⁴⁹

Die genannten Beispiele belegen, dass der in Dreiviertelansicht neben oder hinter seiner Staffelei platzierte Lukas seit dem 15. Jahrhundert zunächst von französischen Illuminatoren und dann sowohl von deren niederländischen Kollegen als auch von deutschen Tafelmalern, Formschneidern und Bildschnitzern kontinuierlich zur Darstellung gebracht wurde. Die überlieferten Beispiele weisen Unterschiede hinsichtlich der äußeren Charakterisierung des Heiligen, der Anordnung von Symboltier und Malutensilien, der An- oder Abwesenheit einer Madonna mit Kind als „Modell“ oder von Farbenreibenden Gesellen sowie des von Lukas angefertigten Staffeleibildes auf. Die wechselseitige Beeinflussung zwischen den verschiedenen Medien und Kunstlandschaften wurde sicher über die Druckgrafik⁴⁵⁰ und daneben über wandernde bzw. reisende Maler oder Künstler wie Simon Marmion (Valenciennes/Amiens um 1425 – 1489) befördert, die sich als Buch- und Tafelmaler zugleich betätigten.⁴⁵¹ Dabei ist nicht auszuschließen, dass bereits das 1463 von Simon Marmion für die Kapelle der Lukasgilde von Valenciennes gemalte Lukasbild einen an der Staffelei malenden Heiligen dargestellt hat.⁴⁵² Der enge Austausch mit Kollegen aus Amiens und Tournai, wo Marmion 1468

⁴⁴⁷ Zur neueren Zuschreibung siehe ebd.; zur älteren Auffassung Notten 1912, Nr. 29, Taf. XXI; Klein 1933, S. 42; Thürlemann 1992, S. 555, Anm. 79; Ders. 2002, S. 101, sieht in dem Fragment die Teilkopie eines verlorenen Lukasbildes von Robert Campin.

⁴⁴⁸ Buchsbaum, Paris, Musée Cluny, Inv. Nr. 15026. Von Klein 1933, S. 42; Költzsch 2000, S. 46, ohne personale oder regionale Zuordnung behandelt. Aus der Zuschreibung an den Meister H. L. (geb. um 1485/90) im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1982, S. 284, ergibt sich die Datierung in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts. Vgl. weiterführend zu dem bis 1533 vor allem am Oberrhein tätigen Meister, dem in den letzten Jahrzehnten zahlreiche, in der älteren Literatur noch als südniederländisch klassifizierte Kleinplastiken zugewiesen wurden, Schindler 1981; Baxandall 1985, S. 130 und 362 f.

⁴⁴⁹ Diese Gewandbehandlung ist zwar ungewöhnlich für den Meister H. L., taucht aber auch bei einer ihm zugeschriebenen Buchsbaumstatuette des Heiligen Georg auf. Vgl. Müller 1957, S. 195 f.; Rasmussen 1973, S. 64; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1982, Nr. 179.

⁴⁵⁰ Klein 1933, S. 76 f., weist auf zwei um 1520 entstandene Altäre in Bernau (Marienkirche) und Metschlau (Pfarrkirche) hin, die einerseits vom Lukasbild des Augustinermeisters und andererseits von den Holzschnittillustrationen beeinflusst sind. Dies entspricht der Zuschreibung des Altares in Metschlau an einen Meister im Umkreis des „Meisters von Giessmansdorf“ unter Nürnberger Einfluss von Braune-Wiese 1929, Nr. 142 und Taf. 155. Nach der Reformation bricht die Reihe der volkstümlichen „*Passional*“- und „*Hortulus*“-Drucke sowie der davon abhängigen Altäre in Deutschland ab. Vgl. speziell in diesem Zusammenhang Seydlitz 1885, S. 31; Klein 1933, S. 78.

⁴⁵¹ Zu Marmion, der zwischen 1458 und 1489 in Valenciennes tätig war und dort eine Lukasgilde der Maler, Bildhauer, Weber u. a. ins Leben rief und daneben 1468 in die Malerzunft Tournais aufgenommen wurde, vgl. Hénault 1907, S. 127; Eisler 1961, S. 85; Hindman 1977, S. 185 ff.; White 1997, S. 48, Anm. 40; de Vos 1999, S. 206, Anm. 14; Lorentz 2002, S. 66.

⁴⁵² So hat ihn Marmion zumindest in einem Stundenbuch in San Marino (Huntington Library, Ms. HM 1173), abgebildet im Ausst. Kat. San Marino 1977, Nr. 2, wiedergegeben. Vgl. daneben Hindman 1977, S. 202 und Anm. 45; White 1997, S. 48, Anm. 40.

kurzfristig in die Lukasgilde eintrat, sein Bruder Guillaume als Maler tätig war oder ein Miniaturist namens Emile Marmion 1469 das Meisterrecht erwarb, deutet weitere Vermittlungswege an.⁴⁵³

Dass Lukas seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zunehmend als Staffeleimaler auftrat, könnte die Urheber von Lukasbildern innerhalb der Tafelmalerie – wie die Gemälde in Penrhyn Castle (**Abb. 43**) oder Lissabon (**Abb. 46**) zeigen – zur Einbeziehung von Malutensilien in die Darstellung des zeichnenden Heiligen und damit zur Erweiterung des Identifikationsangebots für zeitgenössische Maler motiviert haben. Auch der unbekannte Urheber einer französischen Stundenbuchminiatur wandelte das offensichtlich über van Meckenems Kupferstich vermittelte Vorbild Rogiers in eine Malszene um (**Abb. 86**).⁴⁵⁴ Lukas, in der für französische Miniaturen charakteristischen Erscheinung, koloriert mit Pinsel und Palette eine Zeichnung der Madonna mit dem Kind, wobei sein Blick nicht den „Modellen“ in der linken Bildhälfte unter einem Baldachin, sondern dem über der Szene schwebenden Engel gilt, der einerseits die Madonna und andererseits ihr wundersames Abbild mit einer Krone auszeichnet. Bei eingehender Betrachtung fällt auf, dass dieses von der Haltung der „Modelle“ abweicht, samt der pultähnlichen Unterlage im Raum zu schweben scheint und dabei die freie Sicht des Malers verdeckt.⁴⁵⁵ Rogiers Vorbild wurde folglich nicht nur zum Malakt umgedeutet, sondern über die Darstellung einer als selbständiges Kunstwerk konzipierten Miniatur dem Beruf des anonymen Urhebers angepasst. Ähnliche Motive könnten die Brüsseler Kartonzeichner zu Beginn des 16. Jahrhunderts dazu bewegt haben, Rogiers Komposition zur Malszene abzuwandeln oder um das auch von Miniaturmalern genutzte Pult zu erweitern (**Abb. 39-40**).

Werke wie diese hielten die Erinnerung an Rogiers Initialzündung zwar noch bis ins 16. Jahrhundert hinein wach. Die überlieferte Darstellung eines 1496 von der Brüsseler Lukasgilde anlässlich des Einzugs Johannas „der Wahnsinnigen“ von Spanien errichteten Schaugerüsts weist jedoch darauf hin, dass der an der Staffelei malende Lukas auch schon vor 1500 von den Brüsseler Malern für die Selbstrepräsentation genutzt wurde (**Abb. 87**).⁴⁵⁶ Die Miniatur stellt eines der wenigen bildlich dokumentierten Beispiele eines „lebenden“, mit verkleideten Personen aufgeführten, Lukasbildes dar.⁴⁵⁷ In der linken Bildhälfte befinden sich die auf einer Bank sitzende Madonna mit dem Kind,

⁴⁵³ Zu den hier genannten Marmions vgl. Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 24, S. 122 f.; Thorpe 1977; Lorentz 2002, S. 66 ff.. Daneben sei an die schon mehrfach erwähnten Versammlungen der Maler aus Tournai und Valenciennes mit Kollegen aus Brüssel, Gent, Brügge, Löwen und Ypern erinnert.

⁴⁵⁴ Miniatur in Deckfarben, 15 x 10 cm, London, British Library, Add. Ms. 20694, fol. 14. Vgl. Klein 1933, S. 47 und Taf. XI, 3; Backhouse 1985, S. 14 f..

⁴⁵⁵ Dies erinnert an das die Sicht des Heiligen verstellende Staffeleibild auf de Coters Gemälde.

⁴⁵⁶ Der anonyme Verfasser des Manuskripts (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 5, fol. 59) äußert sich zu dem mit „*MARIA MATER XRI*“ und „*SANCT LVCAS*“ beschrifteten Schaugerüst wie folgt: „*Vti congratulantibus angelis sanctus Lucas ymaginem beatissime marie depinxit. Sic parentibus fatis Rerum conditor Johannam hyspanie amplectendam ymaginem brabantie aduexit.*“ Vgl. Herrmann 1914, S. 384; Klein 1933, S. 51; McGrath 1974, S. 205, Anm. 65.

⁴⁵⁷ Zu den im 15. Jahrhundert aufgeführten „lebenden“, zeitgenössisch auch als „*tableaux vivants*“, „*togen*“, „*punten*“, „*figueren*“ oder „*personagien*“ bezeichneten Bildern, die vor allem Szenen des Alten und Neuen Testaments verbildlichten, vgl. Herrmann 1914, S. 371 und 380; Kernodle 1944, S. 109 ff.; Wishnevsky 1967, S.

musizierende Engel und eine weibliche Heilige (Cäcilie ?) an einer Portativorgel. Ihnen gegenüber hat Lukas mit einer turbanartigen Kopfbedeckung vor seiner Staffelei Platz genommen. Hinter ihm liegt das Symboltier.⁴⁵⁸ An der Rückwand repräsentieren ein geöffnetes Triptychon mit einer Madonna und Kind sowie ein männliches Brustbildnis die Hauptaufgaben der zeitgenössischen Maler. Falls man der Miniatur Glauben schenken darf, warben diese mit ihrem lebenden Lukasbild sowohl für ihren Patron als auch die eigene Produktion. Die Engel als Spender von himmlischem und irdischem Lobpreis sind auf Marienbildern seit dem 14. Jahrhundert,⁴⁵⁹ innerhalb der Lukas-Ikonografie jedoch erst wieder auf einem 1507 datierten Holzschnitt Hans Burgkmairs d. Ä. greifbar (**Abb. 88**).⁴⁶⁰

Die Musik wurde bei allen Aufzügen und Schaugerüsten anlässlich des Einzugs Johannas von Spanien thematisiert und dabei u. a. durch den alttestamentarischen Erfinder der Musik und Schmiedekunst Tubalkain repräsentiert.⁴⁶¹ Die Gesamtheit der Musikarten („*musica mundana*“, „*musica humana*“ und „*musica instrumentalis*“) sollte die kosmische Harmonie veranschaulichen, die man der Regentschaft Johannas von Spanien huldigend bzw. mahnend vor Augen führte.⁴⁶² Die Einbeziehung der Musik in das „Lukasbild“ erinnert allerdings auffällig an die seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in den Niederlanden verbreiteten Planetenkinderbilder des Merkur, auf denen Vertreter der *artes liberales et mechanicae* versammelt sind und Staffeleimaler nicht selten neben Orgelbauern auftreten.⁴⁶³ Exemplarisch sei auf einen in mehreren Varianten um 1470 gedruckten Holzschnitt verwiesen, auf dem ein Maler an einer Kreuzigung arbeitet, dem auf gleicher Höhe ein Orgelbauer vor seinem Instrument gegenüber sitzt. Beiden sind Gehilfen, dem Maler ein Farbenreiber und dem Orgelbauer ein Knabe am Blasebalg, beigegeben (**Abb. 89**).⁴⁶⁴

Inwiefern die Orientierung des Schaugerüstes an den seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zunehmend populärer werdenden Darstellungen des Madonnenmalers an der Staffelei oder Merkurkinderbildern auf den profanen Funktionszusammenhang der zünftischen Selbstrepräsentation

115 ff.; Eichberger 1988, S. 37 ff.; Hummelen 1992, S. 93 ff.; Ders. 1998, S. 98 ff.; Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1998, S. 50 f.; Ramakers 1996, S. 167 ff..

⁴⁵⁸ Dabei wird es sich ursprünglich um eine Puppe aus Wachs oder Holz gehandelt haben. Vgl. Herrmann 1914, S. 380 und 397.

⁴⁵⁹ Siehe Hammerstein 1962; LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 640; Braun 1972, Sp. 606 ff..

⁴⁶⁰ Holzschnitt, 22,0 x 14,8 cm, auf dem Postament mit „H.B.“ bezeichnet und am Gebälk des Portikus „1507“ datiert. Vgl. Bartsch 1980, Bd. 11, Nr. 24; Klein 1933, S. 81; Strieder 1959, Falk 1968; Ausst. Kat. Stuttgart 1973, Nr. 16; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 43.

⁴⁶¹ Tubalkain gilt mit seinen Brüdern Jabal und Jubal nach Genesis 4, 20-22, als Erfinder von Viehzucht, Geigen, Pfeifen und der Schmiedekunst. Vgl. Seibert 1970, Sp. 359 f.. Fol. 16 zeigt ein Gefährt, das von einem Pferd gezogen wird und in dem fünf Figuren mit Musikinstrumenten und Masken Platz genommen haben. Vgl. die Beschreibung bei Herrmann 1914, S. 368: „*Hoc scemate Representantur quidam qui traha vecti faciesque tecti duersis musis artis sue acceptissimam armoniam compegerunt.*“

⁴⁶² Vgl. ebd., S. 384 f.; zum Zusammenhang zwischen Musik und kosmischer Harmonie Braun 1972, Sp. 599 ff..

⁴⁶³ Zur Ikonografie der Merkurkinderbilder siehe aber unten, B.2.2.

⁴⁶⁴ Holzschnitt aus einem chiroxylografischen Blockbuch, Kopenhagen, Königliche Kupferstichsammlung, 27 x 18,5 cm. Vgl. dazu sowie zu den Varianten Schreiber/Musper 1976, S. 55 f. und Abb. 139. Eine Fassung ohne Planetengott und Kolorierung bei Brandl/Creutzburg 1973, S. 101.

zurückzuführen ist, muss ebenso unbeantwortet bleiben wie die Frage, ob diese profanen Tendenzen für alle „lebenden“ Lukasbilder galten. Es kann daher nur vermutet werden, dass Gemälde wie jene in Penrhyn Castle oder Lissabon Indizien für eine schrittweise Integration der im offiziellen oder sakralen Kontext zunächst noch „bildungswürdigen“ Malgeräte und -utensilien in gemalte Lukasbilder darstellen.⁴⁶⁵ Festzuhalten bleibt, dass sich parallel zur Rezeption von Rogiers Gemälde der an der Staffelei malende Heilige als Alternative mit höherem Identifikationsangebot für Maler durchzusetzen begann.⁴⁶⁶ Colijn de Coters Lukasbild in Vieure könnte eine Reaktion auf diese Entwicklung darstellen. Dabei zeigt jedoch der Blick auf die Ikonografie des in Dreiviertelansicht an der Staffelei malenden Lukas außerhalb der niederländischen Tafelmalerei, dass ein um 1500 tätiger Meister auf ein – in seiner Vielfalt heute nur noch erahnbares – Motivrepertoire zurückgreifen konnte. Dass de Coter nicht einmal Rogiers Lukasbild bekannt gewesen sein musste, um das Schema von van Eycks *Rolin*-Madonna mit Hilfe einer der zahlreichen Beispiele eines in Dreiviertelansicht an der Staffelei malenden Lukas in eine Malszene zu verwandeln, mag schließlich das dem Meister der Ansicht von Ste. Gudule zugeschriebene Bildnis einer Stifterin belegen, die an Rolins (bzw. Lukas') Stelle in der rechten Bildhälfte ihrem durch Lektüre und Gebet angeregten Vorstellungsbild von Madonna und Kind gegenüber kniet, wobei ein Betpult – das dann entsprechend noch durch eine Staffelei ersetzt werden müsste – als fiktive Grenze fungiert (**Abb. 90**).⁴⁶⁷

Unabhängig von der Existenz eines Flémaller Urbildes hätte de Coter demzufolge 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 können.⁴⁶⁸ Der Versatzstückartige Charakter seines Lukasbildes legt eine derartige Genese ebenfalls nahe. De Coters Bildfindung würde sich dann angesichts der in Frage stehenden Bildwürdigkeit von „profanen“ Malutensilien zugleich als Legitimation im Sinn eines „*Blick zurück und nach vorn*“ erweisen.⁴⁶⁹ Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts griffen dann tatsächlich nur noch wenige Künstler, z. B. Jan Gossaert (**Abb. 50**), auf den zeichnenden Heiligen zurück, während sich der Madonnenmaler an der Staffelei als dominierendes Berufsbild durchsetzte.

⁴⁶⁵ So schon die Vermutung von Költzsch 2000, S. 64. White 1997, S. 45, schreibt van der Goes in dieser Hinsicht eine Schlüsselrolle zu. Ein Blick auf die *Salting*-Madonna (**Abb. 63**) oder das Mérode-Triptychon (**Abb. 66**) deutet jedoch an, dass Gemälde mit „profanen“ Malutensilien auch schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglich gewesen wären. Lievens-de Waegh 1991, S. 149, erkennt in den Gemälden in Lissabon und der Sammlung Pennant dagegen Bindeglieder zwischen Rogier und dem Urbild Flémalles.

⁴⁶⁶ Schon Klein 1933, S. 43, zog in Betracht, dass der an der Staffelei malende Lukas nach Rogiers Gemälde innerhalb der niederländischen Tafelmalerei aufgekommen sein könnte, was jedoch innerhalb der Forschung keine Beachtung fand. Auch Költzsch 2000; White 1997; Pauwels 1975, S. 259 ff., und Sander 2002, S. 77, gehen davon aus, dass der Staffeleitypus unabhängig von einem Flémaller Urbild aufgekommen ist.

⁴⁶⁷ Öl auf Holz, 56 x 49 cm, um 1470-90, Lüttich, Diözesanmuseum. Vgl. Harbison 1991, S. 109 f. und Abb. 72, mit weiterführender Literatur.

⁴⁶⁸ White 1997, S. 40; Költzsch 2000, S. 31 f. und 42 ff.; Sander 2002, S. 77; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 237, bezeichnen de Coters Gemälde als „Pasticcio“.

⁴⁶⁹ Vgl. den so betitelten Aufsatz von Mensger 1999, S. 273 ff., zur stilarchaischen Auseinandersetzung von Jan Gossaert mit Jan van Eyck.

A 4.3 Varianten eines Flémaller Lukas-Altars in Antwerpen?

Dies belegt u. a. eine in mehreren Versionen überlieferte Komposition, die mehrheitlich **Jan de Beer** (Antwerpen um 1475/80 – vor 1528) zugeschrieben wird. Bei einer Fassung handelt es sich um ein um 1510 gezeichnetes Tondo, auf dem links die Madonna mit dem Kind um zwei Stufen erhöht unter einem Baldachin Platz genommen haben (**Abb. 91**).⁴⁷⁰ Das auf Christus ausgerichtete Buch in Marias Schoß ist ein traditionelles Motiv der Weisheit Gottes und weist auf die zuletzt einem van Eyck-Mitarbeiter zugeschriebene *Ince Hall*-Madonna bzw. die davon abhängigen Varianten zurück (**Abb. 92**).⁴⁷¹ Christus beachtet die Schrift nicht, sondern blickt zum Betrachter, dem er eine Glaskugel mit Stabkreuz als Zeichen seiner Erlöserrolle und der Weltumfassenden Herrschaft Gottes entgegenstreckt.⁴⁷² Ein Konvexspiegel an der Rückwand reflektiert die Rückseite seines Kreuznimbus. Dahinter ist ein Nebengemach mit einem Baldachinbett erkennbar, das als Symbol der Brautmystik seit dem 15. Jahrhundert zum Standardrepertoire niederländischer Verkündigungsdarstellungen gehört.⁴⁷³

In der rechten Bildhälfte sitzt Lukas in halber Rückenansicht vor seiner Staffelei und bearbeitet mit Pinsel, Palette und Malstock ein Bild mit halbrundem Abschluss. Hinter ihm betätigt sich ein Engel als Farbenreiber. An der Wand sind Utensilien des Evangelisten, Malers und Arztes – Paletten, Bücher, Schriftrolle, Glasgefäße und möglicherweise ein Urinalkorb – erkennbar. Die Komposition erweist sich damit ähnlich in einen „Madonnenraum“ und einen „Atelierbereich“, hier noch erweitert um einen Farbenreiber, voneinander unterschieden wie bei de Coter. Dass es sich beim Gehilfen des Madonnenmalers um einen Engel handelt, relativiert den Eindruck eines profanen Ateliers allerdings. Dem zwischen den Bildhälften lagernden Stier fällt als traditionellem Inspirationssymbol eine ähnliche Mittlerfunktion zwischen Irdischem und Himmlischem zu wie der Kirche, die hinter dem kreuzgratgewölbten Durchgang erkennbar ist. Das auffällige Malerwappen am Hals des Stieres ist auf einer gemalten Variante mit unbekanntem Verbleib noch stärker hervorgehoben und deutet auf eine Lukasgilde oder -bruderschaft als Auftraggeber bzw. Adressaten hin (**Abb. 91a**).⁴⁷⁴ Es scheint naheliegend, diese in Antwerpen zu vermuten, wo der aus einer Malerfamilie stammende Jan (Henneken) de Beer seit 1490/91 als Lehrling von Gillis van Everen, 1504-05 als Freimeister, 1509 als

⁴⁷⁰ Federzeichnung auf gräulichem Papier, Durchmesser 29 cm, London, British Museum, Printroom, Inv. Nr. 22. Durchdruck- bzw. Stanzspuren. Vgl. Popham 1926, Nr. 53; Best. Kat. London 1932, Nr. 22; Klein 1933, S. 55; Friedländer 1924 ff., Bd. 11, S. 18, Nr. 5. Thürlemann 1992, S. 548; Költzsch 2000, S. 66, beschreiben diese Zeichnung, bilden aber die de Beer zugeschriebene Zeichnung in Berlin (hier **Abb. 96**) ab.

⁴⁷¹ Melbourne, National Gallery of Victoria. Zu dem zuletzt als Replik nach einem verlorenen Original angesehenen Gemälde siehe die Diskussion im Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 31, mit weiterführender Literatur. Vgl. daneben die davon abhängigen Madonnen Rogier van der Weydens (sog. *Durán*-Madonna, Madrid, Prado) oder Jan Provoosts in Williamstown (S. and F. Clark Art Institute); beide bei de Vos 1999, Abb. 118 und Nr. 8h.

⁴⁷² Vgl. Brendel 1936, S. 1 ff.; Guldán 1966, S. 91; Hausherr 1970, Sp. 402 f.; de Tervarent 1997, S. 239 f. und den Artikel „Kreuz“ in: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 562 ff., insbesondere Sp. 564 f..

⁴⁷³ Vgl. Schiller 1966, Bd. 1, S. 44 ff.; Emminghaus 1972, Sp. 426 und 432.

⁴⁷⁴ Öl auf Holz, Durchmesser 30, 5 cm. 1947 im Besitz der Sammlung Koetser in London. Vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie unter der Nr. 31845 katalogisiert und um 1500-24 datiert.

„*alderman*“ sowie 1515 als Dekan in den „*Liggeren*“ der Lukasgilde nachweisbar ist.⁴⁷⁵ Eine zweite Jan de Beer zugeschriebene Zeichnung in Tondoform zeigt Lukas mit Buch, Tintenfass und Feder vor den Stufen eines Altars kniend, während neben ihm das Evangelistensymbol mit dem Malerwappen liegt und links der Engel Gabriel gemäß Lukas 1, 8 ff., Zacharias die Geburt Johannes des Tüfers verkündet (**Abb. 93**).⁴⁷⁶ Beide Zeichnungen stellen vermutlich Entwürfe für eine nicht erhaltene, mehrteilige Dekoration dar, die als Glasfenster oder Altarverkleidung ausgeführt wurde.⁴⁷⁷

Auf einem von Max J. Friedländer der „Gruppe der Mailänder Anbetung“ bzw. Jan de Beer zugeschriebenen und um 1510/20 datierten Gemälde ist die Komposition des Londoner Tondo zum Querformat erweitert (**Abb. 94**).⁴⁷⁸ Die linke Bildhälfte des nun durch Pilaster dreigeteilten Interieurs ist weiterhin der Madonna mit dem Kind vorbehalten, deren von Engeln getragener Baldachin Jan van Eycks sog. *Brunnen*-Madonna in Erinnerung ruft (**Abb. 95**).⁴⁷⁹ Wieder findet sich ein die Nimben von Madonna und Kind reflektierender Konvexspiegel an einem der Pilaster und öffnet sich dahinter ein Nebengemach mit Baldachinbett. In der rechten Bildhälfte sitzt Lukas, nun allerdings aufrecht, im strengen Profil und mit Chaperonartiger Kopfbedeckung, vor seiner Staffelei, die zugleich die vertikale Mittelachse der Komposition markiert. Mit Palette, Malstock und Pinsel, die ein lateinisches Kreuz bilden, vollendet er ein halbfigürliches Madonnenbild mit halbrundem Abschluss, das sich unterhalb der Augenhöhe des Heiligen befindet und den Blick auf die „Modelle“ freigibt. Deren himmlische Natur deuten bereits der Engel und der Baldachin an. Auch das aus der Betrachterperspektive gemalte Bild im Bild weist auf einen wundersamen Vorgang hin. Hinter Lukas ragen Kopf und Vorderhuf des am Boden liegenden Stieres hervor. Mithilfe einer um 1510/20 vermutlich als vorbereitende Studie oder Nachzeichnung des Mailänder Gemäldes entstandenen Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett lassen sich die stark zerstörten Partien der rechten

⁴⁷⁵ Zu den wenigen bekannten Daten über Jan de Beer, dessen ungefähres Geburtsdatum aus dem Eintrag als Lehrling 1490/91 errechnet wurde, von dem nach 1519 keine Aktivitäten mehr überliefert sind und ein die Vormundschaft über seinen Sohn „*Aert de Beer, Jannson weylen*“ betreffendes Dokument von 1528 den *terminus ante quem* für das Todesdatum ergibt, vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 43 und 60; Friedländer 1915, S. 89 f.; Ders. 1934 (Bd. 11), S. 16 ff. und 117 ff.; Ders. 1974 (Bd. 11), S. 17 ff. und 68 f.; Ewing 1978; Römer 1994, S. 247 f.

⁴⁷⁶ Federzeichnung, 23,7 cm Durchmesser, Lille, Palais des Beaux Arts, Inv. Nr. 1064. Eine Kopie wurde am 10. Juli 1936 in London unter der Nr. 266 bei Christie's versteigert. Von Beets 1912, S. 148 f., noch Dirck J. Vellaert zugeschrieben. Vorwiegend als Jan de Beer bei Friedländer 1915, S. 75; Ders. 1967 ff., Bd. 11, S. 19, Nr. 9 (als Lukas und Bischof; dazu den Kommentar von H. Pauwels S. 108, Anm. 10; Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 39; Römer 1994, S. 248.

⁴⁷⁷ Dass es sich um Glassrisse oder ähnliches handelt, deuten bei der Londoner Zeichnung die Durchdruck- bzw. Stanzspuren an. Die auf Holz gemalte Fassung könnte dann eine detailliertere Ausführung zur Vorlage bei den Auftraggebern oder eine selbständige Wiederholung darstellen.

⁴⁷⁸ Wasserfarben auf Leinwand, 84 x 144 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. 672. Vgl. Friedländer 1915, S. 66 ff.; Ders. 1924 ff., Bd. 11, Nr. 11; Wolfthal 1989, S. 66 f. und Nr. 53; Marrow 1997, S. 56; Költzsch 2000, S. 66. Nur Klein 1933, S. 54 f., ordnet das Gemälde in die Nachfolge des 1526 datierten Kupferstichs von Dirck Vellaert ein, räumt jedoch ein, dass es eine ihr unbekannte, ältere Vorlage geben könnte.

⁴⁷⁹ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 27. Die Nachfolge des Gemäldes bis zum 16. Jahrhundert skizziert Silver 1983, S. 95 ff.

Bildhälfte als Wandnische mit Schüssel und Kanne identifizieren (**Abb. 96**).⁴⁸⁰ Das Lavabo-Motiv ist in der altniederländischen Malerei häufig als Attribut der Reinlichkeit Mariens anzutreffen und weist wie der Spiegel, das Paradebett, Baldachin und Buch ebenfalls auf Jan van Eyck zurück (**Abb. 97**).⁴⁸¹ Die Raumdarstellung und das Mobiliar weisen eine für Jan de Beer bzw. die Antwerpener Manieristen typische Synthese aus Elementen der Spätgotik und Renaissance auf.⁴⁸² Die Werkbank mit dem Farbenreifer und das Regal mit den Büchern lassen sich wiederum dem „Atelierbereich“ des Heiligen zuordnen. Die Dreiteilung des Interieurs erinnert auffällig an den 1488 von Koberger gedruckten Passional-Holzschnitt, mit dem auch das vermutlich durch die Integration des Farbenreifers bedingte Querformat in die Lukas-Ikonografie eingeführt worden war (**Abb. 20**).

Trotz der bei allen de Beer zugewiesenen Kompositionen zu beobachtenden Gemeinsamkeiten, handelt es sich doch um unterschiedliche Malertypen. Die für die Tondi gewählte Wiedergabe des Madonnenmalers in halber Rückenansicht lässt sich bis zur Miniatur einer griechischen Dioskurides-Handschrift (um 512) zurückverfolgen, die den Maler Krateuas mit Pinsel und Farbnapfchen beim Skizzieren einer Mandragora zeigt (**Abb. 98**).⁴⁸³ Diese Darstellungsform wurde über die Dioskurides-Ausgaben, die 1402 aufkommenden französischen Bearbeitungen von Boccaccios „*De Claris Mulieribus*“ (**Abb. 99**)⁴⁸⁴ oder Planetenkinderbilder des 15. Jahrhunderts (**Abb. 89**)⁴⁸⁵ bis zu den Lukas-Miniaturen in Stundenbüchern tradiert,⁴⁸⁶ wo sie schon um 1430/35, z. B. auf der schon erwähnten Miniatur in New York, begegnet (**Abb. 15**). Dort vollendet Lukas das Bild einer halbfigürlichen gekrönten Madonna mit rundem Abschluss, das auf einer Bank platziert ist, auf der

⁴⁸⁰ Federzeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Vgl. Költzsch 2000, S. 66 und Abb. 56.

⁴⁸¹ Siehe z. B. die stillebenartige Auffassung des Motivs auf van Eycks Genter Altar (1432, Gent, St. Bavo). Auch Marrow 1997, S. 55, erkennt die offenkundigen Referenzen an van Eyck. Popham, in Best. Kat. London 1932, S. 70, sieht dagegen Übereinstimmungen mit dem 1602 datierten Lukasbild von Maerten de Vos (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) und leitet daraus ab, dass de Beers Entwürfe für die Antwerpener Maler bestimmt waren.

⁴⁸² Siehe z. B. die Kopie einer *Verkündigung* nach einem seit 1954 in rheinischem Privatbesitz befindlichen Gemälde Jan de Beers in München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 34; dazu Best. Kat. München 1999, S. 65 f.; weiterführend zu Jan de Beer und dem sogenannten Antwerpener Manierismus Friedländer 1915, S. 89 f.; Ders. 1934 (Bd. 11), S. 16 ff. und 117 ff.; Ders. 1974 (Bd. 11), S. 17 ff. und 68 f.; von der Osten 1961, S. 460 f.; Ewing 1978; Bosque 1985, S. 51 ff..

⁴⁸³ Die Miniatur, 18,7 x 17,8 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Med. gr. I., fol. 5 v., zählt zu den ältesten erhaltenen Malerdarstellungen in der Buchmalerei überhaupt. Vgl. F. Unterkircher, Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1957-59, Bd. 2, Nr. 12; Egbert 1967, S. 22; Armstrong 1983a, S. 27, Anm. 32; Asemissen 1988, S. 46 f.; Ders./Schweikhart 1994, S. 98 ff..

⁴⁸⁴ Exemplarisch sei auf die Malerin Tamara in Boccaccio, „*Des femmes nobles et renommés*“ (1402, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12420, fol. 86 r.) verwiesen, die auf einem Klapphocker vor ihrem Staffeleibild der Eleusa Platz genommen hat, während im Hintergrund ein zeitgenössisch gekleideter Knabe die Farbe zubereitet. Vgl. Meiss 1974, S. 13 ff.; Winter 1983, Nr. 48; Georgel/Lecoq 1987, S. 124; Schweikhart 1992, S. 113 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 57 ff.; Borchert 1997, S. 66; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 12.

⁴⁸⁵ Siehe das schon erwähnte Merkurkinderbild aus einem chiroxylografischen Blockbuch (Kopenhagen, Königliche Kupferstichsammlung).

⁴⁸⁶ Klein 1933, S. 21 ff., erkennt bereits den Zusammenhang zwischen der Dioskurides-Handschrift und den Boccaccio-Illustrationen, geht aber irrtümlich davon aus, dass dieser Typus bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts ausschließlich der profanen Maler-Ikonografie vorbehalten bleibt.

sonst, z. B. etwa zeitgleich bei Rogier, die Madonna erscheint (**Abb. 15**).⁴⁸⁷ Auf einer von Jean le Tavernier u. a. geschaffenen Miniatur im Stundenbuch Philipps von Burgund wird Lukas um 1450-60 als Maler einer Madonnenbüste, aktualisiert um zeitgenössische Tracht und Utensilien, zur Darstellung gebracht (**Abb. 100**).⁴⁸⁸

In der Tafelmalerei findet sich dieser Malertypus u. a. bei **Derick Baegert** und dem von seinem Lukasbild abhängigen **Stolzenhainer Triptychon** (**Abb. 68-69**). Beide Tafeln zeigen Lukas in halber Rückenansicht auf einem dreibeinigen Hocker, der – wie der dahinter angedeutete Stier – etwa zeitgleich auf dem van der Goes zugeschriebenen Fragment in Lissabon begegnet (**Abb. 46**).⁴⁸⁹ Die äußere Erscheinung des Malers mit hoher Kappe und langem Haar weist dagegen auf van Meckenems Stich (**Abb. 41**) oder die Heiligenleben- und *Hortulus*-Illustrationen zurück.⁴⁹⁰ Mit Palette, Malstock und – wie beim Augustinermeister und de Beer (**Abb. 75** und **94**) – einem diesen überkreuzenden Pinsel arbeitet er an seinem gerahmten Staffeleigemälde, das die ihm gegenüber sitzende Madonna ganzfigürlich und aus der Betrachterperspektive wiedergibt.⁴⁹¹ Das auf ihrem Schoß sitzende Kind gebietet mit seinem zum Mund geführten Zeigefinger zu schweigen.⁴⁹² Die Geste begegnet bereits im Umkreis Flémalles,⁴⁹³ doch bestehen offensichtliche Analogien zu einem Hans Memling zugeschriebenen Triptychon (**Abb. 101**).⁴⁹⁴ Der schräg nach hinten fluchtende Raum wird von einem Säulendurchgang sowie einer Seitenwand mit bleiverglasten Fenstern begrenzt. Hinter einer Schwelle,

⁴⁸⁷ Miniatur, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 453, fol. 14 v.. Vgl. Ausst. Kat. New York 1982, S. 8 f.; Clark 1995, S. 593 ff.; Kann 1997, S. 18, Abb. 3; Borchert 1997, S. 84, Anm. 39.

⁴⁸⁸ Miniatur in Grisaille, Text in Latein und Französisch von Jean Miélot, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 F 2, fol. 255 r.. Mit einer anwesenden Madonna ist dieser Typus z. B. in einer dem Umkreis von Jean Colombe zugeschriebenen Stundenbuchminiatur in Rom (um 1480, Biblioteca Vaticana, ehemals Bibliotheca Rossiana, Nr. 198, fol. 14r.) greifbar. Vgl. Klein 1933, S. 65 f.; Morello 1988, S. 102 und 133, Abb. 93.

⁴⁸⁹ Auf diese Parallele macht auch Költzsch 2000, S. 51 f., aufmerksam.

⁴⁹⁰ Pieper, in: Best. Kat. Münster 1986, S. 337, vermutet eine Beeinflussung durch van Meckenem. Klein 1933, S. 52, geht davon aus, dass sich im Antlitz des Heiligen das Bildnis eines unbekanntens Meisters verbirgt. Jászai 1992, S. 232 f., vermutet ein Selbstporträt, wogegen allerdings die Selbstbildnisse Baegerts auf diversen *Golgotha*-Darstellungen sprechen. Siehe dazu ausführlich Baxhenrich-Hartmann 1984, S. 112 ff., Abb. 101-103; Ausst. Kat. Münster 1937, Nr. 2, 9, 28. Die mehrfache Verwendung des markanten Lukas-Kopfes in Baegerts Schaffen, z. B. auf den Fragmenten einer *Kreuzigung* in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (siehe Lübekke 1991, Nr. 25 ff.), spricht für die Verwendung einer Vorlage bzw. variierten Kopfstudie, wovon auch Thürlemann 1992, S. 535, ausgeht.

⁴⁹¹ Vgl. auch Thürlemann 1992, S. 541; Jászai 1987, S. 335, für den diese „*demonstratio sacra*“ Hauptgegenstand des Gemäldes ist.

⁴⁹² Die Geste weist auf Harpocrates zurück, der durch die Umdeutung des ägyptischen Gottes Horos als Kind als Gott des Schweigens aufgefasst wurde und kann als Aufforderung zum Schweigen bzw. zur Meditation über das Wunder der Menschwerdung Christi aufgefasst werden. Vgl. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1823 ff. Nach Thürlemann 1992, S. 542, deutet sie auf den Topos der Malerei als „stumme Poesie“ hin. Wenig überzeugend ist die Vermutung von Jászai 1987, S. 337, nach der es sich um eine Anspielung auf die „*Legenda aurea*“ (*Legenda aurea*/Benz 1925, S. 801: „*Die Wahrheit des Lebens ist, so die Hand der Zunge es gleich tut*“) handelt.

⁴⁹³ Ebenfalls den Finger an den Mund legt z. B. das Kind auf einer Madonnentafel mit den Heiligen Petrus und Augustinus aus der sog. Flémalle-Gruppe in Aix-en-Provence (Musée Granet). Vgl. de Vos 1999, S. 79 und Abb. 95. Thürlemann 1992, S. 541 und Abb. 8, führt eine Demutsmadonna von Domenico di Bartolo in Siena (Pinacoteca Nazionale) als Vergleichsobjekt an.

⁴⁹⁴ Havanna, National Museum of Fine Arts. Auf den Seitenflügeln sind Willem Moreel, 1478-83 Bürgermeister von Brügge, und seine Frau dargestellt, die um 1484 bei Memling das sogenannte Moreel-Triptychon in Auftrag gaben (Brügge, Groeningemuseum). Vgl. Belting/Kruse 1994, S. 254 und Nr. 226 f.

auf der eine Majolikavase mit Baegerts Signatur platziert ist, fällt der Blick auf ein Gewässer mit Schwänen.⁴⁹⁵ Am erhöhten Ufer dahinter weist die belebte Stadtansicht Parallelen zu Rogiers' Bostoner Gemälde auf.⁴⁹⁶ Wie bei de Coter und Jan de Beer spiegeln sich die Heiligen in Rückenansicht und daneben ein Fenster in einem Konvexspiegel, der an einem Fensterpfosten befestigt ist. Mit den Lukasbildern in Vieuve und Lissabon sind die Mal- und Schreibutensilien auf einem Schrank in der hinteren Raumecke vergleichbar.⁴⁹⁷ Sie wurden von Baegert um Details wie Nuppenglas, Zinnkrug oder Kirschen bereichert, die das Interieur als bürgerliche Stube ausweisen und daneben christlich-heilsgeschichtliche Sinngehalte visualisieren.⁴⁹⁸ Vor dem Zinnkrug ist eine Fliege platziert, die als apotropäisches Symbol und Trompe-l'œil auf die mimetischen Fähigkeiten der Malerei verweist.⁴⁹⁹ Eine geöffnete Tür in der Rückwand des Raumes gibt den Blick in ein Nebengemach frei, in dem sich neben Josef – wie bei den de Beer zugeschriebenen Tondi – ein Farbenreibender Engel befindet.⁵⁰⁰ Die unterschiedliche Charakterisierung der beiden Raumhälften erinnert ebenfalls an de Beer und de Coter, mit dem Baegert auch die Anordnung des Staffeleigemäldes zwischen beiden Sphären und die über die Analogie „Spiegelbild – Fenster – Abbild“ angedeutete Mittlerfunktion des Bildes gemeinsam hat.⁵⁰¹ Die Variante des Münsteraner Gemäldes in Stolzenhain wird von den schon erwähnten Flügeln flankiert, auf denen sich das jeweilige Interieur der Mitteltafel fortsetzt (**Abb. 69**). Der Einfluss niederländischer Vorbilder für die innerhalb der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts ungewöhnlichen, da über die Rahmengenzen durchlaufenden Innenraum-, Stadt- und Landschaftsfolge wurde schon früh erkannt.⁵⁰² Dieser lässt sich wiederholt im Schaffen des um 1440-45 geborenen und in Wesel am Niederrhein tätigen Derick Baegert feststellen, das sich in die Auseinandersetzung westfälischer und niederrheinischer Künstler mit Kompositionen

⁴⁹⁵ Die Vase wurde von Jaszai 1987, S. 336, als Hinweis auf Mariens Bezeichnung als „vas“ in der Hymnenliteratur und damit als Symbol der Gottesgebäuerin gedeutet. Vgl. dazu auch Schnell 1977, S. 101. Gleichfalls lassen sich auch der Brunnen im Hintergrund als „fons vitae“ oder „puteus aquarum viventium“ auf die Madonna beziehen. Siehe Jaszai 1987, S. 336 f.; Thürlemann 1992, S. 544.

⁴⁹⁶ Jaszai 1987, S. 336; de Vos 1999, S. 206, Anm. 5, erkennen hier das Haus eines Wundarztes, Best. Kat. Münster 1986, Nr. 163; Thürlemann 1992, S. 550, Anm. 71; Ders. 2002, S. 223, S. 168, das eines Gelbgießers. Schon oben, Kap. A 2.1, wurde darauf hingewiesen, wie zahlreich diese „Wirklichkeitsausschnitte“ in der altniederländischen Malerei sind.

⁴⁹⁷ Jaszai 1987, S. 336 f.; Thürlemann 2002, S. 106 f., deuten die Ölflasche und Holzschachtel als Hinweise auf den Arztberuf des heiligen Lukas.

⁴⁹⁸ Siehe z. B. zu den häufig auf Madonnenbildern anzutreffenden Kirschen Bergström 1955, S. 304.

⁴⁹⁹ Vgl. den Überblick über die verschiedenen Sinngehalte bei Pigler 1964, S. 47 ff.; Chastel 1984; Kühnel 1989 S. 285 ff. Jaszai 1987, S. 336, deutet das Detail als Vanitassymbol.

⁵⁰⁰ Die Anwesenheit dieses himmlischen Helfers warnt auch hier davor, die scheinbar „reale“ Porträtsitzung im Vordergrund allzu wörtlich zu nehmen, worauf daneben der Blick des heiligen Lukas, die seine Sicht auf die Modelle verstellende Staffelei sowie die Zweiteilung des Interieurs – der Säulendurchgang hinter Maria einerseits und die bürgerliche Stube des Malers andererseits – verweisen. Vgl. dazu auch Jaszai 1987, S. 335 f.; Költzsch 2000, S. 51. Georgel/Lecoq 1987, S. 79, weisen auf Legendenfassungen hin, nach denen Engel das von Lukas begonnene Bild vollendet haben.

⁵⁰¹ Thürlemann 1992, S. 542; Ders. 2002, S. 106.

⁵⁰² Vgl. z. B. Heise 1918, S. 46, der das Münsteraner Gemälde als qualitativstes Werk in Baegerts Œuvre ansah, dieses aber nicht auf „eigene Erfindungsgabe, sondern niederländisches Vorbild“ zurückführte. In Ausst. Kat. Köln 1970, S. 51, wird auf Flémaller Einflüsse verwiesen, so auch im Best. Kat. Münster 1986, S. 337, jedoch nur hinsichtlich der Josefsszene, während sonst, S. 333, oder 336, vor allem Rogiers' Einflüsse betont werden. Vgl. dazu auch Pilz 1970, S. 214 und 270, sowie die Beispiele für Flémalleske Parallelen bei Thürlemann 1992, S. 535 ff., Anm. 38, S. 548 und 555 f..

altniederländischer Meister, insbesondere von Rogier und Campin, einbetten lässt.⁵⁰³ Baegert nahm die entscheidenden Anregungen vermutlich durch Reisen in die benachbarten Regionen und daneben vermittelt durch Druckgrafiken wie den Kupferstich von Israhel van Meckenems auf.⁵⁰⁴ Darüber hinaus könnte der 1519 in Haarlem verstorbene Neffe und Schüler Baegerts, Jan Joest von Kalkar, seinem ehemaligen Meister Vorlagen vermittelt haben, die angesichts der Vielfalt an Übermittlungswegen und Variationen nur im Einzelfall rekonstruierbar sind.⁵⁰⁵ Vieles spricht dafür, dass Baegert die verbreitete Darstellung des Malers in Rückenansicht der deutschen Erscheinungsform des Madonnenmalers angepasst und die gesamte Komposition um Zitate der altniederländischen Malerei, wie z. B. des dreibeinigen Hockers,⁵⁰⁶ der stillebenartigen Ansammlung von Früchten und Gefäßen oder der erstmals auf dem Porträt eines Kartäusers von Petrus Christus greifbaren und über der Signatur des Künstlers „*PETRVS XDI ME FECIT Ao 1446*“ platzierten trompe- l’œil-Fliege,⁵⁰⁷ bereichert hat.

Felix Thürlemann sieht hingegen in den Gemeinsamkeiten der Komposition von Derick Baegert, Colijn de Coter und Jan de Beer oder der Darstellung des seinem Nährvater assistierenden Christusknaben Indizien dafür, dass das Stolzenhainer Triptychon die um 1480 ausgeführte Wiederholung eines um 1430 von Robert Campin geschaffenen, verlorenen Lukas-Altars und Derick Baegerts Lukasbild in Münster wiederum eine Teilkopie von dieser darstellt. Jan de Beers Kompositionen wären demzufolge ebenfalls Varianten nach dem verlorenen Original Flémalles.⁵⁰⁸ Tatsächlich weisen jedoch weder Baegerts Parallelen zu Rogiers Lukasbild zwingend auf eine gemeinsame Vorlage von Campins Hand zurück, noch müssen Details wie die Majolikavase oder die „*musca depicta*“ von Campin in die altniederländische Malerei eingeführt worden sein.⁵⁰⁹ Ebenso unergiebig ist es, in den Hintergrundansichten geografische Details von Tournai oder Wesel erkennen zu wollen.⁵¹⁰

⁵⁰³ Zu Leben und Werk Baegerts vgl. Sprung 1937; Best. Kat. Münster 1986, S. 333.

⁵⁰⁴ Für Baegert selbst wird eine längere Reise in die niederländischen Gebiete allgemein seit Sprung 1937 vorausgesetzt. Nur Baxhenrich-Hartmann 1984, vertritt darüber hinaus die These, er habe einen Teil seiner Lehre in Utrecht absolviert.

⁵⁰⁵ Vgl. Rensing 1937, S. 251 f.; Thürlemann 1992, S. 525, Anm. 6.

⁵⁰⁶ Derartige Stühle gehören nicht zwingend zum Mobiliar einer Malerwerkstatt, sondern sind z. B. auf zahlreichen *Abendmahls*-Darstellungen des 15. Jahrhunderts anzutreffen. Der oben erwähnte *Johannes*-Altar in Berlin oder die *Johannesgeburt* im sog. Turin-Mailänder-Stundenbuch zeigen darüber hinaus ähnliches Mobiliar, einen Schrank mit Kanne, Nuppenglas und Schüssel. Vgl. Belting/Kruse 1994, Abb. 14a und Nr. 100.

⁵⁰⁷ New York, Metropolitan Museum, Coll. J. S. Bache. Siehe dazu und weiterführend zur „*musca depicta*“ Belting/Kruse 1994, S. 50 und Nr. 124; Krieger 1996, S. 4 ff. und 16, Anm. 10, Beispiele für weitere Insekten, auch in der Buchmalerei; Lecoq 1998, S. 98 ff.; Thürlemann 1992, S. 543; Ders. 2002, S. 223, Anm. 165.

⁵⁰⁸ Siehe Thürlemann 1992, S. 524 ff. und 563 f., der diesen Altar dann konsequenterweise in seine *Œuvre*-Monografie Campins aufgenommen hat. Vgl. Ders. 2002, S. 101 ff. und Nr. 1.15/C. Ihm folgen Kruse 1999, S. 178; Sander 2002, S. 76 f. Die in der Nachfolge von Klein 1933, S. 42 ff., von einem Flémaller Urbild ausgehenden Autoren sehen in den Lukasbildern in Münster und Stolzenhain ebenfalls Varianten eines verlorenen Originals, erkennen aber in de Coter die authentischere „Kopie“.

⁵⁰⁹ Siehe dagegen ebd., S. 543, 550 und 554, Anm. 58 und 71; Ders. 2002, S. 168 und 223, Anm. 165.

⁵¹⁰ Thürlemann 1992, S. 545 f. und 550 f.; Ders. 2002, S. 223, Anm. 168, vergleicht die Stadtansicht im Hintergrund des Münsteraner Gemäldes mit der geografischen Lage Tournais, führt die Veränderungen beim

Schließlich stellt sich die Frage, warum sich de Coter nicht wie Baegert an der gemeinsamen Vorlage orientiert und stattdessen für die seltene Einbeziehung des Josef auf das *Mérode*-Triptychon zurückgegriffen haben sollte.⁵¹¹ Dies deutet doch weniger auf ein vorbildliches „Urbild“ Campins als auf voneinander unabhängige Einflussbereiche – bei Baegert die Ikonografie der Heiligen Familie, bei de Coter der *Mérode*-Altar – hin.

Die augenscheinlichste Übereinstimmung zwischen den Gemälden von Baegert/Stolzenhain und den Jan de Beer zugeschriebenen Versionen ist das archaisch anmutende Motiv der auf dem Koberger-Holzschnitt (**Abb. 20**) bereits zum profanen Gesellen abgewandelten Figur des Farbenreibenden Engels, das im Fall Baegerts deutschen oder niederrheinischen Ursprungs und im Fall de Beers durch lokale Präferenzen – hier sei an die 1493 durch de Coter u. a. vorgenommene Ausmalung der Antwerpener Lukaskapelle mit Engeln erinnert – motiviert gewesen sein könnte.⁵¹² Der Engel kann demzufolge ebenso wenig als Indiz für einen ehemals in Antwerpen verehrten Lukas-Altar von Campins Hand angesehen werden wie die Flémallesken Zitate auf dem Selbstbildnis des Meisters von Frankfurt mit seiner Frau von 1496 (**Abb. 102**).⁵¹³ Letzteres gibt sich zwar mit dem geflügelten Stier, dem Wappen und den „*Violieren*“ (lat. „*viola lutea*“) im Majolikakrug, die den 1480 erfolgten Zusammenschluss der Antwerpener Maler und Rhetoriker unter der Devise „*wt jonsten versaemt*“ illustrieren,⁵¹⁴ deutlich als Antwerpener Arbeit zu erkennen, ist letztlich jedoch nur ein weiteres Glied in der Kette zahlloser Beispiele, anhand derer die versatzstückartige Integration altniederländischer Motive in die deutsche oder niederländische Kunst ersichtlich wird.⁵¹⁵

Stolzenhainer Triptychon auf die Anpassung an den neuen Aufstellungsort zurück, erkennt im Wirtshausschild „*Zum Schwan*“ einen Hinweis auf die Rue de cygnes in Tournai und vermutet für den auch auf einer *Verkündigung* des Meisters von Sainte-Gudule in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) auftauchenden Brunnen reale Vorläufer. Pieper, im Best. Kat. Münster 1986, S. 337, will in der Stadtansicht Wesel; Ausst. Kat. Dortmund 1972, Nr. 1, zumindest eine niederrheinische Stadt erkennen.

⁵¹¹ Nach Thürlemann 1992, S. 561, stellt de Coters Gemälde daher auch „*höchstens den Versuch einer Wiedergabe aufgrund einer vagen Erinnerung*“ dar.

⁵¹² Indem in der deutschen Kunst seit ca. 1400 Engel als Helfer von Heiligen auftreten, wird diese Möglichkeit schon von Klein 1933, S. 53, vermutet und von Thürlemann 1992, S. 548 und Anm. 67, eingeräumt, der dann allerdings auch davon ausgeht, dass der verlorene Lukas-Altar Campins einen farbenreibenden Engel aufgewiesen hat. Ebenso wäre jedoch denkbar, dass das ursprünglich deutsche Motiv von Malern wie Joos van Cleve d. Ä. (um 1495/90-1540/42), der wohl identisch ist mit dem Meister vom Tode Mariae, über die nachweisliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Jan Joest von Kalkar und anderen Meistern aus Wesel in Antwerpen eingeführt wurde. Zur diesbezüglichen Beeinflussung Joos van Cleves d. Ä. siehe Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 3, S. 213 f.; Bialostocki 1972, S. 189 ff.. Die soeben erschienene Monografie von J. O. Hand, Joos van Cleve. Painting in Antwerp in the Sixteenth Century, Yale 2004, konnte vor Abgabe des Manuskripts nicht mehr berücksichtigt werden.

⁵¹³ Zum Bildnis (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) siehe Goldscheider 1936, Abb. 41-43. Goddard 1984, Nr. 38 f., identifiziert den Meister von Frankfurt mit dem in Antwerpen tätigen Maler Hendrik van Weluwe Heylwich sowie die dargestellte Frau mit der Tochter des Malers Jacob Thonis, geht also im Gegensatz zur älteren Literatur nicht mehr von einer Herkunft des Meisters vom Niederrhein aus.

⁵¹⁴ Ausgangspunkt war die Teilnahme von Rhetorikern, dem Dekan der Lukasgilde Lucas Ariaens, fünf Malern, einem Bildschnitzer und einem Glaser am 1480 abgehaltenen Rhetorikerwettbewerb in Löwen, bei dem die Antwerpener Gesandtschaft den ersten Preis gewann. Vgl. Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 31.

⁵¹⁵ Ebd., S. 553 f., wird vom Selbstbildnis des Meisters von Frankfurt sowie von der bevorzugten Darstellung des an der Staffelei malenden Lukas in Antwerpen abgeleitet, Campins Lukas-Triptychon sei eine Auftragsarbeit für die Antwerpener Lukasgilde gewesen oder in einer Kopie dorthin gelangt. Dass die dabei angeführten und im

Zwar entspricht diese Form der losen Reflektion der Flémalle-Rezeption um 1500,⁵¹⁶ doch eignen sich die Übereinstimmungen zwischen den betrachteten Beispielen weniger zur Rekonstruktion einer allen gemeinsam zugrundeliegenden Vorlage als zur Illustration des engen Austauschs zwischen den Niederlanden und dem Niederrhein.⁵¹⁷ Dieser wurde durch wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen oder das in Westfalen und im Osten der Niederlande gesprochene Niederdeutsch befördert und im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts fortgesetzt.⁵¹⁸ Dass die Entwicklung dabei der geläufigen Darstellung des Stil-Archaismus in der niederländischen Kunst entspricht, der zufolge sich die Künstler seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erst an Rogier und zwischen 1500 und 1520 verstärkt Robert Campins und Jan van Eyck orientierten,⁵¹⁹ mahnt ebenfalls davor, hinter jedem archaischem Zitat verlorene „Urbilder“ der drei berühmten Meister zu vermuten.⁵²⁰

Sowohl Rogiers in Anlehnung an Gestaltungsprinzipien von Jan van Eyck erreichte Neuformulierung als auch die über die Flémaller Zitate in verschiedenen Lukasbildern zum Ausdruck gebrachte Würdigung der altniederländischen Meister ist letztlich unabhängig von der Existenz derartiger Prototypen. Ließ sich schon bei de Coter nicht ausschließen, dass archaische Tendenzen zur Rechtfertigung „profaner“ Neuerungen dienten, könnte sich auch Jan de Beer, als er den Farbenreifer oder die richtungweisende Haltung des Malers im Profil in die niederländische Lukas-Ikonografie einführte, des Stil-Archaismus bedient und sich über die Referenz an Jan van Eyck eines berühmten Vorgängers „versichert“ haben.

folgenden Kapitel behandelten Lukasbilder ebenfalls keine auf eine gemeinsame Vorlage zurückweisenden Gemeinsamkeiten aufweisen, bemerkt bereits de Vos 1999, S. 202 und 206, Anm. 10.

⁵¹⁶ Rogiers Kompositionen wurden insgesamt häufiger und exakter kopiert als die Bildfindungen Campins, was vor allem auf die größere Reputation Rogiers und daneben auf die Zugänglichkeit der Werke zurückgeführt wird. Vgl. Mund 1983, S. 19 ff.; Dies. 1991; Dijkstra 1990, S. 34 ff. und 65; daneben Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 175.

⁵¹⁷ Borchert 1997, S. 71 f.; MacBeth/Spronk 1997, S. 126 ff., ziehen aus der Divergenz der Reflektionen allerdings den Schluss, dass es zwei Urbilder von Campin gegeben haben muss. Thürlemann 1992, S. 553 und 560, wundert sich darüber, dass kein anderes deutsches oder niederländisches Werk die komplexen Raumstrukturen des „Originals“ wiederholt hat, sieht seine These jedoch aufgrund der „*stringenten genealogischen Vernetzung*“ bestätigt, die aus drei weiteren Beispielen besteht und daher kaum überzeugen kann. De Vos 1999, S. 203 und 206, Anm. 12, leitet von den Parallelen der Madonnen zu Campins *Salting-Madonna* (**Abb. 63**) ab, dass diese der Mariendarstellung auf dem verlorenen Flémaller Lukasbild gleiche oder sogar dessen erhaltene linke Hälfte sei. Reine Spekulation ist auch die ebd. geäußerte Vermutung, dass der Flémaller Lukas aufgrund der farblichen Übereinstimmung der Gewänder von Rogier und Baegert einen grünen Mantel über rotem Gewand getragen hätte.

⁵¹⁸ Vgl. Stange 1954; Petri 1956, S. 161 ff.; Jakoby 1987; für das 16. Jahrhundert Veldman 1996, S. 49 ff.

⁵¹⁹ Vgl. Schöne 1938, S. 71 ff.; Brom 1941, S. 7 ff.; Panofsky 1953, S. 350 ff.; Silver 1983, S. 95 ff.; Ders. 1984, S. 177 ff.; Ders. 1987, S. 58 ff.; Mund 1983, S. 19 ff.; Dies. 1991; Périer-d'Ieteren 1985, S. 13 ff.; Dijkstra 1990.

⁵²⁰ Hier sei darauf hingewiesen, dass der Meister der Coëtivy, dessen Lukas-Miniatur (um 1439-50, H. Y. Thompsons Library, Nr. 85, fol. 14v.) bis auf das Bild einer Madonnenbüste dem Stundenbuch in der Pierpont Morgan Library (**Abb. 100**) entspricht, jüngst mit André d'Ypres aus Amiens in Verbindung gebracht wurde, der 1428 Freimeister in Tournai war. Vgl. Fredericksen 1983, S. 183-196; Ausst. Kat. Les manuscrits à peinture en France 1440-1520, bearb. von F. Avril/N. Reynaud, Paris 1993, S. 53; Lorentz 2002, S. 69 f. Falls weiterführende Untersuchungen diese These bestätigen würden, könnten die beiden um 1435/40 entstandenen Lukas-Miniaturen ein weiteres Indiz für ein Lukasbild Flémalles in Tournai darstellen. Sollten sie F. Thürlemann bekannt werden, wird der Autor seine These sicher auch ohne weitere Nachweise bestätigt sehen.

A 4.4 Der Staffeilmaler als Berufsbild des 16. Jahrhunderts

A 4.4.1 Die Anpassung des Lukasbildes an neue Stilformen in Antwerpen und Brügge

Die erstmals bei de Beer beobachtete Haltung des Heiligen im strengen Profil wählte auch ein unbekannter Antwerpener Meister für ein um 1510/20 geschaffenes Gemälde (**Abb. 103**).⁵²¹ Es zeigt Lukas in einer schmalen Raumecke, der mit einsehbarer Palette, Pinsel und diesen überkreuzenden Malstock ein gerahmtes Bild mit geschweiftem Abschluss vollendet, dessen Format in etwa der gesamten Tafel entspricht.⁵²² Dies sowie der am Staffeileibild vorbei ins Leere gerichtete Blick des Heiligen deuten darauf hin, dass es sich um das Fragment oder den rechten Seitenflügel eines Lukas-Altars handelt.⁵²³ Im Gegensatz zum van der Goes zugeschriebenen Gemälde in Lissabon, das keine Einsicht in das gezeichnete Werk des Heiligen gewährt, kann hier das von Lukas gemalte Bild Aufschluss über das mögliche Aussehen des verlorenen Pendants geben.⁵²⁴ Es zeigt eine frontal stehende Madonna mit bekleidetem Kind im rechten Arm, was mit der über das Haupt gezogenen Pänula auf den byzantinischen Madonnentypus der *Hodegetria* zurückweist. Die Haltung von Christus spricht dafür, dass die Madonna mit dem Kind auf der Mitteltafel dargestellt waren und sich eine weitere Figur oder Szene auf einem linken Flügel befand.

Die Variationsmöglichkeiten deutet ein nur aus Reproduktionen bekanntes Triptychon an, das von Friedländer dem Umkreis von Jan Provoost (Mons um 1465 – 1529 Brügge) zugeschrieben und ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wurde (**Abb. 104**).⁵²⁵ Die Mitteltafel zeigt den in Dreiviertelansicht an seiner Staffelei sitzenden Maler in einem mit Astrolabium, Kerzenhalter und Konvexspiegel geschmückten Interieur. In seinem Rücken führt der Blick über eine Brüstung ins Freie. Die Landschaft setzt sich auf dem rechten Seitenflügel fort, wo ein Mönch, vermutlich der

⁵²¹ Öl auf Eichenholz, 113,7 x 34,9 cm; London, National Gallery, Inv. Nr. 3902. Allgemein in gutem Zustand, leichte Pentimenti an den Umrissen des Kopfes. Am 18.07.1885 von Henry Wagner aus dem Nachlass des Earl Cowley bei Christie's in London unter der Auktionsnummer 34 ersteigert. Dieser vermachte es 1924 der National Gallery. Vgl. Stout 1933, S. 181 ff.; Klein 1933, S. 50; Ausst. Kat. Rotterdam 1936, Nr. 12; Ausst. Kat. London 1966, Nr. 8; Best. Kat. London 1968, S. 96 f.; Dass. 1995, S. 420; King 1985, S. 249 ff.; Schaefer 1986, S. 415, Anm. 8; Rivière 1987, S. 68 f.. In einem Brief an die National Gallery hat Max J. Friedländer 1924 den Meister des Morrison-Triptychons als Urheber des Gemäldes vorgeschlagen, was in Friedländer 1967 ff., Bd. 7, Suppl. 175, aufgenommen und zuletzt von de Vos 1999, S. 206, Anm. 10, unterstützt wurde. Im Ausst. Kat. Rotterdam 1936, Nr. 12, wird daneben auch eine Entstehung im Umkreis von Geertgen tot Sint Jans für möglich gehalten. Die Zuschreibung an Liévin d'Anvers und eine Datierung um 1493 vertritt nur Rivière 1987, S. 69 ff.. Wir folgen Martin Davis, in: Best. Kat. London 1968, S. 96; King 1985, S. 249; Best. Kat. London 1995, S. 420, die die Tafel einem unbekanntem Massys-Nachfolger zuweisen.

⁵²² Zu den maltechnischen Aspekten siehe ausführlich Stout 1933, S. 181 ff..

⁵²³ Rivière 1987, S. 69; Martin Davies, in: Best. Kat. London 1968, S. 97, vermuten, dass die 114,5 x 35 cm messende Tafel mit der Darstellung einer betenden Heiligen, möglicherweise einer *Annunziata*, ebenfalls National Gallery, Inv. Nr. 3901, die zugehörige Flügelaußenseite darstellen könnte. Siehe dazu ebd., S. 96. Klein 1933, S. 50, hält das Lukasbild für eine „in sich abgeschlossene Komposition“.

⁵²⁴ Nach Winkler 1964, S. 221, basiert die gesamte Komposition auf einem Entwurf von van der Goes.

⁵²⁵ Öl auf Holz, Verbleib unbekannt. Vgl. Friedländer 1967 ff., Bd. 9, S. 74; Költzsch 2000, S. 54, Abb. 47. Dabei handelt es sich im übrigen um ein weiteres Beispiel des in Dreiviertelansicht an der Staffelei malenden Lukas, das jedoch chronologisch kaum als Vorbild für de Coter in Frage kommt.

Stifter des Triptychons, kniet. Auf dem linken Flügel sitzt eine *Madonna lactans* vor undefiniertem Hintergrund, der nicht mit dem Landschaftsausblick des Abbildes übereinstimmt. Über ihrem Haupt schwebt die auf die heilige Dreifaltigkeit verweisende und ein traditionelles Inspirationssymbol darstellende Taube.⁵²⁶

Auf dem Londoner Fragment erinnert der dreibeinige Hocker mit den stillebenartig darauf angeordneten Malutensilien (Farbe in einem Gefäß, Spatel zum Auftragen auf die Palette, Muschel und Messer) an die Lukasbilder von van der Goes und Baegert (Stolzenhain).⁵²⁷ Daneben liegt der vom rechten Bildrand angeschnittene und an den Hörnern angebundene Stier. Die Fluchtlinien des Fliesenbodens führen den Blick in den Hintergrund, wo eine schmale Holzbank ähnlich wie beim Gemälde in Penrhyn Castle den Bildraum abschließt. Über zwei an der Rückwand platzierten Urinalkörben gibt ein zur Seite geschobener Vorhang den Blick auf Bücher und Behälter frei. Die darüber abgestellten Gefäße und Behälter weisen hohe Ähnlichkeit mit Apothekergefäßen auf, was einerseits den Arzt- und Malerberuf kommentiert und andererseits darauf hindeutet, dass Apotheker den Malern kostbare Farbstoffe wie Lapislazuli oder Brasilholz, Gipse zum Grundieren oder Bindemittel wie Gummi arabicum und Mastix lieferten.⁵²⁸ Neben ihnen weisen das Destilliergerät, die prominent an der Rückwand platzierten Körbe und die durch sie assoziierte Uroskopie Lukas nun eindeutig als Arzt (**Abb. 105**).⁵²⁹ Das hell erleuchtete Fenster der Seitenwand wird von zwei Pilastern gerahmt, von denen der hintere mit einem auffälligen Kapitell in Tiergestalt verziert ist. Am vorderen Fensterpfosten hängt ein übergroßer Konvexspiegel, in dem sich der Hinterkopf des Heiligen, seine zum Staffeleibild geführte Rechte sowie ein schmales Fenster spiegeln. Sein goldener Rahmen deutet dabei zugleich einen Nimbus an.

⁵²⁶ Vgl. dazu oben, A 3, das Lukasbild von Hermen Rode Lukasbild (**Abb. 55**).

⁵²⁷ Für Thürlemann 1992, S. 562, Anm. 94, weist die Komposition daher einen „engen Bezug zu Campins verlorenem Triptychon“ auf.

⁵²⁸ Deshalb gehörten z. B. die Florentiner Maler zur „*arte dei medici e speciali*“. Apotheker als Zubehörlieferanten für Maler erwähnt bereits Cennini in seinem Malereitragat (um 1390/1400). Vgl. Cennini/Ilg 1970, Kap. 116; weiterführend Metzger 2002, S. 84 und 164.

⁵²⁹ Die Uroskopie ist eine seit der Antike verbreitete Diagnoseform des Arztes, mit deren Hilfe er die Fehlmischungen der Körpersäfte ermittelte. Entsprechend gehören Urinale und ihre Transportkörbe zum festen Motivrepertoire von Arztdarstellungen wie der Lukas-Miniatur Johannes von Troppaus (**Abb. 8**) oder medizinischen Traktaten wie dem 1491 in Mainz gedruckten „*Hortus sanitatis*“ (London, British Library). Mit Hilfe von Destillierapparaten destillierte man Heilpflanzen mit oder ohne Zusatz von Wasser und gewann daraus Heil- und Stärkungsmittel. Sie sind beispielsweise in Heinrich Brunschwigs „*Das Buch zu distillieren*“ (Straßburg 1519), fol. XLV, abgebildet. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Herrlinger 1967, S. 34 ff. und Taf. IX; Eckart 1998, S. 112; Metzger 2002, S. 156.

⁵³⁰ Öl auf Holz, 43,3 x 32,3, cm, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Museums, Busch-Reisinger Museum, The John Witt Randall Fund, Inv. Nr. 1910.6. Vor 1910 in spanischem Privatbesitz, 1910 von John Witt Randall erworben. Im Best. Kat. Cambridge (Mass.) 1919, S. 30 ff., wird das Gemälde noch unter einem Massys-Nachfolger geführt. Friedländer 1924 ff., Bd. 9, Nr. 212; schreibt es dem Meister vom Heiligen Blut zu. Ihm folgen Klein 1933, S. 54; Rivière 1987, S. 73 ff.; Best. Kat. Cambridge/Mass. 1990, S. 118; MacBeth/Spronk 1997, S. 123; Lars Hendrikman, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 111, Anm. 14; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 44 (mit Fragezeichen). Bis auf Klein 1933, ebd., die das Gemälde in die Nachfolge Vellaerts und damit nach 1526 einordnet, überwiegt die Datierung um 1510/15.

Etwa gleichzeitig entstand ein dem **Meister vom Heiligen Blut** (tätig in Brügge und Antwerpen um 1500 – 1525) zugeschriebenes Gemälde, das die bis dahin gültige und so zuvor nur bei Hugo van der Goes anzutreffende Anordnung der Protagonisten umkehrt (**Abb. 106**).⁵³⁰ Der mit dunkelrotem Umhang und dunklem Hut bekleidete Heilige sitzt entsprechend in der linken Bildhälfte und arbeitet mit vorgebeugtem Oberkörper an dem nicht einsehbaren Gemälde auf der Staffelei. Direkt dahinter begrenzt eine Wand mit Fenster und Konvexspiegel den Bildraum. Die Madonna sitzt frontal in der rechten Bildhälfte und blickt mit gesenkten Lidern zum Kind in ihrem Arm, dem sie die Brust reicht. Deuten bereits die Größe und Beleuchtung des Marienkopfes auf eine versatzstückartig zusammengesetzte Komposition hin, lassen Varianten der hier dargestellten *Lactans* in der Brügger Malerei des 16. Jahrhunderts auf die Verwendung einer zirkulierenden Vorlage oder Musterzeichnung schließen.⁵³¹ Die Zweiteilung der Komposition setzt sich in der Hintergrundkulisse fort, wo Doppelsäulen auf hohem Postament zwei Arkaden tragen. Auf den mit Akanthusranken verzierten Kapitellen stehen Putti mit Blumengirlanden. In die Zwickel der ebenfalls mit Akanthus-Rollwerk verzierten Bögen sind Medaillons mit männlichen Brustbildern eingelassen.⁵³² Rechts öffnet eine Tür den Blick in einen hell erleuchteten Raum, in dem eine Bank oder ein Betpult auszumachen sind.⁵³³ Das Symboltier des Heiligen fehlt.

Die gedrängte Komposition und die zitathafte Integration von Motiven der Antike und Renaissance in ein spätgotisches Interieur entspricht dem Schaffen des in Brügge tätigen Heilig-Blut-Meisters.⁵³⁴ Die Aufnahme der neuartigen Stilformen ist vor dem Hintergrund der Handelsbeziehungen zwischen Brügge und Italien teilweise schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts, z. B. bei Hans Memling oder Gerard David, greifbar.⁵³⁵ Als Initialzündung gelten jedoch die anlässlich der Einführung Karls V. als

⁵³¹ Vgl. auch Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 241 (Nr. 44). Letztlich weist das Motiv des im Profil sitzenden Kindes auf Jan van Eycks *Lucca-Madonna* (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) und die davon abhängigen Varianten zurück. Siehe z. B. die Joos van Cleve zugeschriebene *Heilige Familie* in New York (Metropolitan Museum of Art) und die Repliken davon bei Friedländer 1924 ff., Bd. 9,1, Nr. 65a-d und Taf. 82.

⁵³² Möglicherweise sind es diese Medaillons, von denen Lars Hendrikman, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 111, Anm. 14, den Einfluss von Jan Gossaerts Wiener Version ableiten will, die jedoch später anzusetzen ist als das Lukasbild in Cambridge. Es sei jedoch daran erinnert, dass auch auf dem Prager Lukasbild (**Abb. 50**) derartige Medaillons dargestellt sind.

⁵³³ Nach Klein 1933, S. 54, handelt es sich um ein Baldachinbett.

⁵³⁴ Der Notname wurde zuerst von Hulin de Loo 1902, S. 33, nach einer *Beweinung Christi* für die Kapelle der auf Josef von Arimaträa zurückgeführten Heilig-Blut-Bruderschaft in Brügge (um 1510-20, Brügge, Museum van de Edele Confrerie van het Heilig Bloed) geprägt. Zu dem noch immer an seinem Bestimmungsort aufbewahrten Gemälde vgl. Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 30; zur Bruderschaft Toussaert 1963, S. 258 ff.; Silver 1984, S. 13. Das dem Meister zugeschriebene, von der Brügger Tradition und zeitgenössischen Brüsseler und Antwerpener Malerei beeinflusste Œuvre von etwa dreißig Werken gruppiert sich um das Triptychon der *Verherrlichung Mariens* in der Brügger St. Jakobskirche. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 31. Die umfangreichste Würdigung des Schaffens stellt noch immer Friedländer 1924 ff., Bd. 9, S. 152 ff.; Ders. 1967 ff., Bd. 9, S. 117 ff., dar. Siehe daneben Ders. 1903; Fierens-Gevaert 1922, S. 43; Arndt 1969, S. 23; Rivière 1987, S. 74 f.; Martens 1998, S. 57.

⁵³⁵ Brügge wurde entsprechend von Erasmus von Rotterdam, Philipp II. u. a. als „*het Athene van het Noorden*“ genannt. Vgl. dazu und weiterführend Noël Geirnaert/Ludo Vandamme, *Culture and Mentality*, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 33-42; Martens 1998, S. 47 ff.; North 2002, S. 54 ff.; sowie weitere Beiträge im Ausst. Kat. Brügge 2002.

Thronerben in Brügge („*Blinde Incomst*“) 1515 von den italienischen Kaufleuten errichteten Triumphbögen mit Renaissance-Ornamentik (**Abb. 107**).⁵³⁶ Eine ähnliche Kombination von spätgotischen und antikisierenden Elementen wurde schon bei Gossaert (**Abb. 50**) beobachtet und zeichnete daneben die zeitgenössische Antwerpener und Brüsseler Malerei aus.⁵³⁷ Wenn das Gemälde in Cambridge den Vergleich mit Gossaerts innovativen Zunftbild der Mechelner Maler auch nicht standhält, scheint sich sein Urheber doch offensichtlich darum bemüht zu haben, ein den neuesten Strömungen und dem aktuellen Zeitgeschmack Rechnung tragendes Identifikationsbild zu schaffen. Ob es für die Antwerpener oder die seit 1441/44 nachweisbare Lukasgilde in Brügge bestimmt war, konnte bisher noch nicht geklärt werden.⁵³⁸

Ein Blick auf die kurz darauf von **Simon Bening** (Gent 1483/84 – 1561 Brügge) angefertigte Lukas-Miniatur erweist sich insofern als aufschlussreich, als sie die beim Gemälde in Cambridge auftretende „Kurzsichtigkeit“ des Heiligen als eine Qualität des Illuminators ausweist und darüber hinaus das Verhältnis von Miniatur- und Tafelmalern kommentiert (**Abb. 108**).⁵³⁹ In einer Studierstube arbeitet Lukas im Schein einer in der Linken gehaltenen Kerze ein seinem Schreibpult. Der konzentrierte Blick durch die Brille und die leicht nach vorn gebeugte Haltung deuten die Sorgfalt der Tätigkeit an. Die seit dem 14. Jahrhundert wiederholt auf Apostel-, Evangelisten- oder Kirchenväterdarstellungen begegnende Brille und die zahlreichen, ihn umgebenden Bücher kennzeichnen den Heiligen als belesebenen Autor.⁵⁴⁰ Der hinter ihm platzierte Stier mit den auffälligen Flügeln weist auf die Ikonografie des inspirierten Evangelisten zurück. Am rechten Bildrand gibt ein Vorhang den Blick auf einen tiefer liegenden Raum frei, in dem Lukas ein weiteres Mal erscheint, wiederum im strengen Profil und mit Brille, nun jedoch vor seiner Staffelei. Ein Tisch mit Malutensilien kennzeichnet den tonnengewölbten Raum als Malstube. Dass Lukas dort nicht in einem der von Tageslicht erfüllten Räume, sondern wiederum im Schein einer Kerze arbeitet, fordert zur Deutung des Motivs auf. Zusammen mit den Büchern im Vordergrund beinhaltet es einen rebusartigen Hinweis auf Simon Benings Tätigkeit als „*boek-verlichter*“.⁵⁴¹ Auch die zweifach dargestellte Brille war ein

⁵³⁶ Die Dekorationen des Einzugs von 1515 überliefert Remy du Puys („*La tryumphante et solemnelle entree* [...]“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591, fol. 42 ff.). Vgl. dazu Anglo 1979, fol. 42: „[...] *deux arches faictes chascun pour ung arc triumphal a lantique et selon questoient coustume de faire aux Romains pour honorer leurs princes victorieux* [...]“. Mensger 2002, S. 67 ff., weist zu Recht darauf hin, dass die innovativen Stilelemente von Gossaerts Prager Lukasbild noch vor dem Brügger Einzug anzusetzen sind.

⁵³⁷ Siehe z. B. Werke von Bernard van Orley oder dem gleichzeitig in Antwerpen tätigen Meister der Mansi Magdalena; dazu van den Bergen-Pantens 1976, S. 231; de Vos, in: Best. Kat. Brügge 1979, S. 145; Lars Hendrikman, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 110 f. und Anm. 111.

⁵³⁸ Zur Brügger Lukasgilde siehe zunächst van de Castele 1866, S. 5 ff.; van de Velde 1905; Floerke 1905, S. 129; van den Haute [1913], S. 3 ff. und 221 f.; Huth 1967, S. 88, Anm. 8; Schoutet 1989.

⁵³⁹ Miniatur, New York, Brooklyn Museum, Inv. Nr. 11.504. Vgl. Winkler 1925a, S. 139 ff.; Marrow 1984, S. 550 ff., der daneben auf die von Bening abhängigen Lukasbilder in einer *Hortulus Animae*-Ausgabe in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, fol. 244v.) und einem Brügger Stundenbuch in Stockholm (Kunl. Biblioteket, Ms. A 227, fol. 60 v.) verweist; Ders. 1997, S. 59, Anm. 19.

⁵⁴⁰ Vgl. die zahlreichen Beispiele bei Mann 1992, S. 59 ff.. Nach Bortoli 1997, S. 73, verweist die Brille auf die jüdische Herkunft des Heiligen.

⁵⁴¹ Siehe dazu auch Marrow 1997, S. 59, Anm. 19.

unentbehrliches Arbeitsgerät des Miniaturisten, der damit kostbare Handschriften, wie sie im Vordergrund dargestellt sind, verzierte. Mit der Darstellung des malenden Figürchen im Hintergrund demonstrierte Bening seine technischen Fähigkeiten und reflektierte zugleich seine Tätigkeit als Maler, die sich an wenigen erhaltenen Werken nachvollziehen lässt.⁵⁴² Wenn die zweifache Darstellung des heiligen Lukas vor diesem Hintergrund auch als ideelles Selbstbildnis Benings angesehen werden kann,⁵⁴³ muss doch verwundern, dass der Evangelist im Vordergrund schreibend wiedergegeben ist. Möglicherweise wird damit auf die zünftische Organisation der Buchmaler in Brügge angespielt, die dem Patronat von Johannes Evangelista und Lukas unterstellt war.⁵⁴⁴ Bening entrichtete dort zwischen 1517 und 1555 kontinuierlich Mitgliedsbeiträge und stand der Gilde 1524, 1536 und 1546 als Dekan vor. Kurz nach Entstehung der Lukasminiatur stiftete er ein Missale-Kanonbild und spendete Geld für die Neuausstattung der Kapelle.⁵⁴⁵ Die Angehörigen der Johannes- und-Lukas-Gilde (Buchmaler, Schreiber, Buchbinder, Schulmeister und Kupferstecher) werden sich vermutlich eher mit der Szene im Vordergrund als mit einem an der Staffelei malenden Lukas als Schutzpatron der Tafelmaler identifiziert haben.

Die bis zur klösterlichen Produktion zurückverfolgbare Unterscheidung der beiden Berufszweige hatte in Brügge dazu geführt, dass die Buchmaler einer anderen Organisation angehörten als die mit Sattlern organisierten Tafelmaler. Zahlreiche Quellen lassen darauf schließen, dass deren Aufstieg im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit einer Abwertung der Miniaturmaler einherging, was sich z. B. anhand einer Verringerung der Lehrzeit ablesen lässt.⁵⁴⁶ Daneben setzten die Tafelmaler durch, dass bestimmte Pigmente und Ölfarben nur von Mitgliedern der Lukasgilden verwendet werden durften, wogegen alle Maler – auch jene, die ausschließlich mit Wasser- oder Temperafarben arbeiteten – den allgemeinen Schutzbestimmungen unterlagen.⁵⁴⁷ In Brügge hatte die Lukasgilde (der Tafelmaler) daher bereits 1447 jene Drucker verklagt, die Pinsel und Farben gebrauchten.⁵⁴⁸ Ein weiterer Prozess fand 1520 gegen den Drucker Jan van Nieuwburg statt, der wegen der Figuren und Bilder in den von ihm produzierten Büchern in die Lukasgilde eintreten sollte.⁵⁴⁹ Das etwa zeitgleich von Bening

⁵⁴² Zu den erhaltenen Werken Benings und dem mit Öl auf Holz gemalten Madonnenbild in New York (Metropolitan Museum of Art) vgl. Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 3, S. 327; Marrow 1984, S. 537 ff.; Thomas Kren, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 161; Martens 1998, S. 45.

⁵⁴³ Gegen eine Identifizierung mit Bening selbst spricht sich auch Marrow 1984, S. 553, aus.

⁵⁴⁴ Zur Johannes- und Lukasgilde in Brügge siehe Weale 1864-65, S. 310 ff.; Dogaer 1987, S. 171. Marrow 1984, S. 554, vermutet, dass Bening mit der Kerze auf die jährlichen Wachsabgaben anspielen wollte, zu denen Mitglieder verpflichtet waren und um deren Befreiung er 1522 nachfragte.

⁵⁴⁵ Die vereinzelten Erwähnungen 1500 und 1508 lassen darauf schließen, dass Bening schon vor seiner endgültigen Umsiedlung nach Brügge dort arbeitete oder Werke verkaufte. Vgl. Marrow, ebd.; Weale 1905-06, S. 355 f.; Thomas Kren, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 161.

⁵⁴⁶ So mussten beispielsweise die zur Lukasgilde gehörenden Miniaturmaler in Brüssel nur die Hälfte der Lehrzeit leisten, weniger Abgaben entrichten und verloren entsprechend an Ansehen. Vgl. Frankignoulle 1935, S. 13 ff.; Matthieu 1953, S. 222 ff.; Favresse 1961; weitere Beispiele bei Gatz 1942/43, S. 70 ff.. Speziell zur Situation in Brügge vgl. Vandamme 1998, S. 280 und 283

⁵⁴⁷ Vgl. allgemein Campbell 1976, S. 191, Anm. 42 f..

⁵⁴⁸ Van der Stock 1998, S. 41 f. und 303 f., Dok. 2.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 322 ff., Dok. 15. Das Argument, diese Praxis würde schließlich auch in Brüssel, Mecheln, Gent und

gemalte Lukasbild könnte demzufolge seine Zugehörigkeit zu beiden Organisationsformen reflektiert haben, die einherging mit der Zahlung von doppelten Beiträgen und der zunehmend schwindenden Anerkennung der Miniaturmalerei. Mit der würdigen Präsentation des „*boek-verlichter*“ Lukas im Vordergrund hätte er dann auf die enge Zusammenarbeit von Buchmalern und Schreibern oder Buchproduzierenden Berufen bzw. auf deren ehrenhafte Tradition hingewiesen und die erst seit jüngerer Zeit zu Ansehen gelangte Tafelmalerei im wahrsten Sinn in den Hintergrund gerückt. Unabhängig davon hat Bening mit der Nachahmung eines dünnen Leistenrahmens die gesamte Komposition einem Tafelbild angenähert und damit den Anspruch auf deren Anerkennung als ein der Tafelmalerei ebenbürtiges Kunstwerk zum Ausdruck gebracht.⁵⁵⁰ Konsequenterweise hat Bening dieses Selbstverständnis später auch in seinem Selbstbildnis demonstriert (**Abb. 109**).⁵⁵¹ Auf der mit „*SIMON BINNINK ALEXANDRI FILIVS / SE IPSVM PINGEBAT ANNO AETATIS 75 / 1558*“ beschrifteten Miniatur steht der Meister vor seinem Pult. Die darauf befestigte Buchseite weist die Umrisse einer Madonna mit Kind vor goldgelbem Hintergrund auf. Eine Muschel als Farbnäpfchen und ein vermutlich Pigmente enthaltendes Päckchen deuten die malerische Ausführung an, für die der Meister die in der Linken gehaltene Brille benötigen wird. Die inschriftliche Erwähnung des Vaters Alexander Bening (gest. 1519) verweist auf die künstlerische Tradition innerhalb der Buchmalerfamilie, die ihre Fortsetzung im Schaffen der Tochter Simons, Lievine, fand.⁵⁵² Wenn es der Familie Bening auch gelang, sich weiterhin zu behaupten,⁵⁵³ wurde der Beruf des Miniaturisten an sich doch kontinuierlich vom Buchdruck und der Tafelmalerei verdrängt.⁵⁵⁴ Als Werke des letzten bedeutenden Vertreters der Gent-Brügger Illuminatorenmarkierung markieren die Miniaturen Simon Benings gewissermaßen den vorläufigen Endpunkt der während des gesamten Mittelalters greifbaren Selbstdarstellung von Illuminatoren,⁵⁵⁵ auf die sich die Tafelmalerei demzufolge kaum berufen konnten.⁵⁵⁶

Tournai gehandhabt werden, lässt auf eine ähnliche Situation in den genannten Städten schließen.

⁵⁵⁰ Die Orientierung der Buch- an der Tafelmalerei hat Panofsky 1953, Bd. 1, S. 28, neben dem aufkommenden Buchdruck als Motiv für den Niedergang des Mediums bezeichnet. Siehe dagegen Grebe 1999, S. 268 ff..

⁵⁵¹ Das Selbstbildnis ist in zwei Fassungen erhalten, von denen das Blatt in New York (Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, Nr. M 19) vorwiegend als Original, die in London (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. P. 159-1910) als Replik angesehen wird. Vgl. Weale 1905-06, S. 356; Ausst. Kat. Baltimore 1949, Nr. 213; Walther/Wolf 2001, S. 431.

⁵⁵² Vgl. zu beiden Thieme/Becker 1907, Bd. 3, S. 326 f..

⁵⁵³ Einen guten Überblick bietet der Ausst. Kat. *Vlaamse kunst op perkament: handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*, bearb. von W. le Loup, Gruuthusemuseum Brügge 1981. Vgl. daneben Vandamme 1998, S. 280 ff..

⁵⁵⁴ Zum Buchwesen in Brügge, das von Künstlern wie Meister W mit dem Schlüssel oder Colard Mansion, der seit 1476 die ersten Boccaccio- und Ovid-Ausgaben als Inkunabeln in den Niederlanden druckte, um 1450 begründet wurde, durch versäumte Umstellung zu profitabler Arbeitsteilung bis zur Mitte 16. Jahrhunderts der Miniaturmalerei und Manuskriptillumination nachgeordnet blieb und dann von Druckern wie Pieter de Clerck oder Hubert Goltzius zur Blüte geführt wurde, vgl. Saenger 1975, S. 405 ff.; Ausst. Kat. Brüssel 1975; Ausst. Kat. Brügge 1983; le Loup 1992, S. 279 ff.; Vandamme 1998, S. 280 ff.; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 178, 190, 196-199.

⁵⁵⁵ Zur diesbezüglichen Selbstdarstellung vgl. die Beispiele bei Jahn 1965, S. 42 ff.; Martindale 1972, S. 67 ff.; Wattenbach 1975; Claussen 1981, S. 7 ff.; Ders. 1985, S. 263 ff..

⁵⁵⁶ Dies gilt ebenso für spezialisierte oder als Goldschmiede ausgebildete Kupferstecher, wie noch zu zeigen sein wird. Die eigentlich selbstverständliche Unterscheidung wird hier deshalb ausdrücklich betont, weil sowohl

Bening wählte für den heiligen Lukas eine ähnliche Haltung wie der ebenfalls in Brügge tätige Heilig-Blut-Meister. Die auf seinem Gemälde erstmals greifbare Seitenverkehrung der Komposition fand 1526 ihre Fortsetzung in einem Kupferstich von **Dirck Jacobsz. Vellaert**, der die Szene in ein für die Werke der Antwerpener Manieristen charakteristisches, mit Renaissance-Ornamentik geschmücktes Interieur versetzt hat (**Abb. 110**).⁵⁵⁷ Lukas erscheint in strengem Profil vor seiner Staffelei und hält den Pinsel auffällig mit drei Fingern. Wie bei Jan de Beers Mailänder Fassung ist das rechte Bein zurückgenommen und der linke Fuß auf der Staffeleiverstrebung platziert, wogegen der vorgebeugte Oberkörper auf den Heilig-Blut-Meister zurückweist.⁵⁵⁸ Die auffällige, phrygische Mütze lässt sich auf antike Reliefs und von diesen vor allem auf den Paris eines Sarkophags (Rom, Villa Medici) zurückführen, der bereits durch das von Marcantonio Raimondi nach Raffael gestochene *Paris-Urteil* weite Verbreitung erlangt hatte (**Abb. 111**).⁵⁵⁹ Im Vordergrund sind eine Kanne, ein Buch, ein Apfel und ein Schemel auf stilisierten Löwenfüßen mit der Signatur Vellaerts („D*V“) sowie hinter der Staffelei das Symboltier des Heiligen platziert. In der rechten Bildhälfte hat die durch Nähzeug und Buch als weise *Humilitas* ausgewiesene Madonna mit dem Kind auf dem Fliesenboden Platz genommen. Dahinter fällt der Blick durch eine von kannelierten Säulen gerahmte und reich mit Grottesken und Kränzen verzierte Tür in einen Nebenraum, der von einem großen Rundfenster beleuchtet wird. Darin befinden sich ein Baldachinbett, ein an seiner Werkbank arbeitender Farbenreifer in Rückenansicht sowie diverse Gefäße und Utensilien auf Regalbrettern. Im Durchgang liegt eine vom Betrachter abgewandte Katze.

Wie bei de Beer weisen die Synthese von spätgotischem Stil und italianisierenden oder antikisierenden Zitate sowie Motive wie das Buch, das Nähzeug oder das Paradebett auf Interieur- bzw.

Verkündigungs-Darstellungen der Antwerpener Manieristen zurück. Vellaert gab allerdings die strenge Trennung der Bildräume auf und charakterisierte Haupt- und Nebenschauplatz hoheitlich und profan zugleich. Die im Vordergrund im wahrsten Sinn als fantastisch zu bezeichnende

Buchmaler als auch Kupferstecher in zahlreichen Überblicksdarstellungen wie z. B. Asemissen/Schweikhart 1994 undifferenziert für die Selbstdarstellung von „Malern“ herangezogen werden.

⁵⁵⁷ Kupferstich 16,9 x 12,1 cm (London, British Museum, Printroom). Siehe Popham 1925, Nr. 9; Klein 1933, S. 52 f.; Hollstein 1949 ff., Bd. 33, Nr. 9; Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 322; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 51A; Költzsch 2000, S. 66.

⁵⁵⁸ Etwa zeitgleich hat Vellaert auch den auf dem Wasser wandelnden Christus in dieser Haltung dargestellt. Vgl. Delen 1934/35, Taf. XIII.

⁵⁵⁹ Vgl. Jones/Penny 1983, S. 174, Taf. 186 f.; Ausst. Kat. Lawrence 1981, Nr. 65. Auch der indo-persische Gott des Himmels und Beschützer der Herden Mithras wird im Rückgriff auf Paris mit phrygischer Mütze dargestellt, wobei das prominente Beispiel aus dem 3. Jahrhundert (Paris, Louvre) bekanntlich während der Renaissance kopf- und armlos war. Vgl. Bober/Rubinstein 1991, S. 84 f. und Nr. 46. Siehe weitere Beispiele der antiken Plastik ebd., Nr. 148, 160, 165 A und B, sowie bei Winner/Andreae/Pietrangeli 1998, S. 329, Abb. 5 f..

Schließlich begegnen auch ähnliche Kopfbedeckungen bereits in der niederländischen Malerei. Siehe z. B. die Kopfbedeckung des Nikodemus auf Hugo van der Goes' Diptychon *Sündenfall und Erlösung* (Wien, Kunsthistorisches Museum), die aufgrund ihrer roten Farbe von de Vos, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 21, als Hinweis auf die Passion Christi gedeutet wird oder das Dürer zugeschriebene Porträt eines alten Mannes im Louvre (1520, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 2709), das im Ausst. Kat. Brüssel 1977, Nr. 52, als Kleidungsstück eines religiösen Würdenträgers oder Juristen bezeichnet wird.

Renaissancearchitektur wird durch die „Alltagsgegenstände“⁵⁶⁰ der mit Rundfenster und Bett als Madonnenraum charakterisierte Hintergrund durch die Katze und den Farbenreifer irdischem Geschehen angenähert. Die Ausschmückung mit antikisierender Ornamentik erfuhr gegenüber den bisher betrachteten Beispielen eine immense Steigerung, wurde jedoch, ähnlich wie beim Gemälde des Heilig-Blut-Meisters, in keiner Weise inhaltlich dienstbar gemacht.

An der Vorderkante des Fliesenbodens ist der Stich mit „1526 IN IVLI 26“ auf den Tag genau datiert. Im gleichen Jahr gab die Antwerpener Lukasgilde bei Vellaert ein Wappen mit den Symbolen der seit 1480 mit der Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ zusammengeschlossenen Lukasgilde sowie eine Devise für die Gildekammer in Auftrag.⁵⁶¹ Der Auftrag kann mit einem 1526 datierten und mit „D*V“ monogrammierten Holzschnitt identifiziert werden, der einen geflügelten Stier mit dem Malerwappen, die Devise „*WT . IONSTEN . VERSAEMT*“, ein von Putti und Säulen flankiertes Medaillon mit Doppeladler, die imperiale Devise „*PLVS OVLTRE*“ Karls V., sowie die Wappen Antwerpens (Löwe, Burg und Doppeladler) in einer reich verzierten, architektonischen Rahmung zeigt (**Abb. 112**).⁵⁶² Ein besonderer Anlass für die Anfertigung des Blattes ist nicht bekannt, doch wurde es exakt einhundert Jahre später mit den Initialen „*H. D. N.*“ sowie ein drittes Mal 1643 von Frans van den Wijngaerden („*F. V. W.*“) aufgelegt.⁵⁶³ Die detaillierte Dokumentation aller im Jahr 1526 von der Lukasgilde und den „*Violieren*“ in Auftrag gegebenen Werke lässt darauf schließen, dass Vellaert das Lukasbild aus eigener Initiative, möglicherweise als Dankesgabe für seine Wahl zum Dekan, oder aus dem gleichen unbekanntem Anlass herstellte, für das auch die Devise bestimmt war.⁵⁶⁴

Die Seitenverkehrung der Komposition begegnet auch bei einem zuletzt **Pieter Coecke van Aelst** (Aelst 1502 – 1550 Brüssel) zugeschriebenen und um 1530/40 datierten Gemälde in Nîmes (**Abb. 113**).⁵⁶⁵ An Vellaerts Stich und das Lukasbild des Heilig-Blut-Meisters erinnert auch die Wiedergabe des Heiligen im strengen Profil, hier noch intensiviert durch das Vorstrecken des Kinns.

⁵⁶⁰ Buch, Apfel und der auf das Purpurspinnen Mariens zurückweisende Nähkorb lassen sich natürlich auch christlich-heilsgeschichtlich lesen. Vgl. weiterführend Schiller 1966, Bd. 1, S. 44 ff.; Emminghaus 1972, Sp. 426 und 432.

⁵⁶¹ Vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 108: „[...] *een scoen ryckelyck blasoen, om over de camere te hangene oft daer ment behoft. Item, Dieric Jacobsonne Felaert Deken op dat pas, ordnieerde ende maecte een aardicke devyse, die men druct de groote van de viere in't blat pampiers.*“ Zu Vellaerts Amt des Mitdekans, das er zuvor schon 1518 innegehabt hatte, siehe ebd., S. 89 f. und 107.

⁵⁶² Holzschnitt, 18,6 x 12,2 cm. Vgl. Glück 1901, S. 10 f. und 31; Popham 1925, Nr. 21; Delen 1934/35, Bd. 2, Taf. XV; Hollstein 1949 ff., Bd. 33, Nr. 21.

⁵⁶³ Hollstein 1949 ff., Bd. 33, Nr. 21. Zu derartigen Wappen, die oftmals die Gildekammer zierten, vgl. die Beispiele bei von Monroy 1964, S. 34; daneben Veldman 1977, S. 128.

⁵⁶⁴ Dass Vellaert sich mit dem Stich für die Wahl zum Dekan erkenntlich zeigen wollte, vermuten auch Klein 1933, S. 53; Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 322.

⁵⁶⁵ Öl auf Holz, 165 x 125 cm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts. Der Zuschreibung an Pieter Coecke van Aelst von Jacques Foucart, in: Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 78, folgt Marlier 1966, S. 266. Krönig. 1969, S. 47 ff.; Bruyn 1988, S. 92, schreiben es dem Umkreis Pieter Coeckes zu. Die Kritik von Krönig 1936, S. 144 ff.; Ders. 1968, S. 68, der Urheber des Gemäldes hätte bewusst die Verwendung eines Vorbildes vertuschen wollen, ist unter Berücksichtigung des Vellaert-Stiches unangebracht.

Der Blick des Madonnenmalers gilt der nicht einsehbaren Tafel mit halbrundem Abschluss, deren Format etwa der gesamten Komposition entspricht.⁵⁶⁶ Er trägt einen Umhang mit Schulterkragen und ähnlich wie der Heilige des Antwerpener Anonymus in der National Gallery (**Abb. 103**) eine rote Kappe über hohem Haaransatz. Hinter der Staffelei sind Kohlestifte und zwei Muscheln als Farbnapfchen abgelegt. In der rechten Bildhälfte sitzt die Madonna wie bei Gossaert und Vellaert auf dem Boden und blickt mit gesenkten Lidern zum Kind in ihrem Schoß, dessen Fuß sie wie bei de Coter mit der Rechten fasst.⁵⁶⁷ Das Kind greift mit der Linken zur Brust der Mutter und wendet den Kopf über die Schulter zum Betrachter, während der Blick gen Himmel gerichtet ist. Auf einer Höhe mit dem Stier liegt wie bei Vellaert ein geöffnetes Buch auf dem gefliesten Boden. Am rechten Bildrand ist ein Nebenraum sichtbar, in dem möglicherweise wie bei Vellaert oder bei Jan de Beer ein Farbenreiber agiert,⁵⁶⁸ der neben den Malgeräten Anhaltspunkte für das Atelier eines Malers liefern würde. Der Handlungsraum erscheint wie ein palastartiges Interieur, dessen zentralperspektivisch konstruierte Architekturkulisse mit Arkadenbögen, Pfeilern und Säulen auf Gossaerts Prager Version zurückweist.

Dass man in Antwerpen das Zunftbild der Mechelner Maler in Antwerpen kannte, lässt sich schon angesichts der von Malern und Rhetorikern bestrittenen Wettbewerbe in beiden Städten und der zahlreichen aus Mecheln stammenden Freimeister vermuten, die in der Scheldestadt tätig waren.⁵⁶⁹ Den künstlerischen Austausch belegt z. B. eine *Anbetung der Könige* (um 1520/28) des zum Kreis der Antwerpener Manieristen gehörenden **Joos van der Beke**, genannt **van Cleve, d. Ä.** (um 1485/90-1540/41), auf der Lukas in deutlicher Abhängigkeit von Gossaerts Gemälde in der unteren rechten Bildecke kniet, seine Holzpantone abgestreift und ein Skizzenblatt auf den Knien abgelegt hat (**Abb. 114**).⁵⁷⁰ Die Form der Kappe über hohem Haaransatz und der in die Komposition ragende Stier erinnern dagegen an das Lukasbild in London (**Abb. 103**), das dem zwischen 1511 und 1540/41 in Antwerpen nachweisbaren und dort 1519/20 und 1525 als Dekan der Antwerpener Lukasgilde

⁵⁶⁶ Marlier 1966, S. 266, weist darauf hin, dass dieser Kopf für Coecke van der Aelst ungewöhnlich ist, aber von antiken oder italienischen Beispielen inspiriert sein könnte. Nach Krönig 1968, S. 68, handelt es sich um eine Verbindung zwischen dem „*distanzierenden Typus*“ Rogiers und der „*realistischen*“ Auffassung des Meisters von Flémalle. Die Abhängigkeit von Rogier stellt auch Bruyn 1988, S. 91 f., fest.

⁵⁶⁷ Zu ähnlichen, hauptsächlich von Raffael abhängigen Madonnen im Schaffen von Pieter Coecke van Aelst vgl. Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 78; Marlier 1966, S. 266.

⁵⁶⁸ Die Literatur schweigt sich darüber ebenso aus wie über die Hintergrundgestaltung. Da sich auch in Nîmes, Musée des Beaux Arts, niemand bereit erklärte, über die Motive Auskunft zu geben oder eine bessere Reproduktion als die vorliegende bereit zu stellen, muss dies bis auf weitere Recherchen bzw. eine Konsultation des Originals offen bleiben.

⁵⁶⁹ Seit dem ersten in Mecheln stattfindenden Wettbewerb aller Brabanter Kammern 1493 lässt sich über die gegenseitigen Besuche der Rhetoriker kontinuierlich ein Austausch feststellen. Daneben nahm die Anzahl der Mechelner Maler, die als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eintraten, seit den 1530er Jahren sprunghaft zu. Vgl. Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 31 ff. und 136 ff.

⁵⁷⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Nr. 809 A. Sowohl auf diesem Gemälde als auch der sogenannten „*kleinen Anbetung*“ (ebd., Inv. Nr. 809) hat sich van Cleve d. Ä., der nicht zu verwechseln ist mit dem jüngeren Porträtmaler Joos van Cleve, genannt „*sotte Cleef*“, im Hintergrund selbst porträtiert. Vgl. Klein 1933, S. 49; de Jongh 1968, S. 53; Best. Kat. Dresden 1987, S. 134; Költzsch 2000, S. 40.

vorstehenden van Cleve d. Ä. möglicherweise ebenso bekannt war wie Vellaerts Stich.⁵⁷¹ Mit einem vergleichbar abwesenden Gesichtsausdruck, abgestreifter Pantine und auffälliger Kappe hat van Cleve d. Ä. um 1530 auch den heiligen Josef dargestellt, wobei der nach vorn gebeugte Oberkörper auf die Haltung des an der Staffelei malenden Lukas bei Vellaert und Pieter Coecke zurückweist (**Abb. 115**).⁵⁷²

Auf dem van Aelst zugeschriebenen Lukasbild in Nîmes schließt sich wie bei van Eycks *Rolin-Madonna* oder Rogiers Lukasbild ein schmaler, von einer Mauer eingefasster Mittelgrundstreifen an den Hauptschauplatz an. Eine dort platzierte Figur lenkt den Blick jedoch nicht in den Hintergrund, sondern zurück zur Malszene. Der Verzicht auf eine dekorative oder figürliche Ausschmückung der Kulisse und die Abstimmung der einzelnen architektonischen Elemente unterstützt die Zuschreibung an van Aelst, der sich seit den 1530er Jahren intensiv mit den Architekturtraktaten Vitruvs und Serlios auseinandersetzte und diese in Übersetzung herausgab.⁵⁷³ Nach einer Ausbildung bei Bernard van Orley in Brüssel und einem Romaufenthalt 1521-1524/25 arbeitete Pieter Coecke seit 1525 in Antwerpen, wo er zunächst die Tochter des Malers Jan Mertens, Anna, heiratete, nach dem Tod des Schwiegervaters 1527 dessen Werkstatt übernahm und als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eintrat.⁵⁷⁴ Die in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Antwerpen, Brügge oder Mecheln entstandenen Lukasbilder hätte van Aelst demzufolge aus eigener Anschauung gekannt haben können. Anlass für ein Lukasbild von seiner Hand könnte z. B. die 1537 erfolgte Wahl zum Dekan der Gilde gewesen sein.

Auch die bisher unkommentiert gebliebene Hafenlandschaft mit Zelten und Artillerie vor den Toren einer befestigten Stadtanlage lässt sich mit Pieter Coecke in Verbindung bringen, wenn sie als Anspielung auf die in der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73) geschilderte Erscheinung des heiligen Lukas in der Marienkirche zu Tripolis (Antiochien) identifiziert wird: „*Wir lesen in der Historia Antiochena, daß die Christen die da waren zu Antiochia, großem Laster sich hatten ergeben; darum wurden sie von der Menge der Türken belagert, und kamen in Hunger und mannigfache Not. Da sie sich aber in Buße zum Herrn hatten bekehrt, erschien einem, der in der Kirche der heiligen Maria von*

⁵⁷¹ Zu Joos van Cleve, der möglicherweise in Brügge oder von Jan Joest von Kalkar ausgebildet wurde und Italien bereiste, daneben seit 1530 für Franz I. in Fontainebleau tätig war, 1536 nach England reiste und im November 1540 sein Testament machte, vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 75 f.; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 3, S. 212 ff.; Hoogewerff 1961, S. 185 ff.; Marlier 1967, S. 24 ff.; Silver 1984, S. 27, Anm. 34; Bialostocki 1972, S. 189; Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 48. Die kurz vor Abgabe dieses Manuskripts veröffentlichte Monografie von J. O. Hand, Joos van Cleve. *Painting in Antwerp in the Sixteenth Century*, Yale 2004, konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

⁵⁷² Die Heilige Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 938. Vgl. Friedländer 1924 ff., Bd. 9,1, Nr. 18; Best. Kat. Wien 1989, Nr. 18.

⁵⁷³ Diesen Zusammenhang betonen auch Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 78; Krönig 1968, S. 68; Marlier 1966, S. 266. 1539 veröffentlichte Pieter Coecke die gekürzte Fassung von Vitruvs „*De Architectura*“ in drei Sprachen, 1539-45 übersetzte er Serlios Architekturtraktat für die flämische, deutsche und französische Ausgabe. Die darin enthaltenen Holzschnitte wurden nach seinen Entwürfen von Mitarbeitern, darunter Cornelis Bos, ausgeführt. Vgl. ausführlich ebd., S. 45 ff. und 379 ff.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 40 f.; Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 108 f.

*Tripolis wachte, ein lichter Mann in weißem Gewande; und da er ihn fragte, wer er wäre, sprach er, daß er sei Sanct Lucas, und komme von Antiochia: daselbst habe der Herr alles himmlische Heer und die Apostel versammelt, für seine Pilger zu kämpfen. Also faßten die Christen einen Mut, und schlugen alles Heer der Türken in die Flucht.*⁵⁷⁵

Die Expansion des Osmanischen Reiches beschäftigte die europäische Politik seit dem Fall Konstantinopels 1453 unentwegt und hatte durch die türkische Belagerung Wiens 1529, das Bündnis Franz I. von Frankreich mit den Osmanen 1535, den Feldzug Karls V. in Nordafrika und die Eroberung von Tunis, den Krieg gegen Frankreich 1536-38 sowie die osmanischen Eroberungen 1540/41 (Nauplia, Malvasia, Buda) zur angenommenen Entstehungszeit des Lukasbildes neue Brisanz erreicht.⁵⁷⁶ Als Anspielung auf die legendär mit der Lukas-Vita in Verbindung stehende Belagerung von Antiochien würde die Szene im Hintergrund einen Kommentar zur zeitgenössischen, religionspolitischen Situation darstellen und die Hoffnung auf ein geeintes Abendland zur Abwehr der Türkengefahr sowie eine Kritik am Protestantismus, in diesem Fall gleichgesetzt mit den barbarischen Ungläubigen, die eine geschlossene Koalition verhindern, zum Ausdruck bringen.⁵⁷⁷ Das Bewusstsein für diese Problematik kann bei Pieter Coecke van Aelst vorausgesetzt werden, der wiederholt die Eindrücke seiner 1533 im Auftrag von Brüsseler Kaufleuten und Angehörigen der Tapissiermanufaktur van der Moyen angetretenen Konstantinopel-Reise verarbeitete.⁵⁷⁸ Noch posthum gab seine zweite Ehefrau, Mayke Verhulst, eine Holzschnittserie nach den in Konstantinopel entstandenen Zeichnungen unter dem Titel „*Moers et Fachons de faire des Turcs [...] auf vif contrefaictes par Pierre Coecke d’Alost luy estant en Turquie l’An de Jesu-Christ M. D. 33*“ heraus.⁵⁷⁹ Darüber hinaus ist van Aelst zwar vor allem als Entwerfer von Tapisserien, Glasfenstern und ephemeren Dekorationen bekannt,⁵⁸⁰ doch wird er in diversen zeitgenössischen Quellen als Maler und

⁵⁷⁵ Zitiert nach *Legenda aurea*/Benz 1968, S. 870 f.

⁵⁷⁶ Da das Reich auf Hilfe im Krieg gegen die Türken angewiesen war, kam es zur vorläufigen Duldung des Protestantismus (Nürnberger Anstand 1532, Frankfurter Anstand 1539 und Regensburger Reichstag 1541). Vgl. Jansky 1971, S. 1170 ff.; Klüeting 1989, S. 60 f., 102 f. und 333 f.; die Beiträge in Guthmüller/Kühlmann 2000.

⁵⁷⁷ Grundlegend für die beständig beschworene Einigkeit ist die seit dem Fall Konstantinopels vorherrschende Abgrenzung der Türken vom Abendland, wie sie vor allem Enea Silvio Piccolomini in einer Rede auf dem Frankfurter Reichstag 1454 formuliert und damit den „heidnischen Barbaren“ sowohl die römisch-katholische als auch die griechisch-orthodoxe Kirche gegenübergestellt hatte. Gelang schon im 15. Jahrhundert weder die Beseitigung des Schismas noch die Einigung der europäischen Herrscher, schien der Protestantismus alle Hoffnungen auf ein geeintes Abendland endgültig zu vernichten. Vgl. J. Helmuth, Pius und die Türken, in: Guthmüller/Kühlmann 2000, S. 110 ff., mit weiterführender Literatur.

⁵⁷⁸ Wauters 1878, S. 141, vermutet, dass die Manufaktur van der Moyen (oder d’Armoyen) Geheimnisse der orientalischen Teppichweberei sowie der dort verwandten Farben erfahren wollte.

⁵⁷⁹ Die Angabe van Manders, wonach Pieter Coecke keinen Erfolg bei Sultan Soliman hatte, gilt heute als Legende. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 94; dazu ebd., S. 447, Anm. 212; Benesch 1959a, S. 242 ff.; Marlier 1966, S. 24 f., 41 und Abb. 2-4.

⁵⁸⁰ Van Mander/Floerke 1991, S. 96, überliefert, Pieter Coecke hätte „viele Werke [...] Altartafeln, Bilder und Porträts“ geschaffen. Nach van den Branden 1883, S. 154, soll der Maler Philips Lisaert einen *Hl. Hieronymus*, ein Marienbild und ein *Abendmahl* Pieter Coeckes besessen haben. Zum Œuvre vgl. Marlier 1966, S. 50 ff.. Für die Einführung der Tapisserie-Produktion in Antwerpen ehrte ihn der Magistrat 1541 mit einer Jahrespension, während ihn die Heimatstadt Aelst zum Stadtmaler und Architekten ernannte. Vgl. ebd., S. 44 f. und 309 ff..

Architekt Karls V. und Marias von Ungarn bezeichnet und könnte demzufolge unmittelbar mit der aktuellen politischen Diskussion konfrontiert gewesen sein.⁵⁸¹

Der mehrfach auf Antwerpener Werken, z. B. auf dem Doppelbildnis des Meisters von Frankfurt (**Abb. 102**) oder Vellaerts Devise (**Abb. 112**) anzutreffende Stier mit dem Malerwappen bestätigt die eingangs dargelegte Vermutung, dass auch Jan de Beers Tondi (**Abb. 91/91a**) für die Antwerpener Lukasgilde bestimmt waren. Die bei Joos van Cleve d. Ä. nachweisbaren Analogien zum Lukasbild in der Londoner National Gallery (**Abb. 103**) machen wahrscheinlich, dass dieses ebenfalls in Antwerpen, vermutlich im unmittelbaren Umkreis van Cleves entstanden ist. Seine Zitate von Gossaerts Prager Lukasbild belegen die hohe Wertschätzung des innovativen Gemäldes über Mechelns Grenzen hinaus. Dass sich schließlich auch das Coecke van Aelst zugeschriebene Lukasbild in Antwerpen verorten lässt, deutet auf eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Lukasbildern aus dem fraglichen Zeitraum in der Scheldestadt hin. Keines der Werke lässt sich jedoch mit den verhältnismäßig gut dokumentierten Aktivitäten der Antwerpener Lukasgilde in Verbindung bringen, die seit etwa 1442 im nördlichen Chorungang der Onze-Lieve-Vrouwekerk eine Kapelle und darin nachweisbar seit 1475 einen Altar unterhielt.⁵⁸² Im Jahr des Zusammenschlusses mit den „Violieren“ (1480) wurden drei Silberschalen mit dem Wappen der Malergilde („*dry silveren scalen, elc scale weghende uj onsen, sonder de rendekens, met sinte Lucas wapen*“) sowie 1493 die schon mehrfach erwähnte Ausmalung der Kapelle mit Engeln, Ochsenköpfen, Vögeln und Malerwappen in Auftrag gegeben.⁵⁸³ Wohl seit dem Ende des 15. Jahrhunderts besaß die Gilde ein Lukas zugeschriebenes Gnadenbild mit traurigem Antlitz und entwickelte daraus einen Kult der Schmerzen Mariens.⁵⁸⁴ Mit anderen auf den Pfarrer Jan van Coudenberghen aus Brüssel zurückgehenden Vereinigungen wurde die von Mitgliedern der Lukasgilde gegründete Schmerzen-Mariens-Bruderschaft per Bulle Alexanders VI. am 25.10.1495 bestätigt.⁵⁸⁵ Vier Jahre später wurde der Bildschnitzer Gillis van Sluys, seit 1490

⁵⁸¹ Vgl. z. B. das Titelblatt der von Hubert Goltzius gestochenen Herrscher-Serie von 1557: „*Pierre d'Alost, peintre de l'Empereur, architecte insigne.*“; dazu van Mander/Floerke 1991, S. 96; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 7, S. 162; Marlier 1966, S. 42 f., der davon ausgeht, dass van Aelst den Titel als Maler und Architekt des Königs seit 1534 führte. Siehe Beispiele für antitürkische Propaganda in der Malerei bei Lengyel 1972, Sp. 391 ff..

⁵⁸² 1475 schaffte man zwei silbernen Ampullen „*om den dienst Gods*“, 1477 „*een kasufele van fluweele en alven met al dat daer toe behoort*“ sowie „*de twee meeste kandelaren opten outaer*“ an. Ebd., S. 26 und 28.

⁵⁸³ Ebd., S. 31 und 47; dazu Prims 1940c, S. 377; Zweite 1980, S. 318.

⁵⁸⁴ Vgl. Prims 1940a, S. 32. Ob das Gnadenbild eine westliche Variante östlicher Ikonen wie der Eleousa, Espiskepsis, Wladimirskaja, Strastnaja oder Artyrskaja oder ein für Flandern typisches Gegenstück zum Ecce-homo-Kopf darstellte, ist nicht bekannt. Siehe dazu und weitere Beispiele bei Sauser 1972, Sp. 85 ff.. Zur *Mater Dolorosa* als westliche Variante vgl. Braunfels 1971, Sp. 197.

⁵⁸⁵ In den „*Liggeren*“ des Jahres 1495 heißt es dazu: „*Dit jaer so vercregehen dese Regeerders voerscreven den ersten brief ende insettinghe van den Broederscap van Onser Liever Vrouwen vij Ween, die ghehouden wort in Sinte Lucas cappelle, in Onser Liever Vrouwen kerke t'Antwerpen.*“ Im gleichen Jahr führte die Rhetorikerkammer „*De Goudbloem*“ ein geistliches Spiel zu den Schmerzen Mariens auf. Vgl. Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 51; Prims 1940c, S. 377; Silver 1984, S. 56. Die erste Bruderschaft der Schmerzen Mariens wurde in Köln gegründet, nachdem man dort 1423 bereits ein gleichnamiges Fest eingeführt hatte. In den Niederlanden verbreitete sich der Kult der Schmerzen Mariä unter dem Einfluss der Windesheimer Kongregation und der Brüder vom gemeinsamen Leben. In der päpstlichen Bulle wurden auch die auf Jan van Coudenberghen zurückgehenden Gemeinschaften in Abbenbroek (St. Gillis), Reymerswaal (SS. Petrus und Paulus), Brügge (St. Salvator) und Mecheln (Taboritenkloster) bestätigt. Der dortige Rektor, Petrus Verhoeven, war mit Jan van Parijs bekannt, der den Antwerpener Violieren angehörte, so dass ein entsprechender Einfluss

Meister und 1505 Dekan der Lukasgilde, für „*een tavereel in Sinte Lucas capelle, daer een scoen lof van Sinte Lucas in geschreven is*“ bezahlt.⁵⁸⁶ 1502 ließ man „*dry tabernaculen boven de beelden in onse capelle*“ und ein Jahr darauf „*sayen gordynen voer de dry beelden boven den outaer van Sinte Lucas capelle*“ sowie ein mit Zirkeln (?) verziertes Altartuch aus rotem Samt anfertigen.⁵⁸⁷ Ein Jahr zuvor hatte man bereits die Pfeiler mit roten Samtdraperien verkleidet, die mit Darstellungen des heiligen Lukas und der Madonna verziert waren.⁵⁸⁸ 1506 gab die Gilde ein Retabel mit Darstellungen der Sieben Schmerzen Mariens in Auftrag.⁵⁸⁹

Die 1475 einsetzenden Nachrichten über die Ausstattung der 1533 bei einem Brand und ein weiteres Mal während des Bildersturms 1566 zerstörten Kapelle deuten zwar auf eine hohe Anzahl von Ausstattungsstücken wie Draperien, Kerzenhalter etc., jedoch nicht auf ein Altargemälde hin, das Lukas als Madonnenmaler zum Gegenstand hatte.⁵⁹⁰ Die Gründung der Schmerzen-Mariens-Bruderschaft von 1495 und das elf Jahre später beauftragte Retabel legen vielmehr nahe, dass sich die religiösen Aktivitäten der Lukasgilde zunächst auf ein dem heiligen Lukas zugeschriebenes Gnadenbild konzentrierten.⁵⁹¹ Die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen entstandenen Lukasbilder könnten demzufolge aus eigener Initiative, für die Gildekammer⁵⁹² oder für auswärtige Auftraggeber angefertigt worden sein, was auch im Hinblick auf die führende Rolle, die Antwerpen neben Brüssel im Export von Kunst- und Luxusprodukten einnahm, nicht unwahrscheinlich ist.⁵⁹³

angenommen werden kann. Vgl. Prims 1940a, S. 33 ff.; Sauser 1972, Sp. 85; Silver 1984, S. 56 f..

⁵⁸⁶ Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 42, 55 und 61 f. Nach Prims 1940c, S. 377, könnte es sich dabei um ein Retabel gehandelt haben. Die Begriffe „*tavereel*“ und „*geschreven*“ deuten zumindest auf keine figurliche Darstellung hin.

⁵⁸⁷ Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 57: „*een fluweelen outaer cleet voor den outaer voerscreven ververwen root me v compassen daer ane versiert.*“ Ebd., S. 59 und Anm. 4, werden die „*beelden*“ mit Statuen identifiziert.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S. 57: „*en nieu root fluweelen cruyse doen maken aen ons pellen, ende oeck iijj lappen aen't pellen behorende, met ons Lieve Vrouwe en St. Lucas.*“

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., S. 65: „*Een tavereel van de seven ween, metten loveren boven, en seven tabernaculen in de cruessen met een poent van de vij ween [...] een cleet [...] voer de tafele [...] van de wapens ons Herren*“). Rivière bringt diesen Auftrag mit Quentin Massys in Verbindung, der nach Silver 1984, S. 56, allerdings kein Gemälde für den Altar beisteuerte. Prims 1940a, S. 38 f., geht davon aus, dass das ältere Gnadenbild der Madonna als zentrales Mittelbild fungierte. Bis 1523, als man noch eine verzierte Truhe für „*de gouden casufele*“ anfertigen ließ, sind kontinuierlich Ausgaben für den Unterhalt des Altares verzeichnet. Vgl. Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 103; dazu Prims 1940c, S. 378.

⁵⁹⁰ Zum Brand von 1533 siehe Ders. 1940a, S. 32 ff..

⁵⁹¹ Dass Antwerpen in dieser Hinsicht kein Einzelfall war, belegt die Lukasgilde in St. Truiden, die ebenfalls ein Gnadenbild der Sieben Schmerzen Mariens verehrte. Vgl. ebd., S. 32 ff.; Silver 1984, S. 18 und 56 ff..

⁵⁹² Zur Ausstattung der Gildekammer, für die vor 1550 kein Lukasbild nachweisbar ist, vgl. Kap. A 7.2.

⁵⁹³ Die überreiche Dekoration mit Antiken- und Renaissancezitatzen ist zudem typisch für die zu dieser Zeit hergestellten Exportretabel. Zum Kunstexport Antwerpens bis 1520/30 siehe Campbell 1976, S. 188 ff.; Wilson 1983, S. 476 ff.; Périer-d'Ieteren 1984, S. 89 ff. und 107 ff.; Soly 1986, S. 84 ff.; Assaert 1993, S. 33 ff.; Thijs 1993, S. 105; Voet 1993, S. 14 ff.; van der Wee/Materné 1993, S. 21 ff.; North 2002, S. 55.

A 4.4.2 Die Profilansicht des Madonnenmalers als Referenz an Italien

Mit Ausnahme von de Beers Tondi tritt der Maler bei allen aus Brügge und Antwerpen stammenden Beispielen im strengen Profil auf, was auch in der Folgezeit aufgegriffen werden sollte.⁵⁹⁴ Im Hinblick auf die zunehmenden Einflüsse der italienischen Renaissance stellt sich die Frage, ob die auf die Wahl der auf die byzantinischen Urtypen des heiligen Lukas und daneben auf Dichter- und Philosophendarstellungen sowie Münzbildnisse der Antike zurückweisende Profilansicht ein entsprechendes Bekenntnis beinhaltet. In Italien selbst wurde seit dem Trecento nicht nur das Bildnis oder Selbstbildnis im strengen Profil wieder aufgegriffen,⁵⁹⁵ sondern war der Typus des Malers im strengen Profil vor seiner schräg oder frontal platzierten Staffelei in allen Bildmedien und thematischen Zusammenhängen vorherrschend.⁵⁹⁶ Dies veranschaulicht z. B. das die Malerei als *artes mechanicae* repräsentierende Sockelrelief an der Nordseite des Campanile von Sta. Maria del Fiore in Florenz (um 1334/40) von Andrea Pisano, das einen Maler bei der Herstellung eines Tafelbildes zeigt, während an der Rückwand ein typisches Triptychon des Trecento platziert ist (**Abb. 116**).⁵⁹⁷

Wenige Jahrzehnte später wurde dieser Typus von Pietro di Pavia in einer 1389 für Pasquino Capelli vollendeten Handschrift der „*Naturalis historiae Liber XXXV*“ von Plinius d. Ä. mit der Tradition des Schreibers am Pult bzw. des sich selbst beim Malen einer Initiale darstellenden Illuminators verbunden (**Abb. 117**).⁵⁹⁸ Auch die anderen Malerdarstellungen der vorwiegend in Venedig entstandenen Handschriften und frühen Druckausgaben der „*Naturalis historiae*“ zeigen den Maler vorwiegend im strengen Profil nach rechts.⁵⁹⁹ Exemplarisch sei auf eine Cristoforo Cortese zugeschriebene Miniatur verwiesen, die einen zeitgenössisch gekleideten Maler mit turbanartiger Kopfbedeckung im Profil beim Bemalen eines Triptychons zeigt (**Abb. 118**).⁶⁰⁰ Kurze Zeit darauf

⁵⁹⁴ Vgl. z. B. die Lukasbilder von Maerten van Heemskerck (**Abb. 147**), Lancelot Blondeel (**Abb. 184**) oder Frans Floris (**Abb. 187**).

⁵⁹⁵ Vgl. vor allem Armand 1883-87; Hill 1930; Hill/Pollard 1967; daneben Farbiczy 1903; Habich 1923; Ders. 1929; Goldscheider 1936, Abb. 56 ff.

⁵⁹⁶ Vgl. Westendorp 1906, S. 63 f.; Lipman 1936, S. 54 ff.; Keller 1939, S. 229 ff.; Pope-Hennessy 1963, S. 35 ff.; Campbell 1990, S. 81 ff.

⁵⁹⁷ Die Originale heute in Florenz, Museo dell'Opera di Sta. Maria del Fiore. Die um 1334/40 von Andrea Pisano begonnenen Arbeiten wurden nach dem Sockelbau unterbrochen, so dass die fünf Basreliefs erst 1437-39 von Luca della Robbia eingefügt wurden. Vgl. Trachtenberg 1971, S. 49 ff. und 85 ff.; Kreytenberg 1984, S. 56 ff.; speziell zur Bronzekassette der Malerei Kristeller 1976, S. 177; Best. Kat. Florenz 1969, Bd. 1, S. 233 ff.; Conti 1991, S. 99; Woods-Marsden 1998, S. 21.

⁵⁹⁸ Miniatur, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. E.24, inf. Liber XXXV, fol. 332 r.; dazu Egbert 1967, S. 80 f.; Armstrong 1983, S. 27 und 33 f., der darauf hinweist, dass das Selbstbildnis als die früheste Malerdarstellung innerhalb der Plinius-Illustration überhaupt gilt und di Pavia auch bei den anderen dort erstmals greifbaren Berufsvertretern auf die Campanile-Reliefs und mittelalterliche Monatszyklen zurückgegriffen hat.

⁵⁹⁹ Siehe die Beispiele ebd.; Egbert 1967, Abb. II, XX und XXVI.

⁶⁰⁰ Miniatur, Parma, Ms. Parm 1278, fol. 210 r. Vgl. Armstrong 1983a, S. 19 f. und Anm. 4, S. 37 f. und Abb. IIb. Vgl. auch ebd., S. 38, Anm. 75, den Hinweis auf eine ähnliche Miniatur in Manchester (um 1420, John Rylands University Library, Ital. Ms. 4, fol. 2 r.). Diesem Typus, aktualisiert um zeitgenössische Tracht und ein Staffeleigemälde, folgt noch die Titelvignette von „*C. Plinii Secundi, Naturalis Historiae Liber XXXV*“, Venedig 1513, abgebildet auf der Ausgabe von Plinius/König 1997, Bd. 35.

erscheint ein ähnlicher Maler auf dem Merkurkinderbild der „*De sphaera*“-Handschrift (**Abb. 119**).⁶⁰¹ Diesem Darstellungstypus entsprechen dann auch, abgewandelt um die byzantinische Erscheinung mit Nimbus, zeitlosem Gewand und Kinnbart, die etwa zeitgleich und dabei zunächst ausschließlich in Evangelistenzyklen auftretenden Darstellungen des heiligen Lukas als Maler. Ein ehemals in Padua befindliches, um 1448-50 von Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna geschaffenes Gewölbefresko ist nur durch Fotografien überliefert (**Abb. 120**).⁶⁰² Ihnen zufolge saß der nimbierte Madonnenmaler mit spitzem Kinnbart im strengen Profil vor seiner Staffelei und arbeitete mit Malstock und diesen überkreuzendem Pinsel an einer dreiviertelfigurigen *Eleusa*. Auf seinem Schreibpult und der Staffelei waren weitere Malutensilien, darunter ein Farbtiegel, Pinsel und Palette sowie eine halb aufgerollte Schriftrolle abgelegt. Um 1474-81 integrierte Andrea Delitio einen an der Staffelei malenden Lukas in die Gewölbezwickelfresken der Kathedrale von Atri (**Abb. 16a**).⁶⁰³ Der kurz darauf, um 1492-95, von Pinturicchio in Sta. Maria del Popolo in Rom gemalte Lukas sitzt mit gesenktem Haupt auf seinem Stier und vollendet das auf den Knien abgestützte Bild der Madonna, wobei er anstelle eines Farbnäpfchens einen Messkelch benutzt (**Abb. 121**).⁶⁰⁴ Die über den Tabernakelrahmen hinaustretende Madonna tritt in Interaktion mit dem heiligen Maler und deutet damit die Wundertätigkeit des Bildes an, wobei es sich um eine Anspielung auf das in Sta. Maria del Popolo aufbewahrte und Lukas zugeschriebene Gnadenbild handeln könnte.⁶⁰⁵

Im Norden ist der Typus des profilansichtigen Schreibers, Illuminators oder Malers vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht so stark verbreitet wie die Darstellung des Künstlers in Dreiviertelansicht.⁶⁰⁶ In Abhängigkeit von italienischen Vorbildern wurde Lukas zunächst als bärtiger, nimbiertes Evangelist in die französischen sowie kurz darauf in die niederländischen Stundenbücher aufgenommen.⁶⁰⁷

⁶⁰¹ Die lombardische Handschrift (um 1441-66, Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat 209, fol. 11r.) stammt aus dem Besitz Francesco Sforzas, seit 1450 Herzog von Mailand. Vgl. Hauber 1916, S. 114 f.; Welch 1997, S. 80; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 8; Metzger 2002, S. 132 und Nr. 39.

⁶⁰² Die Fresken in Padua (Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle) wurden 1944 durch einen Bombenangriff zerstört. Vgl. Bettini/Puppi 1970, S. 79 und Abb. 108-112. Klein 1933, S. 33, verweist zu Recht darauf, dass beide Maler Lukas schon 1444 auf der *Marienkrönung* in Venedig, San Pantaleone, (**Abb. 19**) ein Bild der Madonna attributiv beigegeben haben.

⁶⁰³ Vgl. Matthiae 1976, S. 1 ff.; Benedicenti 1995, S. 25 ff.; Ders. 2001; Horsthemke 1996, S. 105. Von Canevaghgi 1907, S. 14; Klein 1933, S. 32 f., um 1450 datiert. Zum gesamten Fresko siehe auch **Abb. 16**.

⁶⁰⁴ Chorgewölbefresko der vier Evangelisten. Von Carli 1960, S. 81 ff.; Horsthemke 1996, S. 105 f., Pinturicchio, von Ricci 1912, S. 223; Martin 1927, S. 47; Klein 1933, S. 34, einem seiner Nachfolger zugeschrieben und in den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert.

⁶⁰⁵ Vgl. auch ebd.; Horsthemke 1996, S. 106. Bisher unbeachtet geblieben ist, dass Burgkmair d. Ä. auf seinem 1507 geschnittenen Lukasbild (**Abb. 88**) nicht nur die *Salus populi Romani* aus Sta. Maria Maggiore in Rom zitiert, sondern daneben auch den heiligen Maler in Anlehnung an Primiticcios Lukas charakterisiert hat.

⁶⁰⁶ Vgl. z. B. die in Kap. A 4.2 erwähnte Miniatur eines Fassmalers und seines farbenreibenden Gehilfen in „*Las Cántigas Alfonso X.*“ aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (**Abb. 72**)

⁶⁰⁷ Vermittelnd könnten Miniaturen wie das Lukasbild im florentinischen Stundenbuch der Sammlung Olschki gewirkt haben. Siehe dazu und weitere Beispiele bei Leroquais 1927, Bd. 1, Nr. 45; Dass., Bd. 2, Nr. 220 und 252; Klein 1933, S. 27 ff.; Meiss 1967, Bd. 1, S. 4 f.; Bd. 2, S. 287, 289 ff.; Holländer 1971, Sp. 121; Lechner 1974, Sp. 458 f.; Schaefer 1986, S. 414. Die Haltung beschränkt sich nicht ausschließlich auf Lukas, der hier bevorzugt betrachtet wird, sondern wird daneben z. T. auch für den schreibenden Evangelisten verwendet. Siehe

Von diesen weisen die Lukas-Miniaturen im Stundenbuch der Maria von Burgund (**Abb. 122**) und eines dem Umkreis des Meisters der Maria von Burgund zugerechneten Genter Illuminators aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (**Abb. 123**) Parallelen zu Jan de Beers Mailänder Gemälde auf (**Abb. 94**).⁶⁰⁸ Der auf beiden Miniaturen vom Bildrand angeschnittene Stier begegnet wiederum auf dem Lukasbild des anonymen Antwerpener Meisters in der Londoner National Gallery (**Abb. 103**).⁶⁰⁹ Ein Blick auf das Stundenbuch Marias von Burgund und Maximilians I. (**Abb. 124**) oder auf das Rothschild-Stundenbuch (**Abb. 125**) verdeutlicht,⁶¹⁰ dass dieser Typus seit den 1480er Jahren auch in der niederländischen Auffassung des heiligen Malers auftreten konnte.

Das Fragment eines Veit Stoß-Nachfolgers, das ursprünglich den Lukas-Altar der Breslauer Maler in der Maria-Magdalenen-Kirche schmückte (**Abb. 126**),⁶¹¹ oder die in Kapitel IV. II., erwähnte Skulpturengruppe des Hamburger St. Lukas-Altars von 1499 (**Abb. 82**) belegen, dass der profilansichtige Madonnenmaler auch auf den geschnitzten Mittelschreinen von Lukas-Altären anzutreffen war. Auf den von Hans Bornemann (gest. 1474) begonnenen und vermutlich Absalon Stumme (seit 1486 Meister) und Wilm Dedeke (oder Willem Dedeken, um 1460-1528) vollendeten Außenflügel für den Hamburger Altar wird Lukas nicht nur im strengen Profil, sondern daneben ganzfigürlich und stehend wiedergegeben (**Abb. 127**).⁶¹² Das ungewöhnlich monumentale Profilbildnis in Verbindung mit einer durch den Schatten betonten Umrisslinie ist einzigartig innerhalb der norddeutschen Malerei dieser Zeit.⁶¹³

z. B. den heiligen Matthäus im Voustre demeure-Stundenbuch in Madrid, (um 1470/80, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 25-5, fol. 45 r.) oder im Stundenbuch des Louis Quarré (Oxford, Bodleian Library, Douce 311, fol. 57 r.); abgebildet bei Lieftinck 1969, Bd. 2, Abb. 123; Marrow 1984, Abb. 7.

⁶⁰⁸ Zur Miniatur im Stundenbuch der Maria von Burgund (um 1475/80, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 29r.) vgl. Pächt/Thoss 1990, Bd. 1, S. 69 ff.; zum Stundenbuch der Genter Schule (um 1470/80, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1988, fol. 24 r.) ebd., Bd. 1, S. 86 ff.; Lieftinck 1969, Bd. 1, S. 8 ff..

⁶⁰⁹ Dass die de Beer zugeschriebenen Versionen in Mailand und Berlin demzufolge von völlig anderen Vorlagen abgeleitet werden können als die Lukas-Tondi in London und Lille spricht wiederum gegen die Existenz einer singulären Vorlage.

⁶¹⁰ Zum Stundenbuch der Maria von Burgund und Maximilians I. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 12, fol. 75v.) vgl. Lieftinck 1969, Bd. 1, S. 126 ff.; speziell zur Lukas-Miniatur ebd., S. 137 und Abb. 247. Das Rothschild-Stundenbuch (Brügge/Gent nach 1482, London, British Museum, Printroom, Add. Ms. 35313, fol. 12v.) wurde von Winkler 1925a, S. 178, dem Meister des Wiener *Hortulus animae* zugeschrieben. Vgl. daneben Klein 1933, S. 63; Bronzema 1997, S. 94.

⁶¹¹ Die Breslauer Malerzunft unterhielt seit 1482 eine Kapelle und einen Altar in der Maria-Magdalenen-Kirche. Der heute im Warschauer Nationalmuseum aufbewahrte Altar verblieb dort bis 1824. Vgl. Wiese 1928, S. 73 ff. (als „*Meister des Lukasaltars*“); Meinert 1939, S. 219 f., der den Urheber mit Jacob Beinhart, seit 1484 Maler und Bildhauer in Breslau, identifiziert. Bei Klein 1933, S. 49 f., und Költzsch 2000, S. 48, Abb. 43, wird das Fragment als Werk eines Veit Stoß-Nachfolgers besprochen.

⁶¹² Tempera auf Eichenholz, je 180 x 73-74,5 cm, Hamburg, St. Jacobi. Vgl. Bronzema 1997, S. 49, 61 f. und 74 ff.; zur Diskussion über die Händescheidung und den jeweiligen Anteil der ausführenden Meister ebd., S. 129 ff.; Ders. 1999, S. 236 f.; daneben Klein 1933, S. 115, Anm. 368; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 13; Georgel/Lecoq 1987, S. 72; Schlüter 1990; Költzsch 2000, S. 47 f. und 56. Speziell zu Stumme vgl. Bronzema 1997, S. 33; zu Dedeke ebd. S. 34 ff.; Geese 2000, S. 154 f..

⁶¹³ Bronzema 1997, S. 112 ff. und 167, schreibt dem Schatten eine „*Schlüsselstellung*“ zu und sieht darin wohl nicht zu Unrecht einen Hinweis auf die von Plinius, Nat. hist. XXXV, 151 und 205, geschilderte Entstehungslegende der Malerei durch das Umzeichnen eines Schattens. Vgl. auch Ders. 1999, S. 234 f..

Die zuerst beim Heilig-Blut-Meister und dann auch bei Simon Bening, Dirck Vellaert und Pieter Coecke beobachtete Intensivierung dieser Haltung durch das Vorschieben des Oberkörpers und/oder Kinns ist als Variante des profilansichtigen Malertypus schon beim Campanile-Relief (**Abb. 116**), bei Vivarini/d' Alemagna und Delitio (**Abb. 120/16a**) oder den Lukas-Miniaturen in Berlin und London (**Abb. 124-125**) zu beobachten. Daneben sei auf eine Miniatur in Gotha hingewiesen, auf der Lukas mit einer turbanartigen Kopfbedeckung und stark nach vorn gebeugtem Oberkörper an seiner Staffelei malt (**Abb. 128**).⁶¹⁴ Außerhalb der Lukas-Ikonografie ist diese Haltung auf Abendmahlsdarstellungen bei Judas, bei dem knienden und sein Geschenk offerierenden König auf Anbetungsszenen sowie vereinzelt beim ausführenden Hohepriester auf Darstellungen der *Beschneidung Christi* anzutreffen (**Abb. 129-133**).⁶¹⁵ Sie deutet eine merkwürdige „Kurzsichtigkeit“ an,⁶¹⁶ die nichts mit dem ins Leere weisenden Blick gemeinsam hat, den Rogier für den heiligen Lukas gewählt hatte. Das im Gegensatz dazu betonte Fixieren des oftmals nicht einsehbaren Bildes demonstriert einerseits die penible Genauigkeit der Ausführung, die im Fall Simon Benings sogar als besondere Qualität des Miniaturmalers ausgewiesen wird. Zum anderen bezeichnet sie den Gesichtssinn als Voraussetzung für die Aneignung der sichtbaren Dinge und deren Umsetzung in ein Bild und damit eine wesentliche Grundlage der Malerei. Schließlich verhindert der „Rückzug“ des Madonnenmalers hinter die Staffelei eine freie Sicht auf die „Modelle“, was schon bei Baegert, dem Augustinermeister oder de Coter auf unterschiedliche Wirklichkeitsebenen hindeutete. Die dort beobachtete Gedrängtheit der Komposition ist zwar der großzügigen Weite von Renaissance-Interieurs gewichen, doch weisen fantastische Dekorationen, die Integration von Details aus der *Verkündigung*-Ikonografie sowie schließlich die Haltung des Madonnenmalers darauf hin, dass es sich eben nicht um „reale“ Porträtsitzungen handelt.⁶¹⁷ Die weitere Entwicklung dieser Tendenzen veranschaulicht das zweite Lukasbild von Jan Gossaert, dessen Zunftbild für die Mechelner Maler die Entrückung der legendären Malszene aus der alltäglichen Wahrnehmung eingeleitet hatte.

⁶¹⁴ Miniatur, ca. 15,5 x 10,5 cm, Limoges (?) um 1480/90, Schloss Friedenstein, Bibliothek, Memb. II. 176, fol. 15v. Vgl. Wolf 1988, S. 85.

⁶¹⁵ Zu Judas siehe z. B. den Stich Marcantonio Raimondis oder die Pieter Coecke zugeschriebene Version in Brüssel (Konkljke Musea voor Schone Kunsten); dazu und weitere Beispiele bei Marlier 1966, S. 94, 107 und 266; J. Foucart, in: Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 78. Siehe daneben die verschiedenen Darstellungen der *Anbetung* aus dem Umkreis der Antwerpener Manieristen, z. B. das Gemälde Jan van Dornickes in Barcelona (Museo de Vitoria) bei Marlier 1966, S. 131 ff. und Abb. 55 ff.; eine vereinzelt Vellaert zugeschriebene *Anbetung* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) bei Scheffler 1985, S. 118 ff. und Abb. 103, und zahlreiche weitere Beispiele ebd.. Beim Hohepriester der *Beschneidung* findet sich die Geste der pinselführenden Hand gewissermaßen vorgebildet. Siehe z. B. den um 1505-08 von Jan Joest van Kalkar geschaffenen Passions-Altar in Kalkar (St. Nikolaus); dazu Friedländer 1924 ff., Bd. 9,1, Nr. 1 und Taf. 2. Für Klein 1933, S. 52 f. und 57 f., hat Vellaert – dessen Stich eindeutig nach dem Gemälde des Heilig-Blut-Meisters in Cambridge anzusetzen ist – diese Haltung von Johannes dem Täufer auf Darstellungen der *Taufe Christi* abgeleitet. Dort begegnet zwar teilweise die Haltung im strengen Profil, doch ist die taufende Rechte eindeutig zu weit erhoben. Vgl. die Beispiele im Artikel „*Taufe Jesu*“, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 247-255.

⁶¹⁶ Diesen Begriff prägte Klein 1933, S. 57 f.

⁶¹⁷ Vgl. auch die Bemerkungen von Silver 1984, S. 92 ff. und 177 ff., über den Stil des Antwerpener Manierismus, wonach die fantastischen Schauplätze und exotischen Kostüme einerseits den Wohlstand und die verschiedenen in Antwerpen vertretenen Nationen widerspiegeln und andererseits als Mittel zur Entrückung instrumentalisiert werden.

A 5 Lukas als göttlich inspirierter Künstler

A 5.1 Die Übertragung der göttlichen Inspiration auf den zeichnenden Lukas: Jan Gossaerts Lukasbild in Wien

Die Entstehungsumstände des um 1520-25 von Jan Gossaert geschaffenen Lukasbildes liegen gänzlich im Dunkeln (**Abb. 134**).⁶¹⁸ Als älteste Nachricht gilt ein handschriftlicher Vermerk des Antwerpener Kunstsammlers Pieter Stevens in einer Ausgabe des „*Schilder-boeck*“, dem zufolge sich das Gemälde zunächst im Besitz eines Pr. Helman in Antwerpen befunden haben und dann Augustijn Tijssens „*inde Claresse*“ sowie Erzherzog Leopold Wilhelm verkauft worden sein soll.⁶¹⁹ Letzterer erbte durch das 1647 in Brüssel angetretene Statthalteramt die Sammlung seiner habsburgischen Vorgänger im Brüsseler Schloss, auf deren Grundlage David Teniers d. J. als Kammerherr, Hofmaler und Galerieverwalter, eine Reihe von Galeriebildern anfertigte, die Leopold mit ausgewählten Gäste inmitten der Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen zeigen.⁶²⁰ Auf einer um 1647 entstandenen Fassung in Madrid (Prado) ist Gossaerts Lukasbild deutlich in der linken unteren Bildecke erkennbar (**Abb. 135**).⁶²¹ Im Zuge der Rückkehr des Erzherzogs nach Wien gelangte Gossaerts Gemälde in die kaiserliche Galerie, wo es 1659 vom Hofkaplan Jan Anton van der Baren unter der Nr. 398 inventarisiert wurde.⁶²²

⁶¹⁸ Öl auf Eichenholz 109, 5 x 82 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 894. Zur Datierung vgl. Friedländer 1924 ff., Bd. 8, Nr. 23; den Überblick über die ältere Diskussion im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12; Sterk 1980, S. 139; Kraut 1986, S. 51. Von der Osten 1961, S. 458, hält – seiner Datierung des Prager Bildes um 1510 folgend – eine Entstehung „*jederzeit [...] nach 1510-11*“ für möglich; Olds 1990, S. 89, datiert um 1520-30; Schaefer 1992, S. 31, um 1518-25. Vgl. daneben Aschenheim 1910, S. 22 ff.; Hoogewerff 1912, S. 46; Weisz 1913, S. 66; Segard 1923, S. 54; Klein 1933, S. 81 ff.; Krönig 1936, S. 56 ff.; Marlier 1954, S. 36 f.; Best. Kat. Wien 1958, Nr. 175; Herzog 1968, Nr. 28, S. 106 ff. und 268 ff.; Krönig 1968, S. 70 ff.; Gaus 1974, S. 214; Lavin 1974, S. 590 f.; Best. Kat. Wien 1975, S. 54 f.; Best. Kat. Wien 1981, S. 194 f.; Silver 1984, S. 183; Ders. 1986, S. 21 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 3, S. 121 f.; Rivière 1987, S. 82; Best. Kat. Wien 1989, Nr. 16; Mensger 2002, S. 201 ff.; Stoichita 2002, S. 13 f..

⁶¹⁹ „*Opde Mere tot Antwerpen bij Pr. Helman eene St. Lucas die onsen Lieve Vrouwe wyschildert, seer net gedaen. Nochte soo daer ontrent is in handen van Augustyn Tijssens inde Claresse, diet gecocht heeft ende vercocht heeft an Hertoch Leopoldus Guillelmus.*“ Die Notiz ist abgedruckt bei Briels 1980, S. 137 ff.; Best. Kat. Wien 1981, S. 194.

⁶²⁰ Zur Brüsseler Sammlung, die zunächst vor allem Werke der flämischen Malerei umfasste und durch die Sammlung des Erzherzogs, vornehmlich italienische Gemälde und die 1649 erworbene Sammlung des Herzogs von Hamilton ergänzt wurde, siehe Speth-Holterhoff 1957, S. 139 ff., Ausst. Kat. Antwerpen 1991, S. 278 ff.. Zu Teniers d. J. vgl. in diesem Zusammenhang Vlieghe 1961/66, S. 123 ff.; Dreher 1977, S. 108 ff.; K. Schütz, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 208 f.; ebd.; Nr. 89; Scarpa Sonino 1992, S. 92 ff.; Stoichita 1998, S. 129 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 169.

⁶²¹ Öl auf Kupfer, um 1647, Madrid, Prado, Inv. Nr. 1813. Vgl. Best. Kat. Madrid 1994, S. 223; Dass. 1995, S. 442 f.; Honig 1998, S. 117 ff.; Stoichita 2002, S. 11 ff..

⁶²² Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Dok. 51c: „*Ein Stuckh von Öhlfarb auff Holcz, warin St. Lucas in einem rothen Klaidt khniedt vndt vnser liebe Fraw abmahlet, die in den Wolckhen siczt, ober ihr zwey Engel mit einer Cron, vnd hinder St. Lucas stehet ein Engel in einem grünen Klaidt, welcher ihme die rechte Handt führt. In einer schwarz ebenen Ramen, das innere Leistel vergult, hoch 6 Spann 6 Finger, braith 5 Span 5 Finger. Original von Johan de Maubeuge.*“ Vgl. auch Best. Kat. Wien 1981, S. 194 (mit Überblick über die älteren, in der Galerie vorgenommenen Zuschreibungen); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 127 ff.. Ein weiteres Lukasbild von Gossaert wird in einem Brief von Suzanna Forchoudt an A. und M. Forchoudt vom 15. September 1684 erwähnt: „*Een Maeribelt daer S. Luckas ons Livrou uyt schildert van Mabusen [...] guld 240. Dese 2 stucken schilderij syn seer fraey, [...] end dat van Mabusen segen wel 600 gulden wert is.*“ Da sich das Wiener Gemälde zu diesem Zeitpunkt bereits in der Sammlung des Erzherzogs und das Mechelner Bild nachweislich in Prag

Zur angenommenen Entstehungszeit des Gemäldes residierte Philipp von Burgund als Bischof von Utrecht in Wijk bei Duurstede, wo Gossaert über ein eigenes, im Inventar als „*petit Jans camer*“ bezeichnetes Atelier verfügte und Persönlichkeiten wie Margarete von Österreich, Pedro de Salamanca oder Adolf von Burgund, Admiral und Statthalter von Veere, zu seinen Auftraggebern zählte.⁶²³ Angesichts der hohen Reputation des Hofmalers ist nicht auszuschließen, dass auch sein zweites Lukasbild ursprünglich als prestigeträchtiges Identifikationsbild für eine Malerkorporation fungierte.⁶²⁴ Als mögliche Auftraggeber kämen z. B. die Maler in Utrecht in Frage, die zwar bis 1528 mit den Sattlern in einer Sammelzunft organisierte waren, aber seit 1448 einer Lukasbruderschaft angehörten und Nutzungsrechte an einer Kapelle und einem Altar der Onze-Lieve-Vrouwen-Bruderschaft in der Predigtherrenkirche St. Andries innehatten.⁶²⁵ Daneben pflegte Gossaert sicher auch persönliche Kontakte zu den Mitgliedern der Lukasgilde in Middelburg, wo er zunächst um 1509 in der Nähe von Philipps Schloss Souburg auf Walcheren lebte und sich nach dem Tod seines Gönners (1524) erneut niederließ.⁶²⁶

Sein zweites Lukasbild zeigt ein nicht eindeutig zu bestimmendes Interieur von geringer Tiefe, in dem links die von Engeln getragene Madonna mit dem Kind in einer Licht- und Wolkengloriole schwebt.⁶²⁷ Zwei Engel zeichnen sie mit einer Krone als *Regina Coeli* aus. Über einem gräulich-violetten Kleid trägt die Madonna einen blauen Mantel, dessen Saum mit einer goldenen, nicht lesbaren Inschrift geschmückt ist.⁶²⁸ Das Kind schmiegt sich an die Mutter und hat die Hand an ihre Wange gelegt.⁶²⁹

befanden, kann es sich dabei entweder um eine falsche Zuschreibung oder ein bisher unbeachtetes, verlorenes Lukasbild Gossaerts handeln, das dann ebenfalls in den Antwerpener Kunsthandel gelangt wäre.

⁶²³ Vgl. Weisz 1912, S. 5; Segard 1924, S. 9; Mensger 2002, S. 18.

⁶²⁴ Dhanens 1998, S. 117, geht davon aus, Gossaert habe das Gemälde „*pour lui-même*“ geschaffen.

⁶²⁵ So auch die Vermutung von Herzog 1968, S. 268; Rivière 1987, S. 82; Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 42. Vgl. die Angaben über die Utrechter Maler bei Müller 1880; Hoogewerff 1947, S. 44 ff. Für Utrecht würde auch sprechen, dass die Stadt seit 1304 eine Hochburg der Zunftmacht, in dieser Hinsicht durchaus mit Städten der südlichen Niederlande vergleichbar war und sich der Machtzuwachs der Zünfte seit dem 15. Jahrhundert an zahlreichen Kapellen und Altären ablesen lässt. 1528 schloss Karl V. die Zünfte wieder von der Regierung aus und leitete eine Neuorganisation ein. Vgl. ebd., S. 21 ff.; die Dokumente bei Overvoorde/Joosting 1896-97, Bd. 1, Nr. 8, 65, 88, 109 und 111; Vijlbrief 1950, S. 27 ff.; Lourens/Lucassen 1997, S. 48; Prak 2000, S. 73 f. und 76 ff.

⁶²⁶ In Middelburg hatte Gossaert vor 1520 bereits sein Hauptwerk, den 1568 verbrannten, aber von den Zeitgenossen hochgerühmten Altar für das Prämonstratenserklöster geschaffen. Siehe z. B. die Erwähnung Dürers bei Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 162: „*Von dannen fuhr ich gen Mittelburg, do hat in der abtey Johan de Abüs eine grosse taffel gemacht, nit so gut im hauptstreichen als in gemähl.*“ Zur Rekonstruktion des Middelburger Altares vgl. Weisz 1912, S. 5 f., Segard 1924, S. 8 ff.. Zu Gossaerts Rückkehr nach Middelburg ebd., S. 6; Gossart 1902, S. 31, Anm. 2; Weisz 1912, S. 4; Mensger 2002, S. 17 ff.. Auch in Middelburg gab es eine Lukasgilde, der 1554 Jan Gossaerts Sohn Pieter als Dekan vorstand. 1523 versuchten die Zünfte erfolglos, ein Mitspracherecht innerhalb der kommunalen Regierung zu erwirken. Vgl. Unger 1923; Ders. 1930; Hoogewerff 1947, S. 60; Peeters 1984, S. 279; Prak 2000, S. 73; Mensger 2002, S. 19 f..

⁶²⁷ Nach Kraut 1986, könnte es sich um einen Sakralraum, nach Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 42, um die Raumecke eines großen Saales oder den Seitenarm einer Kirche handeln.

⁶²⁸ „*PN.PVESIM. RINVST.NOMEN.RVANEOM [...] T.NOM [...] AON. HEC.D. [...] SEIA [...] NOVMT.PF [...] PORTA [...]*.“ Die Buchstaben sind teilweise spiegelverkehrt wiedergegeben, insgesamt handelt es sich aber nicht um Spiegelschrift. Die hier wiedergegebene Inschrift ist auch im Best. Kat. Wien 1981; Dass. 1989, verzeichnet, während im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12, und bei Herzog 1968, Nr. 28, eine fehlerhafte Variante abgedruckt wurde.

In der rechten Bildhälfte kniet Lukas in strengem Profil vor einem Betpult und zeichnet die Madonnenerscheinung mit einem Silberstift aus seiner Perspektive.⁶³⁰ Im Pult lehnt ein geschlossenes Buch. Davor liegen die abgestreiften Pantinen des Heiligen. Der Fliesenboden wird von Stufen begrenzt, auf denen ein Engel steht, der auf die Zeichnung blickt und mit seiner Linken die Schulter von Lukas berührt, während die Rechte die zeichnende Hand ergreift. Die wie zu einem Redegestus geformte Linke des Heiligen scheint auf diese Geste zu reagieren. Die hinter dem Engel aufragende Rückwand des Raumes wird durch einen Pfeiler zweigeteilt. Auf beiden Seiten rahmen von Pilastern gerahmte Nischen die Protagonisten. Wie die Marmorstufen bewirken sie zugleich eine Distanzierung von Madonna und Lukas. Über dessen Haupt ist eine Moses-Statuette mit Gesetzestafeln auf einem dreiteiligen Sockel mit Marmorsäulen platziert.⁶³¹

Die mit figuralem und floralem Dekor (Meerweibchen, Rostrum, Delphine mit verschlungenen Schwänzen, Vasen, Kessel mit Festons tragenden Widderköpfen, Putten, Masken oder Hornblasende Satyrn) und Medaillons verzierten Architekturformen weisen auf antike oder italienische Vorlagen zurück, die Gossaert über Kupferstiche, z. B. von Agostino Veneziano, vermittelt worden sein könnten.⁶³² Indem derartige Dekorationen zum angenommenen Entstehungszeitpunkt des Gemäldes auch schon im Kreis der Antwerpener Manieristen verbreitet waren, kommen ihre Werke ebenfalls als möglicher Einflussbereich in Frage.⁶³³ Die Medaillons mit Halbprofilbildnissen und allegorischen Figuren zitieren römisch-antike Vorbilder der Kaiserzeit des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr..⁶³⁴ Erkennbar sind im Rundbogen über der Madonna die Rückseite eines Denarius der römischen Republik (88 v. Chr.) mit steigendem Pegasus, ein männliches Brustbild nach rechts und eine stehende Frau mit Kind (Pietàs), im Bogen über Moses eine gekrönte Figur mit Kind (Jupiter und Minerva oder

⁶²⁹ Dies entspricht dem Typus der *Eleusa* oder *Glykophilousa*, der z. B. durch das die *Notre Dame de Grâce* in Cambrai vertreten wird (**Abb. 2**). Gossaerts Version entspricht jedoch den Abwandlungen dieses Typus, die seit dem 15. Jahrhundert sowohl in der süd- als auch nordalpinen Malerei anzutreffen sind. Siehe z. B. die Rogier van der Weyden zugeschriebenen Madonnen in Halbfigur in Heidelberg (Kurpfälzisches Museum) und Houston (Museum of Fine Arts, Edith A. and Percy S. Strauss Coll.) bei Panofsky 1953, Bd. 2, Abb. 341 f.; weitere Beispiele bei Harbison 1991, S. 160 ff. und Abb. 103 f. und 106.

⁶³⁰ Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob die Augen auf die Zeichnung gerichtet sind oder nicht. Das Antlitz veranlasste Goldscheider 1936, S. 17; Holländer 1971, Sp. 122; Ders. 1988, S. 194, zur Annahme, es handele sich um ein Selbstbildnis. Diese These ist wiederum aufgrund der ungesicherten Bildnisse Gossaerts nicht zu belegen. Vgl. dazu oben, Kap. A 3 und **Abb. 56-58**.

⁶³¹ Die Darstellung des zweigeteilten Bartes kam nach Gerlach 1971, Sp. 285, erst im 16. Jahrhundert auf. Da vergleichbare Figuren wiederholt in der Antwerpener Malerei dieser Zeit dargestellt werden, z. B. auf dem *Letzten Abendmahl* des Meisters van Dilligem (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), vermuten Lavin 1974, S. 590; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12, eine zeitgenössische Skulptur als mögliche Vorlage. Eine ähnliche Mosesfigur findet sich auch auf Gossaerts signierter Zeichnung *Die Vermählung der Hl. Katharina* (Kopenhagen, Königliche Kupferstichsammlung). Vgl. ebd., Nr. 43.

⁶³² Aschenheim 1910, S. 23, hat auf Filippino Lippis *Disputation des Hl. Thomas von Aquin* (Rom, Sta. Maria sopra Minerva); Weisz 1912, S. 67 ff., auf Stichvorlagen der Meister IG und AC sowie auf Werke von Perugino, Pinturicchio, Ysenbrant und Orley als mögliche Einflussbereiche hingewiesen. Sterk 1980, S. 139, sieht mögliche Vorbilder in Pilaster- und Pfeilersystemen auf Illustrationen von Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ (Venedig 1499).

⁶³³ Silver 1984, S. 183, nennt Quentin Massys und Joos van Cleve.

⁶³⁴ Siehe dazu auch Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12; Sterk 1980, S. 189, Anm. 190; Best. Kat. Wien 1981, S. 194.

Saturn mit Kind?) und Inschrift „C S“,⁶³⁵ das Brustbild eines Kaisers mit der Umschrift „IOC“ (Nerva?) sowie eine weibliche Figur mit Füllhorn (Diana von Ephesus?), auf dem mittleren Pilaster das Brustbild eines lorbeergekrönten Kaisers (Nero?) mit der Umschrift „GEDVIMHA II II DVENOI“,⁶³⁶ am Pilaster rechts das Brustbild eines Kaisers (Claudius?) sowie am rechten Bildrand das eines jungen Mannes (Augustus?). Gossaert dürften antike Münzen oder Medaillen aus der Sammlung Philipps von Burgund, der selbst zwischen 1519 und 1524 zwei Bildnismünzen im antikisierenden Stil prägen ließ, bekannt gewesen sein,⁶³⁷ was zunächst auf einen imperialen oder höfischen Zusammenhang hindeutet.⁶³⁸

Während beim Prager Bild Stilelemente verschiedener Epochen miteinander kombiniert waren, dominieren hier die Zitate der Antike bzw. Renaissance,⁶³⁹ womit sich das Gemälde schlüssig in Gossaerts Schaffen nach 1516 einordnen lässt, das durch die zunehmende Verarbeitung von antikem und italianisierenden Formengut sowohl in mythologischen als auch religiösen Zusammenhängen gekennzeichnet ist.⁶⁴⁰ Die Motive des Betpults und der Madonnenerscheinung wurden bisher vorwiegend als Bruch mit der Lukas-Ikonografie bzw. der ersten Version von Gossaerts Hand bewertet.⁶⁴¹ Tatsächlich weisen jedoch die Haltung des Heiligen und seine Silberstiftzeichnung wie beim Prager Lukasbild auf Rogiers Tafel zurück.⁶⁴² Die Einfügung des Betpultes lässt sich, wie das Abstützen der Skizze auf dem Knie bei der Prager Version, als Mittel verstehen, das von Rogier dargestellte Niederknien und Vorstrecken des Zeichenblattes einer realistischen Haltung anzunähern. Bei der Wiener Fassung weist diese allerdings auf die Darstellungstradition des Betenden zurück.⁶⁴³ Während beim Prager Lukasbild der „realistische“ Zeichenvorgang durch den visionären Schauplatz, die abgestreifte Pantine und den inspirierten Autoren und Maler relativiert wird, widersetzen sich beim Wiener Gemälde das auf Stifterbildnisse zurückweisende Knien vor dem Betpult und das Interieur

⁶³⁵ Nicht haltbar ist die Identifizierung von Weisz 1912, S. 68, als *Fortuna*. Die Initialen könnten vertauscht worden sein und für „SC“, d. h. „*Senatus consulto*“ stehen. Auf dem Wandgemälde *Das Gastmahl Belsazars* im Mechelner Hof van Busleyden, das von de Vocht 1950, S. 53 f., Jacopo de'Barbari und von Schunicht-Rawe/Lüpkes 2002, S. 419, Gossaert zugeschrieben wird, befindet sich ebenfalls ein männliches Medaillonbildnis, dessen Inschrift mit „NSTIN ... AESAR ... SC“ entzifferbar ist.

⁶³⁶ Wie die Inschrift auf dem Mantelsaum Mariens noch nicht identifiziert. Weisz 1912, S. 68, vermutet eine fehlerhafte Wiedergabe von „*GERMANICVS*“.

⁶³⁷ Das 1529 datierte Inventar von Philipps zweiter Residenz, Schloss Wijk bei Duurstede, überliefert die Aufbewahrung antiker Münzen und Medaillen im Oratorium. Siehe dazu Sterk 1980, S. 230. Zu Philipps antikisierenden Bildnismünzen mit Emblemen der *Hypnerotomachia poliphili* auf der Rückseite vgl. ebd., S. 127, 132, 141 ff und 271 ff., und Mensger 2002, S. 88 ff., die Gossaert einen entscheidenden Anteil am Entwurf der Münzen zuschreiben.

⁶³⁸ Die Münzen und Medaillen sind allerdings kein zwingender Hinweis darauf, dass Gossaerts Lukasbild für einen Herrscher bzw. für Philipp von Burgund bestimmt war, wie dies Kraut 1986, S. 57, vermutet.

⁶³⁹ Dies sowie die Renaissance-Einflüsse bei Madonna und Kind deutet Silver 1986, S. 22, als Würdeformel („*high style*“) bzw. als Ausdruck der übernatürlichen Schönheit und inneren Perfektion der Heiligen.

⁶⁴⁰ Siehe zuletzt Mensger 2002, S. 136 ff., zu Gossaerts *Sündenfall*-Variationen, dem *Schmerzensmann* (Valencia, Museo del Patriarca) oder *Lukrezia* (Privatbesitz).

⁶⁴¹ Seit Klein 1933, S. 82, heben dies z. B. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12; Krönig 1936, S. 56 ff.; Ders. 1968, S. 70; Best. Kat. Wien 1981, S. 195, hervor.

⁶⁴² Siehe dagegen Mensger 2002, S. 203: „Gossaert bricht vollständig mit der Darstellungstradition, so daß sich keinerlei Anklänge mehr an das berühmte Bild Rogiers feststellen lassen.“

⁶⁴³ Für Klein 1933, S. 82, nähert sich Gossaert deshalb Rogiers Vorbild, van Eycks *Rolin-Madonna*, an.

einer Deutung als Atelier- oder Malszene.⁶⁴⁴ Das seit Rogier meist im Nebengemach platzierte Schreibpult des Evangelisten stellt an sich weniger einen Bruch mit der Tradition als einen Rückgriff auf diese dar.⁶⁴⁵ Zahlreiche byzantinische Ikonen und – neben der Lukas-Miniatur des Bedford-Meisters (**Abb. 28**) – eine Reihe von französischen Stundenbuch-Illustrationen zeigen den malenden Lukas ebenfalls an einem Pult. Dazu gehört eine Gruppe von Werken aus dem Umkreis von Jean Fouquet und Jean Colombe (**Abb. 136-137**).⁶⁴⁶ Auf dem Schreibpult ist das Bildnis der ihm gegenüber ohne Kind frontal posierenden, mit Pänula bekleideten und betenden Madonna platziert.⁶⁴⁷ Die im Hintergrund als Relief oder Wandmalerei dargestellte Verkündigung an Maria verweist auf den im Stundenbuch folgenden Abschnitt (Lukas 1,26) und mit der offensichtlichen Analogie zur Gegenüberstellung von Maler und „Modell“ auf die legendäre Vertrautheit von Lukas und Madonna.⁶⁴⁸

Indem diese Miniaturen formal und inhaltlich auf den selten dargestellten Diktiervorgang mit der Madonna als Inspiratrix verweisen, könnten sie Gossaert bereits für die Hintergrundszene des Prager Gemäldes inspiriert haben (**Abb. 50b**). Während dort die Tätigkeit des heiligen Madonnenmalers als Autor noch direkt thematisiert wird, deuten auf der Wiener Version nur noch das Pult und das Buch auf den Evangelisten Lukas hin. Geblieben ist hingegen die nun eindeutig zugunsten des Bildes entschiedene Gegenüberstellung von Wort und Bild.⁶⁴⁹ Auch das Motiv der abgestreiften Pantine taucht in beiden Versionen auf, wobei sich auf dem Wiener Gemälde mittels der optischen Verklammerung mit der Mosesfigur eine noch augenscheinlichere Anspielung auf die Gotteserscheinung im brennenden Dornbusch ergibt.⁶⁵⁰ Die damit angedeutete Heiligkeit des Schauplatzes wird durch die ehrfurchtsvolle Haltung des zeichnenden Lukas sowie durch die Motive

⁶⁴⁴ Belting 2002, S. 26, zufolge verwandelt die Marienerscheinung die „Malerstube“ in eine „Kirche“.

⁶⁴⁵ Hier sei auch an die in Rogiers Nachfolge entstandene Tapisserie in Brüssel (1. Viertel 16. Jahrhundert) erinnert, wo das Schreibpult als Staffelei-Ersatz in die Hauptszene versetzt wurde.

⁶⁴⁶ Vgl. ein dem Umkreis von Jean Colombe zugeschriebenes Stundenbuch (um 1480, Rom, Bibliotheca Vaticana, ehemals Rossiana, Nr. 198, fol. 14r.); dazu Morello 1988, S. 102 und 133, Abb. 93; die Lukas-Miniaturen in den Stundenbüchern des Louis Laval (1469-89; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 920, fol. 32 v.) bei Leroquais 1927, Bd. 1, S. 15 ff., Nr. 6; des Jacques Coeurs (vor 1446, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10103, fol. 12) und Philippe de Comynes (um 1473, ehemals Kunsthandel, fol. 26 v.) bei Klein 1933, S. 64 f.; Költzsch 2000, Abb. 37; oder der Anne de Bretagne (um 1475, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 677, fol. 29 v.) bei Kann 1997, S. 18, Abb. 4.

⁶⁴⁷ Die ungewöhnliche Erscheinungsform der Madonna kombiniert Elemente der betenden Maria („*Hagiosiritissa*“, „*Chymeute*“), der Himmelfahrt und Krönung Mariens, der Virgo Doloris, Deesis, Immaculata und Annunziata. Letzteres ist insofern interessant, als eine Ikone der Annunziata in Fermo (13. Jh., Kathedrale) Lukas zugeschrieben wurde und von einem Engel vollendet worden sein soll. Sie regte u. a. Antonello da Messina zu diversen Varianten an (München, Alte Pinakothek). Vgl. weiterführend Belting 1990, S. 385 ff. und Taf. VII; Bogyay 1968, Sp. 494 ff.; Hallensleben 1971, Sp. 174 f.; Braunfels 1971, Sp. 197.

⁶⁴⁸ Vgl. auch Klein 1933, S. 65; White 1997, S. 46, Anm. 7.

⁶⁴⁹ Auch Kraut 1986, S. 53; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 43; Mensger 2002, S. 206; Stoichita 2002, S. 14, erkennen in der Gegenüberstellung von Zeichnung und Buch einen diesbezüglichen Kommentar.

⁶⁵⁰ Von Autoren wie Asemissen/Schweikhart 1994, S. 43, findet das Motiv deshalb auch nur im Kontext des Wiener Gemäldes Beachtung.

der Wolkenmandorla, Lichtgloriole und Engel betont, welche die Maria auszeichnen und als visionäre Erscheinung dem Geschehen entrücken.⁶⁵¹

Mit der Darstellung einer Madonnenerscheinung entfernte sich Gossaert tatsächlich sowohl vom Mechelner Zunftbild und als auch von den Lukasbildern seiner niederländischen Vorgänger. Diese Abkehr wurde bisher vor allem auf italienische Einflüsse zurückgeführt.⁶⁵² Die in Italien seit dem Quattrocento kontinuierlich bis zu Raffael als vorläufigem Höhepunkt verlaufende Entwicklung der Madonna auf Wolken spricht zwar für eine derartige Beeinflussung. Auch lassen sich Parallelen, z. B. zur 1440 von Pisanello gemalten Madonna mit Kind als Erscheinung der Heiligen Georg und Antonius (**Abb. 138**), nicht leugnen.⁶⁵³ Andererseits sind gerade im Visionskontext Madonnenerscheinungen auch im Norden seit dem 15. Jahrhundert, meist unter Einbeziehung der in Italien weniger geläufigen Mondsichel, in allen Bildmedien überliefert.⁶⁵⁴ Die größten Parallelen zu Gossaerts Figur weisen Dürers Grafiken (**Abb. 139**)⁶⁵⁵ und daneben nordniederländische Skulpturen auf, deren fehlende Datierung jedoch die Beurteilung einer möglichen Beeinflussung erschwert (**Abb. 140a-b**).⁶⁵⁶

⁶⁵¹ Wolken kennzeichnen seit frühchristlicher Zeit das „Höhere“ bzw. begleiten sämtliche Erscheinungsformen jenseitiger Realität, deren Grenze sie gleichzeitig markieren. Im AT, z. B. 2. Mose 13, 21; 14, 20; 19, 9 und 16; 33, 9; 40, 34-38; 4. Mose 9, 15 ff., wird Gott als Erscheinung in den Wolken oder einer Wolkensäule erwähnt. Vgl. Holländer 1970, Sp. 264; Braunfels 1971, Sp. 192. Siehe auch die Beispiele für parallele Erscheinungsformen paganer Gottheiten, z. B. in Vergils *Aeneis*, bei Sterk 1980, S. 140 und 189, Anm. 191.

⁶⁵² Insbesondere die Visionsdarstellungen Filippino Lippis und Fra Bartolommeos sowie das Triptychon von Nicolas Froment in Aix-en-Provence (Kathedrale Saint-Siffrein) mit der Madonna als Erscheinung im brennenden Dornbusch wurden wiederholt als Vorlagen diskutiert. Vgl. den Überblick im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 12; daneben Herzog 1968, S. 106 ff.; de Jongh 1968, S. 52; Krönig 1936, S. 57; Ders. 1968, S. 70; Friedländer 1972, Bd. 8, S. 29 f.; Asemissen/Schweikart 1994, S. 43; Költzsch 2000, S. 59 und 276, Anm. 24. Nach Best. Kat. Wien 1981, S. 195; Mensger 2002, S. 203, lassen sich bisherigen Bemühungen dahingehend zusammenfassen, dass allgemein von einer italienischen Komposition um 1500 als möglicher Vorlage ausgegangen wird. Sterk 1980, S. 140, weist zu Recht darauf hin, dass das direkte Zitat eines italienischen Vorbildes für Gossaert, der sich mittels Kombination und Variation druckgrafischer Vorlagen an antikisierende oder italianisierende Formen annäherte, ungewöhnlich wäre. Die zuletzt von Mensger 2002, S. 201, vorgebrachte Auffassung, nach der kein niederländischer Künstler „auch nur annähernd“ eine mit Gossaerts Gemälde vergleichbare Version hervorgebracht habe, wird durch die noch zu behandelnden Lukasbilder von Spranger bzw. Sadeler nach Spranger, Galle nach Stradanus oder Matham nach Goltzius relativiert, die wieder auf diesen Typus zurückgreifen sollten.

⁶⁵³ Zu der von Fra Bartolomeo eingeleiteten Entwicklung in Italien vgl. Korevaar-Hesseling 1938, S. 64 ff. und 82 ff.; Putscher 1955, S. 76 ff.; Braunfels 1971, Sp. 191 ff.; Chastel 1990, S. 138 ff.; Lechner 1997, S. 148 f.. Zu den nordalpinen Ausnahmen gehört die um 1525 entstandene *Maria in der Gloriole* Albrecht Altdorfers (München, Alte Pinakothek). Vgl. Best. Kat. München 1999, S. 39. Zu Pisanellos Gemälde in London (National Gallery) vgl. Best. Kat. London 1951, S. 342 ff.; Goffen 1975, S. 498 und Anm. 61, verweist auf ein Gemälde des Bellini-Nachfolgers Pier Maria Pennacchi, um 1505, in Venedig (S. Maria della Salute, Sakristei).

⁶⁵⁴ Siehe z. B. Rogiers *Augustusvision* auf dem *Bladelin-Altar* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), die Campin und/oder Rogier zugeschriebene Madonna in Glorie mit Stifter und den Heiligen Petrus und Augustinus, um 1430/40 (Aix-en-Provence, Musée Granet); dazu und weiterführend Benz 1969; Schütz 1972b, Sp. 462 f.; Lechner 1997, S. 149; Stoichita 1997, S. 47 ff..

⁶⁵⁵ Von den zahlreichen *Mondsichelmadonnen* in der Druckgrafik Dürers 1498-1516 siehe z. B. die *Himmelfahrt Mariens* von 1510 (Meder 206), das 1511 gedruckte Titelblatt der „*Apocalipsis cum Figuris...*“ (Meder 163), die 1511 entstandenen Titelblätter zum *Marienleben*; dazu Panofsky 1995, S. 65 ff. und 181 ff.; Den von Weisz 1912, S. 101; Glück 1945, S. 131 ff.; Mensger 2002, S. 73 ff., für Gossaert festgestellten Einfluss der Dürer-Gravur betont für das Wiener Gemälde auch von der Osten 1961, S. 458.

⁶⁵⁶ Siehe die um 1520-25 datierten Eichenholzskulpturen in Beverwijk (45 cm hoch, St.-Agathakerk) und Utrecht (48 cm hoch, Rijksmuseum Het Catharijneconvent); im Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 11 und 12. Stoichita 2002, S. 14, leitet daraus einen Kommentar zum Paragone ab.

Die von Gossaert gewählte Erscheinungsform der Madonna beruht auf der Vorstellung des Apokalyptischen Weibes (Apk 12, 1-18), die zunächst auf die *Ecclesia* und seit dem 12. Jahrhundert auch auf Maria bezogen wurde, was die Entstehung von formalen und inhaltlichen Mischtypen der *Maria-Ecclesia* sowie die Aufnahme von apokalyptischen Symbolen wie Sonne, Mond und Sterne in das autonome Marienbild beförderte.⁶⁵⁷ Die auf dem Wiener Lukasbild dargestellte Szene stellt typologisch weder ein autonomes Marienbild noch eine „*Madonna in der Glorie mit Heiligen*“ oder „*Sacra Conservazione*“, sondern den häufig mit der Inspiration verbundenen Typus des „*Visionärs allein*“ dar,⁶⁵⁸ von dem zahlreiche Beispiele sowohl in der nordalpinen Kunst als auch im direkten Umfeld von Jan Gossaert anzutreffen sind.⁶⁵⁹ Gossaert selbst hatte die Madonnenerscheinung z. B. schon bei der *Augustusvision* (**Abb. 54**) durch einen Strahlenkranz und eine Wolkengloriole charakterisiert.⁶⁶⁰ Auch ein vereinzelt Gossaert zugeschriebener Glasriss mit Szenen aus der Vita des heiligen Johannes weist hinsichtlich der Haltung des Heiligen, der Platzierung des Engels und der auf Wolken schwebenden Madonna Parallelen zum Wiener Gemälde auf (**Abb. 141**).⁶⁶¹ Die Wolken und Engel als Elemente der Madonnenerscheinung wurden demzufolge zwar in Italien entwickelt, waren jedoch zur Entstehungszeit des Wiener Lukasbildes längst in die nordalpine Visions-Ikonografie bzw. Gossaerts eigenes Schaffen integriert worden.

Die Integration dieser Elemente in die Lukas-Ikonografie, wenn auch überwiegend im Rückgriff auf die typisch nordalpine Darstellungsform der apokalyptischen Madonna, war bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts innerhalb der *Passionale*- und *Hortulus*-Ausgaben erfolgt.⁶⁶² Schon der 1488 von Anton Koberger gedruckte *Passionale*-Holzschnitt zeigt die Madonna in einem Strahlenkranz (**Abb. 20**),⁶⁶³ während die Madonna auf in einer von Hans Grüninger 1498-1503 in Straßburg gedruckten

⁶⁵⁷ Vgl. Guldan 1966, S. 90 ff.; Fonrobert 1968, Sp. 145 ff.; Braunfels 1971, Sp. 192, Schiller 1980, Bd. 4,2, S. 192 ff.; Brunzema 1997, S. 97 f.. Formale Anknüpfungspunkte für Gossaerts Figur bieten deshalb auch Madonnen aus der *Himmelfahrts*-Ikonografie. Siehe z. B. die Miniatur von Jean Fouquet im Stundenbuch des Étienne Chevalier (um 1461, Chantilly), dazu Fournée 1970a, Sp. 280; daneben die Ende des 15. Jahrhunderts aufkommenden Vorstufen der *Immaculata*-Darstellung bei Guldan 1966, S. 106 ff.; Fournée 1970b, Sp. 340 f.; Schmid 1970, Sp. 268 ff..

⁶⁵⁸ Innerhalb Gossaerts Schaffen ist kein dem Wiener Gemälde vergleichbares autonomes Madonnenbild überliefert ist. Das einzige, einem visionären Kontext zuzuordnende Gemälde ist eine halbfüßliche *Madonna mit Kind in der Gloriole* (Chicago, Art Institute), die mit dem Strahlenkranz der nordischen Darstellungsform entspricht. Silver 1987, S. 59, Abb. 3. Ders. 1984, S. 183, benennt den Typus des Visionärs allein nicht ausdrücklich, meint aber dasselbe. Sieh zu diesem Typus weiterführend Benz 1969; Schütz 1972b, Sp. 461; Dinzelbacher 1978, S. 116 ff.; Ders. 2002; Stoichita 1997, S. 47 ff..

⁶⁵⁹ R. Chadraha, Apokalypse des Johannes, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 124-142, mit weiterführender Literatur.

⁶⁶⁰ Vgl. Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 44.

⁶⁶¹ Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe. Von Folie 1951/60, S. 95, Anm. 59, Gossaert abgeschrieben. Vgl. den Forschungsstand im Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 63. Formale Analogien bestehen darüber hinaus zum „*Schutzengel*“ von Jacopo de'Barbari (Kupferstich, um 1510, Bartsch 1981, Bd. 13, S. 265, Nr. 9), der hinter einem eingeschlafenen Mann steht und ihm die Linke auf den Kopf gelegt hat. Nach Levenson 1978, Nr. 38, ist diese Auffassung des Schutzengels ohne bildliche Vorläufer und könnte von Psalm 91,11 ff., motiviert worden sein. Zu dem im 16. Jahrhundert zunehmenden Kult des Schutzengels, der auch Gossaert beeinflusst haben könnte, siehe auch Mäle 1932, S. 302.

⁶⁶² Den nicht näher definierten Einfluss von deutschen Holzschnitten auf Gossaert vermutet schon Klein 1933, S. 82. Vgl. daneben auch de Jongh 1968, S. 48; Krönig 1968, S. 70; Mensger 2002, S. 204.

⁶⁶³ Vgl. Klein 1933, S. 70 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 79.

Hortulus-Ausgabe in einer Lichtgloriole erscheint (**Abb. 142**).⁶⁶⁴ Zusätzlich durch ein Fenster von der Sphäre des Malerateliers distanziert, weisen die 1511-17 von Johannes Clein für Anton Koberger in Lyon gedruckten *Hortulus*-Ausgaben an dieser Stelle eine auf französische Miniaturen (**Abb. 136/137**) zurückweisende *Playtera* in einem Kranz aus Wolken und Licht auf (**Abb. 143**).⁶⁶⁵

Auf den Außenflügeln des Hamburger Lukas-Altars hatte Hans Bornemann (gest. 1474) ursprünglich geplant, dem stehenden Heiligen im Profil eine nimbierte Madonna mit Kind gegenüber zu stellen, wie sie auch auf dem Bild im Bild erscheint. Nach dem Tod des Meisters vollendeten seine Nachfolger, vermutlich Absalon Stumme und Wilm Dedeker, den linken Flügel, fügten Stifterfiguren, Engel, eine Strahlengloriole und eine Mondsichel hinzu und führten damit die erste Mondsichelmadonna als „Modell“ des heiligen Lukas in die Tafelmalerei ein (**Abb. 127**).⁶⁶⁶ Gewichtiger als das daraus resultierende Missverhältnis zwischen Vor- und Abbild scheint der lokale Wettbewerb mit den in unmittelbarer Nachbarschaft des Lukas-Altars errichteten Altären innerhalb des Mariendoms gewesen zu sein, die ebenfalls Mondsichelmadonnen zeigten.⁶⁶⁷ Auf dem rechten Seitenflügel des 1515 von Niklas Manuel Deutsch für die Berner Lux-und-Loyen-Gilde vollendeten Lukas-und-Eligius-Altars deuten nur noch wenige Lichtstrahlen eine schwebende Madonnenerscheinung an, auf die der an seiner Staffelei sitzende Lukas seinen Blick gerichtet hat (**Abb. 144**).⁶⁶⁸

Wenn Jan Gossaert kurz darauf dem heiligen Lukas eine Madonnenerscheinung gegenüberstellte, kann diese demzufolge sowohl in der nordalpinen Visions- als auch in der Lukas-Ikonografie verortet werden. Von den genannten Beispielen liegt insbesondere der Einfluss von *Passionale*- oder *Hortulus*-Ausgaben insofern nahe, als Gossaert oftmals bei seinen thematischen oder motivischen Neuschöpfungen auf druckgrafische Vorlagen zurückgegriffen hat.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Der wohl eigens für die Erstausgabe 1498 angefertigte Holzschnitt wurde in den Ausgaben bis 1503 wieder verwendet. Vgl. Oldenbourg 1973, L 6 und S. 74 f.

⁶⁶⁵ Klein 1933, S. 76 f., S. 71 f. und 112, Anm. 338, bezeichnet das Motiv als „*Zaungast am Fenster*“ und verweist auf weitere Beispiele außerhalb der Lukas-Ikonografie. Siehe auch Oldenbourg 1973, S. 100 ff., L 38, 45, 50, 62, 67 ff., 72, 76 und 90.

⁶⁶⁶ Der Unterzeichnung bzw. –malung zufolge sollte Lukas ursprünglich die langen Haare tragen, wie sie auch die deutschen Lukas-Holzschnitte aufweisen. Siehe dazu ausführlich Schlüter 1990, Bd. 1, S. 32 ff.; Brnzema 1997, S. 81 ff., 92 ff. und Abb. 16-24; Ders. 1999, S. 232 f.; zur Identität der Stifter Ders. 1997, S. 85 ff.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S. 99 ff. und 121 ff. Allein Költzsch 2000, S. 47 f. und 56, geht in Unkenntnis davon von einer bewussten Diskrepanz aus und bewertet die Madonnenerscheinung als „*fragwürdiges Modellvorbild*“.

⁶⁶⁸ Mischtechnik auf Fichtenholz, Malfläche 117 x 82,2 cm, unten links mit „*NMD*“ (ligiert), Dolch und Schleife bezeichnet, der linke Außenflügel mit der Darstellung des hl. Eligius unten rechts mit „*NICLAVS MANVEL V B 1515*“ signiert und datiert; Bern, Kunstmuseum. Vgl. Stumm 1925, S. 26 ff.; Ganz 1924, S. 55 und 132; Klein 1933, S. 80 f.; Ausst. Kat. Bern 1979, Nr. 71; Költzsch 2000, S. 60. Die Strahlen weisen auf den „*entschwindenden*“ Typus der *Himmelfahrt* zurück. Vgl. die Beispiele bei Schmid 1970, Sp. 274 f.

⁶⁶⁹ Nach Sterk 1980, S. 140, stammen die hauptsächlich von Gossaert verwendeten Vorlagen von Dürer, Jacopo de'Barbari, Marcantonio Raimondi und Il Robetta, aus Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ sowie aus zeitgenössischen Vitruv-Ausgaben.

Die Kenntnis dieser Holzschnitte in den Niederlanden belegt ein zeitnah zu Gossaerts Gemälde radiertes Lukasbild von **Frans Crabbe van Espleghem (Abb. 145)**,⁶⁷⁰ das sich hinsichtlich der Anordnung des zeichnenden Heiligen am Pult, seiner Kopfwendung zur oben links in einer Bogenöffnung erscheinenden Madonna in Wolken und der Zweiteilung des antikisierenden Interieurs durch einen Pfeiler sowohl von Gossaert als auch von den Heiligenleben- und *Hortulus*-Drucken beeinflusst zeigt.

Die von Gossaert mithilfe des Pfeilers und der Nischen vorgenommene Differenzierung der Bildhälften wird dadurch unterstrichen, dass Lukas auf dem Fliesenboden kniet, während der Engel auf einer Marmorstufe steht und die Madonnenerscheinung über dem um weitere Stufen erhöhten Raum schwebt.⁶⁷¹ Der im Gegensatz zum verschatteten Haupt des Malers vom Licht der Erscheinung getroffene Engel demonstriert, dass es einer zwischen beiden Bildhälften vermittelnden Kraft bedarf und zeichnet allein durch seine reine Anwesenheit die Tätigkeit des Evangelisten aus.⁶⁷²

Seine Platzierung und Aktion lässt sich auf die Ikonografie von Inspirationsfiguren zurückführen, deren Wurzeln in antiken Darstellungen von Philosophen oder Dichtern mit inspirierenden Musen liegt.⁶⁷³ Innerhalb der christlichen Kunst wurde der Inspirationsgedanke zunächst durch Evangelistensymbole, die Hand Gottes oder die Taube des Heiligen Geistes, Christus, Engel oder Musikinstrumente veranschaulicht, die dann vorwiegend Verfassern von biblischen und außerkanonischen Schriften zugeordnet sind.⁶⁷⁴ Insbesondere das auch bei Gossaert zu beobachtende Motiv der Händeführung war innerhalb der christlichen Ikonografie zunächst allein Autoren vorbehalten, deren Werk damit als göttlich inspiriert ausgezeichnet wird (**Abb. 146**).⁶⁷⁵ Gossaert hat demzufolge neben der visionären Madonna auch die über einen Engel vermittelte göttliche Inspiration vom schreibenden auf den malenden bzw. zeichnenden Evangelisten übertragen.⁶⁷⁶

⁶⁷⁰ Radierung, 15,6 x 10,8 cm. Aus einer Folge der vier Evangelisten (der heilige Markus von Nikolaus Hogenberg). Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 5, Nr. 38-41, hier Nr. 39.

⁶⁷¹ Die Unterscheidung verschiedener Sphären haben auch Silver 1986, S. 21; Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 42, betont.

⁶⁷² Daraus ergibt sich eine Verbindung zu Moses, dem Gott nach 2. Mose 23,20 ff., einen Engel gesandt hatte.

⁶⁷³ Vgl. vor allem Kleiner 1949, S. 46 ff.; Picard 1954, S. 101 ff.; Otto 1955; Clements 1960, S. 53 ff.; Winternitz 1963, S. 263 ff.; Goldberg 1966, S. 206 ff.; Gaus 1974, S. 204 ff.; daneben Kraut 1986, S. 55; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 98 ff.. Eine in kompositioneller, formaler, aber auch inhaltlicher Hinsicht vergleichbare Rolle nehmen Patrone bei Stifterporträts ein. Aschenheim 1910, S. 21; Klein 1933, S. 83, verweisen auf Lippis *Verkündigung mit dem Kardinal Caraffa* in Rom, Sta. Maria sopra Minerva.

⁶⁷⁴ Hier sei an das in Kap. A 3, erwähnte Tafelbild von Hermen Rode im Lübecker Museum erinnert, das mehrere Inspirationssymbole des Evangelisten Lukas in einem Werk vereinigt (**Abb. 55**). Zur christlichen Ikonografie der Inspiration vgl. Weisbach 1939, S. 101 ff.; Kleiner 1949, S. 42 ff.; Nilgen 1968, Sp. 712; Gaus 1974, S. 210 ff.; zur Inspirationsdarstellung des schreibenden Lukas Lechner 1974a, Sp. 455 f.; zum inspirierenden Engel bei Matthäus Lechner 1974c; Sp. 594 f.; Lavin 1974, S. 59 ff.; van de Waal 1964, S. 6 ff..

⁶⁷⁵ Vgl. z. B. die Darstellung der heiligen Veronika in Isidorus de Insulis, „*Gesta Beatae Veronicæ*“, Mailand 1518, S. 73; dazu sowie weitere Beispiele bei Lavin 1974, S. 75 ff. und Abb. 23 ff..

⁶⁷⁶ Dass das Evangelium des heiligen Lukas von Engeln „*vorgebildet*“ wurde, schreibt bereits Jacobus de Voragine in der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73). Vgl. *Legenda aurea*/Benz 1968, S. 868. Es trifft nicht zu, dass die Hand des heiligen Lukas „*oft*“ von einem Engel geführt wird, wie Stoichita 1998, S. 258, behauptet. Die Inspiration eines Malers könnte vor Gossaert bereits auf einem Mosaik des 2. Jahrhunderts n. Chr., bei dem eine Muse einem Maler eine Statuette vorhält (Rom, Musei Capitolini, Antiquarium Communale) sowie im Wiener

Die Inspiration offenbart das Wunder der Marienerscheinung, mystifiziert die Entstehung des Bildes und bezeugt seine übernatürliche Autorität. Was bis dahin der Heiligen Schrift oder den nicht von Menschenhand geschaffenen Gesetzestafeln Mose vorbehalten gewesen war, wird nun für die Malerei und Zeichnung beansprucht.⁶⁷⁷

A 5.1.1 Stellungnahmen zur Bilderfrage und –kritik und die Instrumentalisierung des Mechelner Zunftbildes zur Zeit der Gegenreformation in Prag

Angesichts der mehrfachen Betonung von bildlicher Authentizität oder der optischen Verbindungslinie zwischen dem göttlich inspirierten Zeichner und dem auf seine Gesetzestafeln weisenden Mose drängen sich Fragen zur zeitgenössischen Bilderfrage auf.⁶⁷⁸ Prinzipiell beinhaltet allerdings jede Darstellung des heiligen Lukas als Maler eines Madonnenbildes eine Rechtfertigung des religiösen Bildes.⁶⁷⁹ Die daraus folgernde Instrumentalisierbarkeit von Lukasbildern in der Gegenreformation lässt sich beispielhaft am bereits angedeuteten Schicksal des von den Mechelner Malern bei Gossaert in Auftrag gegebenen Zunftbildes aufzeigen. Das mit den Flügeln von Coxcie zum Triptychon erweiterte und von Matthias von Habsburg nach Prag überführte Gemälde wurde 1620 von Ferdinand II. (1578-1637) als Ersatz für den während des kalvinistischen Bildersturms vom 21. bis 28. Dezember 1619 zerstörten Hauptaltar im Prager Veitsdom installiert.⁶⁸⁰ Mit den zwischen den Chorpfeilern platzierten Reliefs Kaspar Bechtelers, auf denen die Verwüstung des Prager Domes 1619 und die Flucht Friedrichs V. von der Pfalz aus Prag 1620 dargestellt ist,⁶⁸¹ sollte Gossaerts Lukasbild den triumphalen Sieg der Habsburger in religiöser und politischer Hinsicht demonstrieren. Dass Ferdinand II. und seine Anhänger die Kunst für ihre Zwecke zu instrumentalisieren wussten, zeigt auch die Schlacht am Weißen Berg, bei der die habsburgische Armee eine dem Bildersturm zum Opfer gefallene *Anbetung Christi* mit ausgestochenen Augen wie eine Ikone mit sich führte.⁶⁸² Die Installation der Mechelner Gemälde im Veitsdom erweist sich in diesem Zusammenhang als Auftakt einer 1620 einsetzenden Siegespropaganda, die ihren vorläufigen Höhepunkt in der 1624 abgegebenen

„*Dioskurides*“ (**Abb. 98**) dargestellt sein, wo das Vorbild von einer weiblichen, als „*Epinoia*“ (Gedanke) betitelten Figur präsentiert wird. Vgl. Asemisen/Schweikhart 1994, S. 98 f. sowie unten, C 1.3.

⁶⁷⁷ Zu dem sich daraus ergebenden Vergleich zwischen Wort und Bild siehe auch Kraut 1986, S. 54 und 56; Mensger 2002, S. 207.

⁶⁷⁸ Die nicht weiter ausgeführte Vermutung von Kraut 1986, S. 56, wurde mit Nachdruck von Olds 1990, S. 89 ff.; Schaefer 1992, S. 34 ff.; Mensger 2002, S. 204 ff., wieder aufgegriffen.

⁶⁷⁹ Diese Problematik diskutiert nur Seidel 1996, S. 124, Anm. 338, und verweist zu Recht auf die Lukasbilder des 15. Jahrhunderts, die letztlich auch „*als Argument in der Bilderfrage zu denken*“ wären, obwohl diese zu diesem Zeitpunkt weder die Aktualität noch Brisanz des 16. Jahrhunderts hatte.

⁶⁸⁰ Vgl. Pavel 1968, S. 74 ff..

⁶⁸¹ Friedrich von der Pfalz hatte den Bildersturm auf Anraten des Hofpredigers Abraham Scultetus angeordnet und damit den Abfall vieler lutheranischer Anhänger, polemische Attacken und schließlich die politisch-militärische Niederlage am Weißen Berg heraufbeschworen. Zu den vor 1623 installierten Reliefs siehe Pavel 1962, S. 55, der als Urheber noch den Monogrammist C. B. anführt, dieses dann 1968, S. 76 f., mit „G. B.“ und den Urheber mit Georg Bendl d. Ä. identifiziert. Zur Zuschreibung an den Hofbildschnitzer Bechteler vgl. Šroněk 1997, S. 357 und 373, Anm. 14. Zum Bildersturm von 1619 siehe Michalski 1990, S. 111 ff.; daneben Hemmerle 1964, S. 261 ff.; Benrath 1966, S. 80 ff. und 182; Schilling 1986.

⁶⁸² Vgl. auch Michalski 1990, S. 114.

Erklärung des Katholizismus zur einzig erlaubten Religionsform fand.⁶⁸³ Ein Jahr später wurde das seit diesem Zeitpunkt bereits als „Dombild“ bekannte Lukاسبild Gossaerts unter der Nr. 1286 im Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer verzeichnet.⁶⁸⁴ Ohne Übermalungen oder anderweitige Veränderungen war das ursprünglich für eine Malerzunft geschaffene Gemälde damit zum bildlichen Argument für die gegenreformatorische Propaganda geworden.

Ob Lukasbilder über den legendären Malakt hinausgehende Aussagen zur Bilderfrage und -kritik beinhalten, gilt es also von Fall zu Fall zu hinterfragen. Mit den antikisierenden Motiven, der Moses-Statuette und den Protagonisten im Vordergrund hat Gossaert die schon auf der Prager Version angedeutete Abfolge von heidnischem Altertum, Altem und Neuem Bund bzw. der Zeit *ante legem*, *sub legem* und *sub gratia* bei seiner zweiten Version noch zugespitzt.⁶⁸⁵ Das mosaische Gebot „*Du sollst Dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht!*“ (2. Mose, 20, 4 f.) lässt sich zunächst als Hinweis auf die Überwindung der heidnisch-antiken Vielgötterei verstehen,⁶⁸⁶ kommentiert jedoch in seiner Anordnung direkt über dem Kopf des inspirierten Zeichners letztlich auch das Abbild der Madonna mit dem Kind. Der inspirierte Zeichner, seine Unterstützung durch einen Engel und die Madonnenvision dominieren jedoch die Komposition, während die blasse Mosesstatue als Vertreter des Alten Testaments, dem die Gottesschau von Angesicht zu Angesicht verwehrt blieb, im wahrsten Sinn in den Hintergrund gedrängt wird. Dabei „antwortet“ die Inkarnation des Logos in Christus, die das Alte durch das Neue Gesetz abgelöst und die Voraussetzung für eine neue Qualität der Gottesschau geschaffen hat,

⁶⁸³ Aus der Fülle an Beispielen sei auf die von Raphael Sadeler d. J. gestochene und mit „*Restituit Rem*“ überschriebene Allegorie auf den Triumph Kaiser Ferdinands II. von 1620 verwiesen, die diesen als Wiederhersteller der durch den Krieg gestörten Zustände sowie als rechtgläubigen Nachfolger von Heiligen und Märtyrern verherrlicht. Siehe dazu Ausst. Kat. München 1980, Nr. 520; weitere Beispiele ebd., S. 341 ff.; weiterführend Klüeting 1989, S. 318 f.; Šroněk 1997, insbesondere S. 356 ff. und 366 ff..

⁶⁸⁴ Vgl. Zimmermann 1905, S. 13 ff.: „[...] *ein schön künstlicher gemahlter altar, wie sanct Lucas Vnser Liebe Fraw abgemahlt, vom Johan Mabusen.*“ Auf den bis dahin unerwähnt gebliebenen Inventareintrag vom 6. Dezember 1621 hat bereits Mensger 2002, S. 62, hingewiesen. Nachdem der Hochaltar im neugotischem Stil von Josef Mocker nach den Entwürfen Josef Kranners erneuert worden war, überließ das Metropolitankapitel die Gemälde 1870 der Gemäldegalerie des Rudolfinums, heute Nationalgalerie, wo sie sich auch heute noch befinden. Vgl. Pavel 1968, S. 74 ff.; Best. Kat. Prag 1988, S. 108.

⁶⁸⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Überlegung von Panofsky 1984, S. 368, Anm. 101, zum Sarkophag des Bischofs Arnulf (1141-81) in der Kathedrale von Lisieux, wo wie bei Gossaert fünf antikisierende Medaillen mit Brustbildern von Herrschern dargestellt sind, davon vier als Kaiser gekennzeichnet und eines ein frei erfundenes Bildnis eines bärtigen Mannes. Nach Panofsky, ebd., könnten es sich um Sinnbilder der vier Monarchien nach Daniel 7 (Babylon-Chaldäa Nebukadnezars, Medien Darius', Persien Cyrus' und Griechenland-Mazedonien Alexanders), und Christi als der „Alte der Tage“ sein, dessen zweite Ankunft den Beginn des fünften Zeitalters einläutet. Dieselbe Deutung ist hier auch möglich (ganz links das Brustbild des bärtigen Mannes, dann die vier Herrscher), wenn auch nicht auszuschließen ist, das die Medaillen nur auf die „heidnische Antike“ hinweisen oder dekorative Zwecke erfüllen sollen.

⁶⁸⁶ Zur Ikonografie von Moses und den Zehn Geboten vgl. Schlosser 1971, Sp. 294 ff.; Schiller 1976, S. 121 ff.. Nach Olds 1990, S. 94, weist Moses eindeutig auf die Stelle der Gesetzestafel, wo das erste Gebot zu finden sei, weshalb die Hauptaussage des Motivs in der Diskussion über dessen Auslegung zu suchen sei: bezieht sich das Verbot auf Bilder Gottes oder Idole falscher, heidnischer Gottheiten.

gewissermaßen auf das mosaische Bilderverbot⁶⁸⁷ Mit der Inkarnation ist zugleich eine Rechtfertigung des Gottesbildes bezeichnet.⁶⁸⁸ Seine Legitimation ergibt sich zudem aus der Autorität des heiligen Malers und dessen himmlischer Unterstützung, die möglicherweise auf von Engel vollendete und damit in die Nähe von Acheiropoieten gerückte Madonnenbilder anspielen könnte.⁶⁸⁹ Die auf die visionären Elemente wie Putti oder Wolken sowie auf Farben verzichtende Zeichnung des heiligen Lukas demonstriert anschaulich die Unterschiede zwischen Vor- und Abbild,⁶⁹⁰ während seine Haltung vor dem Betpult Fragen der Anbetungswürdigkeit von Bildern assoziiert. Die zugunsten des Bildes entschiedene Gegenüberstellung von Zeichnung und geschlossenem Buch lässt sich schließlich als Kommentar zu der auf Gregor den Großen zurückgehenden Auffassung von Bildern als „*biblia pauperum*“ oder „*biblia laicorum*“ verstehen.⁶⁹¹

Insbesondere die von Gossaert in die niederländische Lukas-Ikonografie eingeführten Motive assoziieren demzufolge die an ältere Auffassungen anknüpfende Argumentation der reformatorischen Bilderdiskussion, die mit Andreas Bodenstein von Karlstadts „*Von Abtuhung der Bilder, und das keyn Bedtler unther den Christen seyn soll*“ (Wittenberg 1522) in eine bilderfeindliche Phase eintrat.⁶⁹² Karlstadt bezeichnet darin u. a. das zweite mosaische Gebot als bindend und die in Rom befindlichen Lukasbilder sowie die in der „*Legenda aurea*“ überlieferte Prozession Gregors des Großen mit der *Salus populi Romani* als „*apokryph*“, richtet sich gegen das Knien vor von Menschenhand geschaffenen Bildern und hält ihrer didaktischen Funktion die Augustinische Metapher entgegen, sie

⁶⁸⁷ Vgl. auch die Bemerkungen von Mensger 2002, S. 205, zum Kontrast zwischen der monochromen Mosesfigur und den „*von Fleisch und Blut und von unmittelbarer Lebendigkeit*“ erfüllten Figuren von Madonna und Kind. Lavin 1974, S. 590 f., erkennt darin einen Triumph der Malerei über die Architektur und Bildhauerei.

⁶⁸⁸ Durch die Exegese von Johannes 1,14 oder Kolosser 1,15 ff. wurde die Inkarnation ein fester Bestandteil der theologischen *Imago*-Lehre, nach der Gott anthropomorph darstellbar war, ohne auf ein menschliches Wesen reduziert zu werden. Vgl. Michel 1923; Bauch 1967, S. 1 ff.; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 55; Ders. 2002, S. 26; Kruse 2000, S. 318 f.. Zu Recht hat Kraut 1986, S. 161, Anm. 294, darauf hingewiesen, dass bereits die Miniatur des „*Sermo de Nativitate*“ (**Abb. 7**) den Zusammenhang zwischen der Epiphanie und der Darstellungswürdigkeit Christi thematisiert.

⁶⁸⁹ Dieser Zusammenhang wird auch angedeutet von Klein 1933, S. 82; Lavin 1974, S. 591; Stoichita 1998, S. 258, allerdings nicht auf die Bilderfrage bezogen. Für Belting 2002, S. 26, geschah Gossaerts Stellungnahme „*in einer polemischen Absicht*“, da sie „*das neue Bildverständnis*“ ignorierte und sich „*in den Schutz der alten Legenden*“ zurückzog. Indem dieser „Rückzug“ eine bis dahin nur Dichtern, Philosophen oder Autoren zugestandene Auszeichnung bedeutete, sollte sie in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden.

⁶⁹⁰ Vgl. Schaefer 1992, S. 36; Mensger 2002, S. 206.

⁶⁹¹ In einem Brief an den bilderfeindlichen Bischof Serenus von Marseille charakterisiert Gregor der Große (um 540-604) das Bild als „*Lesung für die Laien*“, was ins Kirchenrecht aufgenommen und gewissermaßen zum Allgemeingut wurde. Siehe Scavizzi 1981, S. 193 ff.; Göttler 1990, S. 274.

⁶⁹² Mit den Äußerungen von Humanisten wie Erasmus, Sebastian Brandt, Johannes Geiler von Kaysersberg u. a. ist schon vor der 1520 einsetzenden Flut von Schriften für und gegen Bilder eine zunehmende Kritik an der aufwendigen Gestaltung und verführerischen Schönheit der Heiligenbilder sowie am übertriebenen Bilderkult greifbar. Der Hinweis auf diese und andere Schriften soll nicht Gossaerts diesbezügliche Kenntnisse, sondern die zunehmende Brisanz der Bilderfrage zur angenommenen Entstehungszeit des Wiener Gemäldes beleuchten. Vgl. dazu und zur Bilderfrage in der Reformationszeit den Überblick über die Literatur bei Parshall/Parshall 1986; daneben von Campenhausen 1957, S. 96 ff.; Scavizzi 1974, S. 171 ff.; Ders. 1981; Ullmann 1976, S. 46 ff.; Freedberg 1976a, S. 25 ff.; Ders. 1976b; Ders. 1982, S. 141 ff.; Ders. 1986; Ders. 1988; Stirn 1977; Christensen 1979; Hofmann 1983, S. 23 ff.; Michalski 1988, S. 458 ff.; Ders. 1993; Ders. 1999, S. 121 ff.; Stoichita 1998, S. 110 ff.; die Beiträge in Scribner 1990. Speziell zu Karlstadt (1480-1541) vgl. auch Barge 1905; Sider 1974; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 127 ff.; Hecht 1997b.

blieben letztlich „*stumm und taub*“.⁶⁹³ Im gleichen Jahr verfassten Hieronymus Emser (1478-1527) und Johannes Eck (1486-1543) eine Gegendarstellung unter Rückgriff auf traditionelle Argumenten wie jenem, dass das Bild nur ein Bild oder eine Darstellung Gottes sei, dessen Verehrung auf das Urbild überginge.⁶⁹⁴ Emser führt dabei u. a. die in Kapitel I. I. erwähnten, im 16. Jahrhundert nicht unumstrittenen Quellen von Theodorus Lektor, Andreas von Kreta oder Nikephoros Callistos als Belege für die Authentizität der Malerlegende an und beruft sich daneben auf Thomas von Aquin, der in der „*Summa theologica*“ die Rechtfertigung des religiösen Bildes durch die Fleischwerdung Gottes in Christus formuliert und sich für die Authentizität der Lukasbilder ausgesprochen hatte.⁶⁹⁵

Dass Maler angesichts der zunehmenden Bilderfeindlichkeit ihren Anspruch auf die Darstellung und Vermittlung religiöser Wahrheiten angegriffen sahen, lässt sich exemplarisch anhand Dürers Widmung der „*Unterweisung der Messung*“ an Willibald Pirckheimer (1525) aufzeigen, in der eine der theologischen Argumentation verwandte Rechtfertigung des religiösen Bildes vorgenommen wird: „[...] *vnangesehen das itzt bey vns vnd in vnseren zeyten die künst der malerey durch etliche seer veracht vnd gesagt will werden, die diene zu abgötterey. Dann eyn yeglich christenmensch wirdet durch gemel oder byldnüß als wenig zu einem affterglauben getzogen als eyn frumer mann zu eynem mord, darumb das er ein waffen an seiner seyten tregt. Must warlich eyn vnuerstendig mensch seyn, der gemel, holtz oder steyn anbetten wölt. Darumb gemel mehr besserung dann ergernuß bringt, so daß erberlich, kunst vnd woll gemacht ist.*“⁶⁹⁶

Mit den Entstehungsumständen des Wiener Gemäldes bleiben zwar auch seine Adressaten sowie die Urheber des Bildprogramms oder Gossaerts Anteil daran im Dunkeln. Unabhängig davon ist jedoch davon auszugehen, dass Gossaert, dessen Mäzen Philipp von Burgund als Bischof von Utrecht und Statthalter von Zeeland und Zutphen wie auch der Hofkaplan und Humanist Gerhard Geldenhauer in die 1521 von Karl V. eingeleiteten Maßnahmen zur Bekämpfung der reformatorischen Strömungen involviert war, mit der grundsätzlichen Argumentation der Bilderkritiker und -befürworter vertraut

⁶⁹³ Ebd.; Barge 1905, Bd. I, S. 394 ff.; Smolinsky 1980, S. 431; Scavizzi 1981, S. 131. Dieselben Argumente werden dann u. a. auch von Calvin oder Zwingli angeführt. Siehe dazu und weitere Beispiele bei Ladner 1931, S. 1 ff.; von Campenhausen 1957, S. 100 ff.; Hofmann 1983, S. 32 ff.

⁶⁹⁴ Zu Eck vgl. Iserloh 1982, S. 249 ff.; zu Emser Smolinsky 1980, S. 428 ff.; weiterführend zu den nachfolgenden Autoren und dem hier angedeuteten Bildbegriff Scavizzi 1981, S. 130 ff.; Michalski 1988, S. 458 ff.; Göttler 1990, S. 265 f. und 269 ff.; Seidel 1996, S. 122 f., Anm. 335.

⁶⁹⁵ Auch in den katholischen Bilderschriften von Konrad Braun, Johannes Molanus, Gabriele Paleotti, Robert Bellarmin u. a. wurden diese Quellen als zitierwürdig und wie schon im Bilderstreit des 8. Jahrhunderts neben den Archeiropoieten als Argumente für die Bilderverehrung angeführt. Offen gegen die Legende sprach sich um 1600 beispielsweise der Kardinal Cesare Baronio aus. Vgl. Warnke 1968, S. 77, Anm. 82; Lechner 1974, Sp. 449. Zu den Quellen der Malerlegende siehe oben, Kap. A 1.1.

⁶⁹⁶ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 58, S. 115. Vgl. dazu auch Christensen 1979, S. 203. In Dürers Schriften finden sich seit ca. 1510-13 apologetische Tendenzen, die aber vornehmlich der Rechtfertigung der menschlichen Wissbegierigkeit als Gottesdienst dienen und damit dem Vorwurf unnützen Eifers oder Gotteslästerung begegnen. Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 97 ff.; weitere Beispiele für Klagen von deutschen Künstlern nach Dürer bei Göttler 1990, S. 264 f. und Anm. 6.

war.⁶⁹⁷ Die gegenüber der Prager Fassung eingeführten, bedeutsamsten Neuerungen des Wiener Lukasbildes, die Madonnenerscheinung und der Engel, drängen zwar den Anteil des Zeichners am Entstehungsprozess des Bildes zurück, bereichern jedoch die Bildaussage um Stellungnahmen zur Bilderfrage und –kritik erreichen, dass die zuvor nur Gelehrten, Philosophen oder Autoren vorbehaltene Inspiriertheit und die damit verbundene Auszeichnung mit göttlicher Gnade oder Ingenium auf den Maler übertragen werden.⁶⁹⁸ Durch das Knien des Heiligen vor dem Betpult und die abgestreiften Schuhe bleibt das damit zum Ausdruck gebrachte künstlerische Selbstbewusstsein – ähnlich wie schon beim Prager Bild – im Rahmen von Demut und Gottesfürchtigkeit.⁶⁹⁹ Der im Vergleich zu den etwa zeitgleich in Antwerpen und Brügge entstandenen Lukasbildern deutlich werdenden Ausnahmestellung Gossaerts, was die individuelle und innovative Ausdeutung der Lukas-Ikonografie betrifft, entspricht seine Position als Hofkünstler eines kunstliebenden und humanistisch gebildeten Mäzens.⁷⁰⁰ Gossaerts Verbundenheit mit der Kunst und Literatur der klassischen Antike und Italiens belegen neben der Romreise von 1508/09 seine zahlreichen thematischen und formalen Neuschöpfungen, die seit 1516 („*Neptun und Amphitrite*“, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) von ihm verwendete, latinisierte Signatur („*IOANNES MALBODIVS PINGEBAT*“) oder das an antike Medaillen angelehnte Münzbildnis von Hans Schwarz (**Abb. 56**).⁷⁰¹ Der Gossaert schon zu Lebzeiten vorausseilende Ruf als Erneuerer der niederländischen Malerei hatte u. a. zur Folge, dass seine späten Gönner, Hendrik III. von Nassau-Breda und Mencía de Mendoza, ihm im Jahr seines Todes (1532) ein festes Jahresgehalt auszahlten.⁷⁰² In den Niederlanden hatte zuvor nur Jacopo de'Barbari eine derartige Auszeichnung mit einer auftragsunabhängigen und gewissermaßen als Altersrente fungierenden Entlohnung erhalten.⁷⁰³

⁶⁹⁷ Diese Auffassung vertreten auch Olds 1990, S. 93; Schaefer 1992, S. 36. Philipp von Burgund und Gerhard Geldenhauer weilten bis Ende August des Jahres 1521 bei Karl V. in Brügge, wo ein Zusammenreffen mit Christian II. von Dänemark, Heinrich VIII. von England, Erasmus, Thomas Morus u. a. stattfand. Am 13. und 25. Juli sowie am 26. August 1521 fanden die durch das Wormser Edikt vom 8. Mai beschlossenen Bücherverbrennungen in Antwerpen, Gent und Utrecht statt. Geldenhauer war nachweislich in Gent und Philipp von Burgund in Utrecht bei diesen Verbrennungen anwesend. Vgl. Kalkoff 1903/04, S. 1 ff.; Sterk 1980, S. 60 ff.; Freedberg 1989, S. 246 ff.; weiterführend Gilmont 1990, S. 187 ff..

⁶⁹⁸ Vgl. auch Krönig 1968, S. 70; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 43; Mensger 2002, S. 207. Zur Auszeichnung mit göttlichen Ingenium und dem damit verbundenen Geniebegriff vgl. auch Baxandall 1971, S. 15 ff.; Gaus 1974, S. 214 ff.; Kemp 1977, S. 384 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 503; Panofsky 1995, S. 374 ff.

⁶⁹⁹ Vgl. auch Olds 1990, S. 93; Mensger 2002, S. 207; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232.

⁷⁰⁰ Auch wenn Geldenhauers Lebensbeschreibung von Philipp von Burgund nicht an Topoi des Herrscher- und Künstlerlobs spart, deutet doch vieles auf ein vertrautes Verhältnis zwischen Maler und Mäzen hin. Nach Mensger 2002, S. 109, arbeitete Gossaert in einem Umfeld, „*das seiner Profession eine Achtung entgegenbrachte, die zu dieser Zeit in den Niederlanden einzigartig war.*“

⁷⁰¹ Vgl. ebd., S. 73 ff. und 200.

⁷⁰² Siehe ebd., S. 198 f.; Steppe 1965, S. 35; daneben das von Hieronymus Cock und Isaac Bullart überlieferte Epitaph Gossaerts, abgedruckt bei Segard 1924, S. 13: „*TUQUE ADEO NOSTRIS SAECULUM DICERE, MABUSI, VERSIBUS AD GRAPHICEN ERUDIISE TUUM: NAM QUIIS AD ASPECTUM PIGMENTA POLITIUS ALTER FLORIDA APELLEIS, ILLINERET TABULIS? ARTE ALIIS, ESTO, TUA TEMPORA, CEDE SECUTIS, PENICULI DUCTOR PAR TIBI RARUS ERIT.*“

⁷⁰³ Zu dem auch „*Gnadengehalt*“ genannten Jahresgehalt für Hofmaler vgl. Duverger 1982, S. 61 ff.; Warnke 1985, S. 170 ff.; zu de'Barbari, dem Margarete von Österreich am Mechelner Hof von 1512 bis zu seinem Tod 1516 ein derartiges Gehalt zahlte, Levenson 1978, S. 34 ff.; Eichberger 2002a, S. 284 ff..

A 5.2 Die Übertragung der poetischen Inspiration auf den malenden Lukas: Maerten van Heemskercks Stiftung für die Haarlemer Kollegen

Im Todesjahr Jan Gossaerts vollendete Maerten van Heemskerck (Heemskerck 1498 – 1574 Haarlem) ein Lukasbild, das zu den frühesten datierten Werken innerhalb seines Schaffens gehört (**Abb. 147**).

Die exakten Maße der Tafel lassen sich seit einer im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts vorgenommenen Beschneidung des oberen Bildrandes und einer während des 19. Jahrhunderts erfolgten Zweiteilung nicht mehr bestimmen, doch deuten die Kanten der oberen Ecken auf einen ursprünglich geschweiften Abschluss hin.⁷⁰⁴ Das Gemälde ist mit „MH“ (ligiert) monogrammiert und auf einem Cartellino signiert und datiert:

*„Tot een memorie is Dese Taeffel gegeven / van Mertin heemskerck, diet heeft gewracht. / Ter eeren
Sinte Lucas heeft hyt bedreven, / ons gemeen ghesellen heeft hy mede bedacht / wij moge hem
dancken, bij dage by nacht / van zyn milde gifte die hier staet present / Dus willen wy bidden, met als
ons macht / Dat gods gratie hem wil zijn omtrent / Anno Duysent VcXXXII is volent / 23. May.“⁷⁰⁵*

Es ist nicht bekannt, welchen Status der in Heemskerck geborene, von Cornelis Willemsz. und Jan Lucasz in Delft sowie Jan van Scorel (1495-1562) in Haarlem ausgebildete Künstler zu diesem Zeitpunkt hatte.⁷⁰⁶ Jan van Scorel, der in Folge von Unruhen in Utrecht nach Haarlem übersiedelte und dort zwischen 1527/28 und 1530 eine Werkstatt unterhielt, war als Kanoniker von Utrecht vom Zunftzwang, weshalb Belege über seinen Atelierbetrieb fehlen.⁷⁰⁷ Da die meisten Gesellen zunächst nicht über die notwendigen Mittel verfügten, um eine eigene Werkstatt zu eröffnen und meist noch zwei bis drei Jahre bei einem Meister arbeiteten, ist jedoch davon auszugehen, dass auch Heemskerck noch als Geselle bei Scorel tätig war.⁷⁰⁸ Die Überlieferung, Heemskerck habe bis 1532 bei Pieter Jan Fopsen sowie beim Haarlemer Goldschmied Joos Cornelisz gewohnt, deutet ebenfalls auf einen

⁷⁰⁴ Öl auf Eichenholz, 168 x 235 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. I-134. Vgl. vor allem Preibisz 1911, S. 10 ff., 66 und 73 f.; Klein 1933, S. 57 f.; Winner 1957, S. 98; Gelder 1958, S. 14 f.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65 Nr. 61; Gaus 1971, S. 214; Grosshans 1980, Nr. 18, S. 109 f.; Chirico 1981-82, S. 7 ff.; Kraut 1986, S. 85 ff.; Rivière 1987, S. 82 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 70, S. 191 f.; Harrison 1987, Nr. 15, S. 250 ff.; Asemissen 1988, S. 49; van Bueren 1993, Nr. F6, S. 448 ff.

⁷⁰⁵ Grosshans 1980, S. 109 f., übersetzt: „Diese Tafel ist als Erinnerung von Martin Heemskerck, der sie gemalt hat, gestiftet worden. Er hat sie zu Ehren des Hl. Lukas geschaffen und seine Malerfreunde damit bedacht. Danken wir ihm Tag und Nacht für sein freigebiges Geschenk, das hier vor uns steht. Deshalb werden wir mit aller Kraft darum beten, daß Gottes Gnade ihn begleiten möge. Vollendet im Jahre 1532 am 23. Mai.“ Die Infrarotaufnahmen des Cartellinos zeigen anstelle des vollständigen Datums nur die Ziffern „XXII“. Vermutlich wurde die letzte Zeile bei einer frühen Restaurierung, vielleicht mit Hilfe des von van Mander überlieferten Textes, ergänzt. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 199; dazu van Asperen de Boer 1987, S. 111.

⁷⁰⁶ Harrison 1987, S. 31 ff., vermutet, Heemskerck könnte das Lukasbild als Dank für die Aufnahme in die Gilde angefertigt haben. Die Ausbildung bei Cornelis Willemsz., bei dem auch Jan van Scorel 1509-12 Lehrling war, und Jan Lucasz., 1541 in Delft zum „Hoofdman“ ernannt wurde, überliefert van Mander im *Schilder-boeck*. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 196; dazu Scheller 1972, S. 42; Grosshans 1980, S. 19.

⁷⁰⁷ Schon in Kapitel II. II. wurde darauf hingewiesen, dass die Mitglieder von geistlichen Körperschaften nicht dem Zunftzwang unterlagen. Dasselbe gilt für Inhaber religiöser Ämter. Vgl. Huth 1967, S. 22 und 90, Anm. 28; zu Scorels Haarlemer Zeit Preibisz 1911, S. 7 ff.; de Jonge 1932, S. 135 ff.; Wescher 1938, S. 218 ff.; Bruyn 1954, S. 51 f.; Ders. 1955, S. 27 ff.; Grosshans 1980, S. 19 f. und 29 ff.; Harrison 1987, S. 11 ff.

⁷⁰⁸ Vgl. weiterführend Baes 1882, S. 99 ff. und 150; Floerke 1905, S. 131; Niemann 1941, S. 121 f.; Hoogewerff 1947, S. 25 f.; Huth 1967, S. 10; Campbell 1981, S. 47 f.; Brunzema 1997, S. 20 f.

Gesellenstatus hin.⁷⁰⁹ Nach der Vollendung seines Lukasbildes reiste Heemskerck nach Rom, wo sein Aufenthalt im Juli 1532 von Giorgio Vasari sowie von Skizzen nach antiken Monumenten und italienischer Kunst bezeugt werden.⁷¹⁰

Der Inschrift auf dem Cartellino zufolge war sein Lukasbild für die „*gemeen ghesellen*“, also die Haarlemer Kollegen, bestimmt,⁷¹¹ was durch ein Dokument vom 02.07.1635 bestätigt wird.⁷¹² Diese waren mit Illuminatoren, Bildschnitzern, Goldschmieden, Glasern, Stickern, Zinn- und Messinggießern, Kesselmachern und (seit 1514) Bildhauern in der Gilde der „*Constenaers*“ unter dem Patronat der Heiligen Lukas und Eligius vereinigt.⁷¹³ Heemskercks Tafel gehörte mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Ausstattung des Gildenaltars, der seit 1494 in der Haarlemer St. Bavokirche am nordwestlichen Vierungspfeiler bezeugt ist, zu Beginn des 16. Jahrhunderts erneuert und am 11. Juni 1511 durch den Bischof von Utrecht „*ad procuracionem Fraternitatis S. Lucae*“ geweiht wurde (Abb. 148).⁷¹⁴ 1517 stiftete Barthel Pons eine Lukas-Reliquie, für die Christoforo da Forli, Kardinal von Sta. Maria in Aracoeli, am 22.07.1518 einen Ablassbrief ausstellte. Dieser gewährte jedem, der das Paternoster und Avemaria vor dem Altar betete, einen Ablass für 100 Tage.⁷¹⁵ Die extreme Untersicht von Heemskercks Komposition legt eine ursprüngliche Platzierung der Tafel direkt am Pfeiler nahe.⁷¹⁶ Ob sie dort die Plünderung der Haarlemer Kirchen durch spanische Truppen im Jahr

⁷⁰⁹ Nach van Mander/Floerke 1991, S. 198, soll die Frau des Jan Fopsen gesagt haben: „*er müsse Meister Marten genannt werden, da er solches wohl verdiene*“, woraus Stechow 1966, S. 45, Anm. 6, einen Gesellenstatus schließt. Als „*Meester*“ wird Heemskerck erstmals 1538 im Zusammenhang mit dem Auftrag für den Laurentiusaltar (1538-43, Linköping, Domkryrka) genannt. Vgl. das Dokument bei Grosshans 1980, S. 144, Anm. 3. Saunders 1978, S. 51, bemerkt zu Recht, dass die Unterkunft beim Goldschmied Cornelisz. darauf hindeutet, dass Heemskerck Einblicke in die Techniken des Kupferstichs erhielt, dem er sich in den 1540er Jahren zuwandte.

⁷¹⁰ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 582. Nach van Mander/Floerke 1991, S. 199, soll Heemskerck in Rom beim Kardinal Willem van Enckevoirt, Bischof von Utrecht, gewohnt haben. Spätestens 1537 war er zurück in Haarlem. Vgl. dazu sowie zu den römischen Skizzen Preibisz 1911, S. 5 f.; Hülsen/Egger 1913/16; Romdahl 1953, S. 273 ff.; Veldman 1977b, S. 106 f.; Dies. 1986b, S. 136 ff.; Grosshans 1980, S. 21; Bloemsma 1998, S. 28 ff..

⁷¹¹ Dass damit sowohl Gesellen als auch Meister gemeint sein können, belegen Quellen wie das bei Dhanens 1998, Dok. 6, abgedruckte Dokument vom 19.01.1469, in dem Hugo van der Goes, zu diesem Zeitpunkt bereits Freimeister, zu den „*ghezwoorne ghesellen*“ gezählt wird. Zuletzt hat Bloemsma 1998, S. 18, vermutet, dass es sich beim Lukasbild um ein Abschiedsgeschenk vor der Romreise handelt.

⁷¹² Vgl. Miedema 1980, Bd. 1, A 81, S. 184: „*Sint Lucas-Gildts Autaar tafel [...] gedann ende den Gilde gegeven bij Meester M. van Heemskerck, schilder, en meermalen vinder en deecken van dezen Gilde.*“

⁷¹³ Vgl. das Dokument vom 20.07.1496, abgedruckt bei Miedema 1980, Bd. 1, A 1, S. 27: „*[...] dat Gilde oft Broederschap van Sinte Lucas Evangelist ende Sinte Loy Confessor, genaempt t'Gilde van den Constenaers der stede van Haerlem*“; dazu Ders. 1985, S. 77 ff.; Hoogewerff 1947, S. 139 ff.; van den Bergh-Hoogterp u. a. 1995, S. 127 ff..

⁷¹⁴ Die Lokalisation des Altares und daneben Altäre der Bäcker, Schiffsbauer, Weber, Wollarbeiter und Zimmerleute sowie Heemskercks Grabstätte überliefert eine Zeichnung von Salomon de Bray (Haarlem, Gemeindearchiv, Nr. 202). Vgl. auch Miedema 1980, Bd. 1, A 82, Abb. 10 f.; zur Neuweihe 1511 ebd., A 1-A3; Ders. 1985, S. 77 ff..

⁷¹⁵ Das Dokument wurde im Gildearchiv aufbewahrt. Die Reliquien wurden 1627 von Frans Pietersz. de Grebber nach Brügge überführt und kehrten nur zum Teil nach Haarlem zurück. Vgl. Hoogewerff 1947, S. 121 ff..

⁷¹⁶ Reznicek 1955, S. 235, vermutet eine Platzierung auf dem Altar, wogegen ein Erlass vom 28.09.1576 (Miedema 1980, Bd. 1, A 12) spricht, dem zufolge der Altar bis zur Plünderung von St. Bavo 1572 mit Schnitzwerk verziert gewesen sein muss, dessen Wiederherstellung die sich dann gegenüber den Malern unterrepräsentiert fühlenden Goldschmiede 1576 forderten. Dies lässt zugleich darauf schließen, dass die ursprüngliche Altarausstattung den Hl. Eligius als Patronheiligen berücksichtige.

1572 unversehrt überstand oder entfernt wurde, ist nicht bekannt.⁷¹⁷ Möglicherweise überführte man das Gemälde, wie die Lukas-Reliquie, in die Vrouwebroerskerk, in der sich 1576 die Maler, Bildschnitzer und Schneider einen Altar teilten.⁷¹⁸ Nach dem 1581 erlassenen Verbot der katholischen Lehre wurden die sakralen Ausstattungsstücke der Gilden konfisziert und gelangte Heemskercks Lukasbild in den Besitz der Stadt Haarlem.⁷¹⁹ Wohl von diesem Zeitpunkt an befand es sich in der Südkammer des seit 1590 zum Prinzenhof umgebauten Predigerkonvents, wo es 1604 Carel van Mander bezeugt.⁷²⁰ Die Integration des Gemäldes in die Ausstattung des Prinzenhofes könnte auf die Initiative Gerrit Willemsz. van Schoterboschs zurückgegangen sein, der u. a. 1588-89 und 1591-92 Bürgermeister Haarlems und ein Liebhaber und Förderer der lokalen Kunst – ungeachtet des ursprünglichen Funktionszusammenhangs – war.⁷²¹ In seiner Beschreibung des Gemäldes erwähnt van Mander einen Papagei im Käfig, der die Szene ursprünglich bekrönt haben soll.⁷²² 1622 wird das Motiv als separates Objekt in den Inventarlisten des Prinzenhofes verzeichnet, taucht dann 1667 letztmalig dort auf und gilt seitdem als verschollen.⁷²³ Unter Berücksichtigung des ursprünglich geschweiften Abschlusses ist davon auszugehen, dass das Motiv zentral im Halbbogen der Tafel platziert war (**Abb. 149**).⁷²⁴ Dass man die Tafel kürzte, um sie möglichst hoch zu hängen, legt zum

⁷¹⁷ 1566 war der Bildersturm durch maßgeblichen Einfluss von Dirck Volckertsz. Coornhert, seit 1562 Stadtsekretär, verhindert worden. Heemskerck selbst hielt sich 1570-73 bei seinem Schüler Jacob Rauwaert in Amsterdam auf und beteiligte sich nach seiner Rückkehr an einer Leihgabe von 150.000 Gulden. Vgl. ebd., S. 120 f.; Veldman 1977a, S. 14; Saunders 1978, S. 33 ff.; Freedberg 1986, S. 75 ff.; Verkerk 1995, S. 83 ff.

⁷¹⁸ Vgl. Hoogewerff 1947, S. 121 f.; dazu den Eintrag im Haarlemer Gildenarchiv vom 30. Juni 1635 bei Miedema 1980, Bd. 1, S. 188. Veldman 1977a, S. 14, zufolge wurde ein Teil der Kunstwerke 1572-73 nach Utrecht überführt.

⁷¹⁹ Vgl. Klüeting 1989, S. 270, speziell zu Haarlem Spaans 1989, S. 40 ff.; Verkerk 1995, S. 83 ff.; van den Bergh-Hoogterp u. a. 1995, S. 130.

⁷²⁰ Van Mander/Floerke 1991, S. 198 f.

⁷²¹ Vieles deutet darauf hin, dass der Bürgermeister die ältere und zeitgenössische Malerei Haarlems als Mittel städtischer Selbstrepräsentation förderte. Er bemühte sich z. B. um den Erwerb einer *Kreuzigung*, die ursprünglich als Altarbild der Bäckerzunft fungierte oder 1603 war maßgeblich daran beteiligt, dass Hendrick Goltzius, Hendrik Vroom und Cornelis Cornelisz. den Prinzenhof mit Werken nach freier Themenwahl „*tot memorie derzelve conste*“ ausschmücken durften. Vgl. van Bueren 1991, S. 291 ff.; Ders. 1995, S. 452; Miedema 1991-92, S. 52; Ders. 1993/94, S. 128..

⁷²² Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 198 f.: „*Von oben herab hängt ein Papagei in seinem Käfig*“. Zum Prinzenhof siehe Reznicek 1955, S. 236; van Bueren 1993, S. 232 ff..

⁷²³ Vgl. die Einträge der Inventarliste von 1622 bei van Bueren 1993, S. 448, F6: „*Een taeffereel daer Inne gecontrefeijt staet een Corff met een papegaj [...] Noch een Taeffereel met vergulde lijsten daer Inne Sint Lucas contrefeijt Maria*“. Vgl. auch das Dokument der Haarlemer Lukasgilde vom 02.07.1635 bei Miedema 1980, Bd. 1, A81, S. 184, das ebenfalls beide Teile auflistet: „*Sint Lucas-Gildts Autaar tafel met de papegaj bydien*“; sowie die Erwähnung beider Tafeln in Samuel Ampzings Beschreibung des Prinzenhofes. Vgl. Ampzing 1628, S. 355. Im Inventar von 1667 sind beide Teile schon nicht mehr nacheinander inventarisiert worden und waren vermutlich bereits räumlich voneinander getrennt. Nach van Bueren 1993, S. 619 und 451, könnte es sich bei einem in der Verkaufsliste des ehemaligen Diakoniehuses aus dem 19. Jahrhundert aufgenommenen „*vogelkooi*“ um das Fragment handeln, da im Diakoniehause zeitweise Gemälde aus dem Prinzenhof aufbewahrt wurden. Auch der Verbleib dieser Tafel ist aber unbekannt. Nur Rivière 1987, S. 85 f., geht in Unkenntnis dieser Quellen davon aus, dass sich van Mander bei seiner Beschreibung geirrt hat und tatsächlich gar kein Papagei vorhanden war.

⁷²⁴ Vgl. die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands von Reznicek, S. 239 und Abb. 5. Die Annahme von Preibisz 1911, S. 108, Anm. 25, das Tier wäre über dem Kopf Mariens platziert gewesen, erscheint auch aufgrund des annähernd symmetrischen Gesamtaufbaus der Komposition unwahrscheinlich. Wie man sich das Motiv vorzustellen hat, deuten die um 1450 vom Bileam-Meister gestochenen Eligius-Werkstatt oder Fol. 135 r. des Rothschild-Gebetbuches (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) an. Vgl. Fritz 1966, S. 24, Abb. 13; Unterkircher 1984, S. 92 ff..

einen der Bericht Samuel Ampzings von 1628 nahe, dem zufolge Hendrick Goltzius für die Betrachtung des Gemäldes auf eine Leiter gestiegen sein soll.⁷²⁵ Daneben deuten zwei Fehlstellen am oberen Bildrand auf eine Anpassung an die mit Plafondbalken versehene Decke der Südkammer des Prinzenhofes hin.⁷²⁶ Einen dem heutigen Format angepassten Rahmen überliefert eine 1650 datierte Nachzeichnung des Gemäldes von Salomon de Bray, von der zudem eine Kopie der rechten Bildhälfte überliefert ist (**Abb. 150-151**).⁷²⁷ Eine um 1800 datierte Nachzeichnung von Wybrand Hendriks bezeugt diesen Zustand zu Beginn des 19. Jahrhunderts (**Abb. 152**).⁷²⁸ 1862 wurde das Gemälde in die kurz eingerichtete, städtische Kunstsammlung überführt, dabei (bis spätestens 1881) in zwei Hälften zersägt (**Abb. 147a**),⁷²⁹ und galt so bis zur 1955 publizierten Rekonstruktion von E. K. J. Reznicek als Diptychon.⁷³⁰ 1957 wurden Rahmen und Trennleiste entfernt, beide Hälften unter Hinzufügung eines schmalen Streifens wieder miteinander verbunden und die rechteckig ausgesägten Stücke ergänzt. Mithilfe von naturwissenschaftlichen Untersuchungen konnte eine gräuliche Imprimitur und eine vom heutigen Zustand abweichende Untermalung des Madonnenkopfes nachgewiesen werden.⁷³¹

Die extrem untersichtige Szene zeigt fünf Figuren auf einem steinernen Podest vor einem dunklen, undefinierten Hintergrund, die von zwei nicht angegebenen Lichtquellen von rechts oben und vorn beleuchtet werden.⁷³² Das ungewöhnliche Querformat trägt der Erweiterung um Assistenzfiguren Rechnung und weist auf Jan de Beer (**Abb. 94**) zurück.⁷³³ In der linken Bildhälfte befinden sich, um eine weitere Stufe erhöht, die thronende Madonna mit dem Kind und ein Engel,⁷³⁴ während die rechte Seite von Lukas, seiner Staffelei und einer männlichen Figur besetzt wird. Die Madonna sitzt auf einem verzierten Sessel. Das über ihrem Schoß gebreitete und in der linken Armbeuge gehaltene Tuch

⁷²⁵ Vgl. Ampzing 1628, S. 355 f.: „*Ik hebbe dickwils verstaen / dat Henricus Goltzius, onse Schilder-Phoenix / dese schilderije op een ladder daer by klimmende by sijn leven menigmael quam besien / betuygende dat hy sich in 't gesichte van de selve niet en konde versadigen.*“ Schrevelius 1648, S. 368, übernimmt diese Anekdote und lässt Goltzius das Gemälde zudem küssen; vermutlich eine Erfindung, welche die schon von Ampzing überlieferte Begeisterung für Heemskercks Werk noch unterstreichen soll. Nach Reznicek 1955, S. 243, Anm. 27, deutet das Küssen auf eine Restaurierung des Bildes hin.

⁷²⁶ Die Räume des Prinzenhofes waren zu diesem Zeitpunkt ca. 4,85 m hoch. Vgl. Reznicek 1955, S. 237, Anm. 15; van Bueren 1993, S. 452, Anm. 81.

⁷²⁷ Zu de Brays Nachzeichnungen (schwarze und rote Kreide, 22,5 x 32,3 cm, ehemals Sammlung Reitlinger, am 22.06.1954 als Nr. 631 an die Blumka Gallery, New York, versteigert; Kreide in Rot und Schwarz, quadriert, 41,7 x 31,6 cm, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Slg. F. Lugt) vgl. Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. III. und Abb. VIII; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 45.

⁷²⁸ Feder und Bister, 30,5 x 39,9 cm, Haarlem, Gemeindeforschung. Vgl. Reznicek 1955, S. 233 f..

⁷²⁹ Ebd., S. 234 und Abb. 1. Die Anbringung der Leiste muss angesichts des veränderten Profils nach 1815, jedoch vor 1881 erfolgt sein, als Gemälde zum ersten Mal als Diptychon reproduziert wurde.

⁷³⁰ Vgl. z. B. Klein 1933, S. 56 f. und Taf. XVII, 3a-b; Friedländer 1924 ff., Bd. 13, S. 193, Taf. 92; Hoogewerff 1941-42, S. 72; Ausst. Kat. Utrecht 1955, Nr. 85 und Abb. 98 f..

⁷³¹ Vgl. van Asperen de Boer 1987, S. 110; Miedema 1980, S. 42 f., Anm. 16; Grosshans 1980, S. 110; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 192; van Bueren 1993, S. 450, Anm. 68.

⁷³² Der niedrige Betrachterstandpunkt wirkt heute stark übertrieben, lässt sich aber unter Berücksichtigung der ursprünglichen hohen Hängung schlüssig erklären.

⁷³³ Hier sei daran erinnert, dass de Beer seinerseits möglicherweise auf den Koberger-Holzschnitt von 1488 (**Abb. 20**) zurückgriff. Heemskercks könnte auch von Scorel angeregt worden sein, der entsprechende Einflüsse der venezianischen Malerei z. B. bei mTriptychon der Familie Lokhorst (Utrecht, Centraal Museum) verarbeitete. Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 180; Malecki 1983, S. 44 ff..

⁷³⁴ Das Podest erinnert an Suppédanium thronender Madonnen. Vgl. Laag 1972, Sp. 304 f..

oder die in das geflochtene Haar eingearbeiteten Stoffe sind charakteristisch für Heemskercks Frühwerk und zeigen sich deutlich von Jan van Scorel beeinflusst (**Abb. 153-154**).⁷³⁵ Die sich unter dem dünnen Stoff abzeichnenden Konturen von deuten Marias Rolle als *Mater omnium* an.⁷³⁶ Ihr Blick gilt dem Betrachter, der unter ihre Zehen des über das Podest hinausragenden Fußes blickt.⁷³⁷ In der Rechten hält sie eine Glaskugel mit goldenem Stabkreuz, während die Linke das halb auf der Kugel sitzende Kind stützt.⁷³⁸ Dies und das an den Hoheitsgestus des Richters erinnernde Segnen Christi deuten den in der Apokalypse als gläsernes Meer beschriebenen Thron Gottes an, wodurch die Glaskugel noch deutlicher als bei Jan de Beer (**Abb. 91/94**) als Symbol der Allmacht Gottes erscheint.⁷³⁹

Der Sessel Mariens ist vorn mit einem Bein in Form eines Kopfes, fellartiger Behaarung und einer Raubvogelklaue (Harpyie?),⁷⁴⁰ hinten in Gestalt eines Widderkopfes und -hufes geformt. Falls es sich nicht um rein dekorative Elemente handelt, könnten die Harpyie auf die von der Madonna überwundene Sünde,⁷⁴¹ die Adlerklaue auf die Herrschaft und Auferstehung⁷⁴² und der Widder auf die Passion Christi oder dessen Vorstellung als Guter Hirte oder Seelengeleiter verweisen.⁷⁴³ In diese Deutung ließe sich auch der Papagei einbeziehen, der die Reinheit und Sündlosigkeit Mariens und in Anspielung auf die Antithese „*EVA-AVE*“ die Überwindung der durch Eva verschuldeten Sünde versinnbildlicht.⁷⁴⁴ Der neben Madonna und Kind stehende Engel hält in beiden Händen eine Fackel,

⁷³⁵ Siehe z. B. Heemskercks *Ruhe auf der Flucht* (um 1430, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection) bei Grosshans 1980, Nr. 8; dazu Scorels *Maria Magdalena* (um 1530, Amsterdam, Rijksmuseum) im Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 63; weiterführend de Jonge 1932, S. 152 ff.; Wescher 1938, S. 220 ff.; Bruyn 1955, S. 32 ff.. Die für die niederländische Kunst ungewöhnlichen, aber z. B. bei Botticelli, Leonardo oder Raffael anzutreffenden Stoffe führen Klein 1933, S. 56; Reznicek 1955, S. 236; van Asperen de Boer/Faries/Filedt Kok 1986, S. 112, auf Scorels Jerusalemfahrt oder Italienaufenthalt zurück.

⁷³⁶ Vgl. auch Harrison 1987, S. 257.

⁷³⁷ Als Vorlagen kommen Marco Dentos nach Raffael gestochene *Madonna mit dem Fisch* oder Raffaels *Jesaias* (1512, Rom, S. Agostino) in Frage. Vgl. ebd.; TIB 1978, Bd. 26, Nr. 54.

⁷³⁸ Der Typus des Kindes zeigt sich von Gossaert, z. B. *Madonna mit Kind* in Detroit (Privatsammlung; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 42) sowie von Stichen Marcantonio Raimondis, z. B. *Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben* (Ausst. Kat. Lawrence 1981, Nr. 59) beeinflusst. Die Angabe von Lechner 1974, Sp. 460, die Haltung von Madonna und Kind würden sie wie bei Hans Burgkmair d. Ä. (**Abb. 88**) auf die Ikone in Rom, S. Maria del Popolo, zurückführen lässt, ist falsch.

⁷³⁹ Zum gläsernen Thron vgl. Offenbarung 4, 6; dazu Möller 1950, S. 157 ff.; Holländer 1970, Sp. 256 f.. Zur Symbolik der Kugel siehe oben, Kap. A 4.3. Kraut 1986, S. 83, deutet das Sitzen des Kindes auf der Kugel als *Sedes Sapientiae*, wofür allerdings charakteristische Motive wie sieben Säulen, Geisttauben oder Löwen fehlen. Vgl. dazu Schiller 1969, Bd. 1, S. 33 ff.; Mielke 1972, Sp. 41 f.; Braunfels 1974, Sp. 183.

⁷⁴⁰ Der von Kraut 1986, S. 81, vertretenen Identifizierung als Sirene steht die Darstellung des Mischwesens als Meerweibchen oder geflügeltes Dämonenwesen entgegen. Siehe Buschor 1944. Als Wesen mit weiblichen Zügen und Elementen eines Raubvogels werden dagegen, z. B. bei Dante (*Göttliche Komödie*, Inferno, 13. Gesang, Vers 13 f.) Harpyien beschrieben. Vgl. auch Georgel/Lecoq 1987, S. 106; Tervarent 1997, S. 246.

⁷⁴¹ Ebd.; Kraut 1986, S. 81 und 84. Wittkower 1989, S. 305 f., deutet die Harpyien auf Andrea del Sartos Madonnenbild als Überwindung des Heidentums durch das Christentum. An der Ehrenpforte Maximilians I. illustrieren die „*monströsen, mißgestalteten, bleichen und elenden Harpyien*“ laut Stabius, dass „*seine Majestät es ihnen nicht gestattet hat, seine Reichtümer und seine generösen Freuden zu verderben.*“ Zitiert nach Panofsky 1995, S. 237.

⁷⁴² Vgl. Wehrhahn-Stauch 1968a, Sp. 70 ff.; Frosien-Leinz 1985a, S. 252 ff.; Wittkower 1984a, S. 56 ff.; Tervarent 1997, S. 22 ff..

⁷⁴³ Vgl. z. B. 1. Mose 22, 13; Matthäus 25, 31-46; Braunfels 1972, Sp. 527; Panofsky 1993a, S. 47 und Abb. 161.

⁷⁴⁴ Die bereits von antiken Schriftstellern hervorgehobene Fähigkeit des Papageis, „*AVE*“ sagen und damit den Kaiser grüßen zu können, wurde früh auf die christliche Vorstellung der von Christus und Maria verheißenen

die sich als traditionelles Symbol des Triumphes, des Lebens und des Todes sowie der geistigen Läuterung ebenfalls auf Madonna und Kind beziehen lässt.⁷⁴⁵ Ihre Leuchtkraft unterstreicht den Unterschied zwischen irdischer und göttlicher Weisheit sowie die übernatürliche Erscheinung der Heiligen („*splendor divinus*“ und „*splendor materialis*“) und deutet damit Vorstellungen von Christus als „*lux mundi*“ oder von Maria als „*astrum maris*“ bzw. „*coelum divinitatis*“ sowie möglicherweise die Herleitung des Namens Lukas von „*lux*“ an.⁷⁴⁶ Das unklare Standmotiv und die anatomischen Unstimmigkeiten der Engelsfigur resultieren daraus, dass Heemskerck verschiedene Vorlagen, darunter eine von Marcantonio Raimondi nach Raffael gestochene *Lukrezia* (**Abb. 155**), verwendete.⁷⁴⁷ Die Silhouette des Engels schließt mit dem Podest ab, an dem das Cartellino mit zwei Nägeln und Wachs befestigt ist. Über die linke obere Ecke des Blattes hat eine Spinne ihr Netz gewoben. Rechts neben dem Cartellino erscheint das in den Stein geritzte Monogramm Heemskercks als zusätzliche Signatur.

In der rechten Bildhälfte sitzt Lukas vor seiner Staffelei, wobei sein Fuß ebenfalls das Podest überragt. Er trägt kostbare, gemusterte Stoffen und antikisierende Sandalen.⁷⁴⁸ Seine vorgebeugte Haltung weist auf die Lukasbilder des Heilig-Blut-Meisters (**Abb. 106**) und von Pieter Coecke van Aelst (**Abb. 113**), die phrygische Mütze auf den Stich von Dirck Vellaert (**Abb. 110**) zurück. Das durch tiefe Falten, ergrautes Haar und die zuvor nur von Simon Bening (**Abb. 108**) dem malenden Evangelisten

Erlösung übertragen und im „*Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae*“ als Beleg für das Wunder der unbefleckten Empfängnis angeführt. Auch das wasserabweisende Gefieder wurde als Hinweis auf die Keuschheit Mariens gedeutet. Vgl. von Würzburg/Grimm 1846, V. 1850 ff.; Timmers 1947, S. 510; Reznicek 1955, S. 239 ff. und 242, Abb. 6; Vignau-Wilberg 1969, Bd. 1, S. 211 ff.; zum „*Defensorium*“ des Dominikaners Franz von Retz (1337-1421) Vetter 1968, Sp. 499 ff.; Bruyn 1988, S. 92 und 110 f.. Auch der von van Mander überlieferte Käfig könnte ein Sinnbild der Jungfräulichkeit Mariens und daneben der Seele oder Überwindung des Todes dargestellt haben. Vgl. de Jongh 1968/69, S. 22 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, S. 226; Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 117.

⁷⁴⁵ In der Nachfolge von Empedokles und Hippokrates hebt Plinius, Nat. Hist. XXXVI, 201 f., die heilende Wirkung des Feuers hervor. Vgl. auch Lukas 12, 49 („*Ich bin gekommen, dass ich ein Feuer anzünde auf Erden; was wollte ich lieber, als es brennete schon!*“) oder die Beschreibung der Ehrenpforte von Stabius bei Panofsky 1995, S. 237, nach der die Fackeln „*die Ehre und den Ruhm seiner Majestät [...] erleuchten und Licht auf die Wahrheit [...] werfen*“ sollten; weiterführend Meiss 1945, S. 176; Frosien-Leinz 1985, S. 229 ff.; Tervarent 1997, S. 221 f. und 442 ff..

⁷⁴⁶ Vgl. z. B. 2. Samuel 22, 29: „*Ja, du, Herr, bist meine Leuchte; der Herr macht meiner Finsternis Licht.*“ Zu der auf die Vision der Heiligen Birgitta zurückgehenden Gegenüberstellung von *splendor materialis* und *splendor divinus* und der davon abgeleiteten Unterscheidung zwischen irdischer und göttlicher Weisheit vgl. Meiss 1945, S. 176, Anm. 2; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 143; weiterführend Steiner 1991, S. 176 ff.; zur Mariensymbolik Salzer 1967, S. 324 ff.; Bruyn 1988, S. 93 f.; zur Herleitung des Namens Lukas von „*lux*“ *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 860.

⁷⁴⁷ Den Stich (TIB 1978, Bd 26, Nr. 192) hatten zuvor Scorel (*Lucrezia*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 68), Lucas van Leyden (*Adam und Eva beweinen den toten Abel*, ebd., Nr. 33.6) oder Gossaert (*Justitia*, Wien, Albertina; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 59) als Vorlage benutzt. Kopf und Rumpf von Heemskercks Figur weist Parallelen zum Bacchanten auf einem Raimondi-Stich nach Raffael oder Giulio Romano auf. Vgl. TIB 1978, Bd. 26, Nr. 294; hier **Abb. 156**. Während Grosshans 1980, S. 34 ff. und 197, von einer derartigen Vorlagenverarbeitung erst nach Heemskercks Romreise ausgeht, weist Harrison 1987, S. 27 ff., vereinzelt auch schon im Frühwerk auf italienische Vorlagen hin.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 259, wird die Figur aufgrund ihrer Monumentalität mit Michelangelos Propheten und Sibyllen in der Sixtina verglichen. Die exotisch anmutende Kleidung könnte wie bei der Madonna als historische Tracht gemeint sein, zumal die phrygische Mütze schon in der Antike die Herkunft aus dem Orient kennzeichnet und Heemskerck auf dem Gemälde *Juda und Thamar* denselben Umhang verwendet hat. Vgl. dazu Bober/Rubinstein 1991, S. 84, sowie oben, A 4.4.1.

zugewiesene Brille verdeutlichte, hohe Alter des Heiligen ist bis dahin innerhalb der Lukas-Ikonografie beispiellos.⁷⁴⁹ Nach Carel van Mander soll ein Bäcker für die Figur Modell gestanden haben.⁷⁵⁰ Übereinstimmungen mit dem 1532 datierten Bildnis von Heemskercks Vater deuten darauf hin, dass der Kopf tatsächlich von Modellstudien inspiriert war (**Abb. 157**).⁷⁵¹ Der Sitz des Heiligen ist eine mit stilisierten Löwenköpfen verzierte, Cippusartige Steinbank,⁷⁵² auf deren verschatteter Seitenwand nur schemenhaft eine Figur mit ausgebreiteten Flügeln auszumachen ist.⁷⁵³ Die beleuchtete Vorderwand ist mit einem, formal an Darstellungen des *Raub der Europa* angelehnten Relief des Evangelisten mit seinem Tiersymbol verziert.⁷⁵⁴ Einzigartig innerhalb der Lukas-Ikonografie ist auch die Staffelei des Heiligen, deren Stütze im unteren Drittel als Bockshuf gestaltet und mit geschnitzten Akanthusblättern verziert ist.⁷⁵⁵ Das darauf platzierte, bereits grundierte Staffeleigemälde weist Lasuren aus Blau, Grau und Ocker über einer zuvor aufgetragenen weißen Farbschicht sowie eine die Umrisse von Madonna und Kind aus der Perspektive des Heiligen wiedergebende Zeichnung auf (**Abb. 147b-c**).⁷⁵⁶ Soeben ist Lukas mit der Ausarbeitung der Inkarnatpartien beschäftigt, wobei sein Blick dem Kopf Christi gilt, an dem der Pinsel soeben ansetzt.⁷⁵⁷ Der Unterarm wirft dabei einen auffälligen Schatten auf die Tafel, der in die schmalen Silhouetten des Pinsels und Malstocks übergeht. Die bereits ausgearbeitete Linke Christi scheint regelrecht aus der Bildoberfläche herauszutreten und nach dem Malstock zu greifen.⁷⁵⁸ Unvollendete oder im Entstehungsprozess befindliche Bilder im Bild sind vor Heemskercks Gemälde bereits auf Johannes von Troppaus Lukas-Miniatur in Wien (**Abb. 8**), dem Lukasbild des Bouts-Umkreises in Penrhyn-Castle (**Abb. 43**) oder dem Merkurkinderbild des „*De sphaera*“-Manuskripts (**Abb. 119**)

⁷⁴⁹ Raupp 1994, S. 88, zufolge ist es das erste Beispiel für die Darstellung eines alten Malers überhaupt.

⁷⁵⁰ Van Mander/Floerke 1991, S. 198.

⁷⁵¹ Zum Bildnis des Jacob Willemsz. van Veen (New York, Metropolitan Museum of Art) vgl. de Jonge, S. 152 f.; Bruyn 1955, S. 27 ff.; Harrison 1987, Nr. 12; Grosshans 1980, Nr. 15, der ebd., S. 107 und 111 f., gefolgt von Asemissen/Schweikhart 1994, S. 44, auch im Madonnenmaler ein Bildnis des Vaters erkennt.

⁷⁵² Siehe z. B. den Cippus des Flavius Abascantus aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. in Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) bei Panofsky 1993, Abb. 133.

⁷⁵³ Grosshans 1980, S. 111, identifiziert die Figur, die auch auf de Brays Pariser Nachzeichnung erkennbar ist, mit einem Engel. Die Haltung ist allerdings sowohl für Engels- als auch Puttodarstellungen ungewöhnlich.

⁷⁵⁴ Das Motiv des auf dem Stier sitzenden Heiligen begegnet vereinzelt auf Darstellungen des heiligen Lukas als Evangelist oder Maler, z. B. bei dem in Kapitel V. II. erwähnten Fresko von Pinturicchio (**Abb. 121**). Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Nilgen 1968, Sp. 699 ff.; Tselos 1952, S. 257 ff.. Die formalen Parallelen zu Darstellungen des *Raub der Europa* hat bereits Klein 1933, S. 57, erkannt. Rivière 1987, S. 87 ff., weist auf die Ähnlichkeit zur Darstellung des Mithras im Louvre hin, der jedoch während der Renaissance kopf- und armlos war. Siehe dazu Bober/Rubinstein 1991, S. 84 f. und Nr. 46.

⁷⁵⁵ Die auf Ornamentstiche oder Grottesken zurückgehenden Verzierungen verwendete Heemskerck auch auf dem um 1529-32 datierten Bildnis einer Frau am Spinnrad (Castagnola/Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza). Vgl. Grosshans 1980, Nr. 5; Harrison 1987, Nr. 4 ff.. An einer vergleichbaren Staffelei lässt dann erst wieder Frans Badens einen Maler arbeiten. Vgl. Kap. B 1.2.2 und **Abb. 251**.

⁷⁵⁶ Nach Klein 1933, S. 56 f.; Kraut 1986, S. 81, handelt es sich um das erste Bild im Bild, das die Perspektive des Malers berücksichtigt. Dies ist jedoch bereits bei Rogier der Fall.

⁷⁵⁷ Nach überwiegender Auffassung, z. B. für Grosshans 1980, S. 111, blickt er durch die Brille, was jedoch nicht eindeutig erkennbar ist. Keineswegs „starrt“ er „kurzsichtig auf die Erscheinung der Madonna“, wie Raupp 1994, S. 88, bemerkt.

⁷⁵⁸ Kraut 1986, S. 82, verweist zu Recht auf Michelangelos Haman (Rom, Sixtina) als Vorlage.

anzutreffen.⁷⁵⁹ Im Gegensatz zu den dort dargestellten Gemälden lassen sich bei Heemskerck allerdings die verschiedenen Stadien des künstlerischen Schaffensprozesses mit bloßem Auge nachvollziehen. So ist erkennbar, dass auf die Grundierung eine weiße Imprimitur aufgetragen wurde, die das Aufsaugen der Farben durch den Holz- bzw. Kreidegrund verhindert. Die darauf angelegte Unterzeichnung in schwarzer Kreide ist seit dem Ende des 15. Jahrhunderts nachweisbar und setzte sich ab den 1520er Jahren gegenüber der Vorzeichnung mit dem Pinsel durch.⁷⁶⁰ Dass Heemskerck selbst vorwiegend auf detaillierte Unterzeichnungen verzichtete und für das Haarlemer Gemälde eine gräuliche Imprimitur verwendete, die sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der venezianischen Malerei und schließlich um 1600 bei den Vertretern der Haarlemer Schule durchsetzen sollte, könnte ein Zufall sein.⁷⁶¹ Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass er den heiligen Maler anstelle einer derart innovativen Technik bewusst die allgemein gültige Vorgehensweise ausüben ließ, um den Haarlemer Kollegen ein höheres Identifikationsangebot zu liefern.⁷⁶² Zugleich präsentierte er ihnen eine auf den ersten Blick nach dem Modell gezeichnete Studie, die mit ihrer Naturtreue die Authentizität des Gottesbildes bekräftigt und über die Inkarnat-Partien (Inkarnation) dessen Rechtfertigung andeutet.⁷⁶³ Indem das Bild im Bild andererseits die Beherrschung von Naturnachahmung und Perspektive demonstriert, erinnert die gesamte Szene an eine Ateliersitzung, bei der die Modelle mit Hilfe des Podestes auf die richtige Höhe und durch die künstliche Beleuchtung ins rechte Licht gerückt werden.⁷⁶⁴

Dieser Eindruck relativiert sich, da der Blick des Malers auf die Modelle vom Staffeleigemälde verstellt wird und er diese physisch gar nicht wahrnehmen kann.⁷⁶⁵ Das scheinbar leibhaftig anwesende Modell erweist sich damit wiederum als inneres Bild des Malers, das als künstlerische Vorstellung oder Erfindung dem Malakt vorausgeht, der demzufolge in Erfindung, Zeichnung und Kolorierung unterschieden wird.⁷⁶⁶ Das Staffeleibild stellt entsprechend die Umsetzung der Imagination in ein äußeres Bild dar. In der italienischen Traktatliteratur werden vergleichbare Auffassungen erst etwa ein Jahrzehnt später formuliert.⁷⁶⁷

⁷⁵⁹ Vgl. auch den um 1520 datierten Fries der *artes liberales et mechanicae* eines venezianischen Meisters in der Casa Marta Pellizari (Castelfranco, Veneto); dazu Pignatti 1972, Nr. 16, Abb. 64; Georgel/Lecoq 1987, S. 16 f..

⁷⁶⁰ Vgl. weiterführend Asperen de Boer/Faries/Filedt Kok 1986, S. 107 f.; van Asperen de Boer 1987, S. 110 f..

⁷⁶¹ Zu der vermutlich von Scorel aus Italien importierten, gräulichen Imprimitur und den nachgewiesenen Unterzeichnungen in Heemskercks Gemälde siehe ebd., S. 113, Anm. 20 und 105 ff.; Meyer 1955, S. 189 ff.; de Meyere 1977, S. 44 ff..

⁷⁶² Wadum 1995, S. 67, deutet eine ähnliche Diskrepanz von Theorie und Praxis bei Vermeers Allegorie der Malerei in Wien (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) als Huldigung an die Tradition des Malerberufs.

⁷⁶³ Vgl. oben, Kap. A 5.1.1.

⁷⁶⁴ Vgl. auch Schaefer 1986, S. 418; zur kunsttheoretischen Dimension unten, Kap. C 1.3.1.

⁷⁶⁵ Diese Beobachtung findet sich bisher nur bei Harrison 1987, S. 256. Silver 1984, S. 180 f., deutet unabhängig davon die Gegenüberstellung von idealisierter Madonna und porträthaftem Lukas als Gegensatz von himmlischer und irdischer Sphäre.

⁷⁶⁶ Vgl. Grosshans 1980, S. 113; Filippi 1991, S. 274. Silver 1984, S. 270; Kraut 1986, S. 135 f., sehen in der wechselnden Perspektive von innerem Bild und Staffeleigemälde einen Hinweis auf die höhere Idee des Malers. Ebd., S. 61 f., wird das Lukasbild in Rom (Accademia) vergleichbar interpretiert.

⁷⁶⁷ Vgl. z. B. den in Lodovico Dolces „*Dialogo della Pittura*“ (Venedig 1548) überlieferten Ausspruch Pietro Aretinos, nach dem „*alles, was die Malkunst angeht, aus drei Teilen: Erfindung, Zeichnung und Colorit*“

Über dem Bild im Bild bildet eine mit vegetabilen Formen verzierte Steinplatte den Sockel für einen mit Akanthusblättern bekränzten Kopf, der im Hinblick auf das als Bockshuf gestaltete Bein der Staffelei und den spitzen Bart als Satyr oder Pan identifiziert werden kann.⁷⁶⁸ Die Blickrichtung der Büste leitet zu einer efeubekränzten, männlichen Figur in hellrotem Gewand und grünem Umhang, die sich zu Lukas hinunter neigt, den Blick auf das Gemälde richtet und beide Arme ausstreckt, wobei Zeige- und Mittelfinger der Rechten dabei beinahe den Pinsel des Heiligen berühren.⁷⁶⁹ Die Linke korrespondiert mit der Gebärde des Kindes auf der gegenüberliegenden Seite und scheint wie diese den Malakt zu beeinflussen, was antike Inspirationsfiguren oder christliche Schutzpatrone und damit den Engel auf Gossaerts Wiener Lukasbild in Erinnerung ruft (**Abb. 134**). Bei Heemskerck sind zwar auch christlich-heilsgeschichtliche Motive (Engel, Evangelistensymbol) präsent, üben aber keinen direkten Einfluss auf den Madonnenmaler aus. Auch die antike Museninspiration oder daran anknüpfende Beispiele der Renaissance mit weiblichen Inspirationsfiguren kommen lediglich indirekt als Vorbilder in Frage.⁷⁷⁰

Ein nicht unerheblicher Teil der Forschung geht allerdings davon aus, dass Heemskerck dem bärtigen Kopf die eigenen Züge verliehen hat,⁷⁷¹ was wiederum auf eine Orientierung am Lukasbild in der Accademia di San Luca in Rom zurückgeführt wird (**Abb. 159**)⁷⁷²

besteht. Zitiert nach Dolce/Cerri 1970, S. 39. Vgl. weiterführend Lee 1969, S. 70; Blunt 1970, S. 48 ff.; Kemp 1974, S. 236; Ders. 1977, S. 356; Kraut 1986, S. 61 f.

⁷⁶⁸ So auch identifiziert von Klein 1933, S. 56; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 48; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 192; Harrison 1987, S. 255; Filippi 1991, S. 274; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 43. Zweifel bleiben aufgrund der fehlenden Hörner, doch wird in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia Poliphili*“ ein Satyr mit langem Ziegenbart, Ziegenohren und Blätterkranz beschrieben. Vgl. Colonna/Pozzi/Giapponi 1980, S. 64 ff.; Blume 1985, S. 178, Abb. 114; weiterführend ebd., S. 174 ff.; Herbig 1949. Nach Kraut 1986, S. 81, und Brassat 2003, S. 282, handelt es sich um eine dionysische Maske, nach Rivière 1987, S. 88 f., um Marsyas.

⁷⁶⁹ Die Figur führt den Pinsel nicht mit physischer Kraft, wie dies missverständlich Klauner 1964, S. 150 f.; Grosshans 1980, S. 112; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 70; Harrison 1987, S. 256, bemerken.

⁷⁷⁰ Vgl. den Überblick über die Museninspiration bei Winternitz 1963, S. 263 ff.; Gaus 1974, S. 205 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 122. Auf sie weist auch die junge Frau zurück, die auf dem Merkurkinderbild des Hausbuchmeisters hinter dem Maler steht. Formale Analogien bestehen zu Hans Burgkmairs Holzschnitt für den „*Weisskunig*“ (TIB 1980 (Falk), Nr. 80-30; hier **Abb. 240**), der den Besuch Maximilians I. im Atelier des Malers zeigt, jedoch bekanntlich bis 1775 unveröffentlicht blieb. Trotz fehlender Übereinstimmungen erkennt Harrison 1987, S. 261, sich auf Winternitz 1974, S. 202, Anm. 1 und Taf. 91, berufend, in einem Jan Sanders van Hemessen zugeschriebenen und nach Auffassung des Autors um 1530 datierten Gemälde das naheliegendste Vorbild, das die Inspiration eines Musikers durch eine efeubekränzte Muse darstellen soll. Das heute in Den Haag (Mauritshuis, Inv. Nr. 1067) aufbewahrte Werk stellt nach Best. Kat. Den Haag 1996, S. 47, eine Allegorie der ehelichen Harmonie dar und wird um 1554 datiert. Reznicek 1955, S. 233, hält die Herleitung angesichts fehlender niederländischer Vorbilder nur mit Hilfe italienischer Vorlagen für möglich und favorisiert als Vorbild den Farbenreifer, der allerdings bereits in den deutschen „*Passional*“- oder „*Hortulus*“-Holzschnitten seit 1488 begegnet und zudem nie in den Malakt eingreift.

⁷⁷¹ Bereits van Mander vermutete ein Selbstbildnis des Künstlers, was unter Einbeziehung der erhaltenen Selbstporträts weitertradiert wurde. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 198; Lechner 1974a, Sp. 461; Grosshans 1980, S. 68 und 112; Kraut 1986, S. 85; Rivière 1987, S. 85; Filippi 1991, S. 271 ff.; Mann 1992, S. 67; Mai 1992, S. 41; Raupp 1994, S. 88; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 44; Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 296; Boeckl 1998, S. 799; Brassat 2003, S. 282. Zweifel am Selbstbildnis dagegen bei Preibisz 1911, S. 110, Anm. 61; Silver 1984, S. 269, eine rein inhaltliche Begründung dafür wiederum bei Schaefer 1986, S. 419.

⁷⁷² Von Holz auf Leinwand übertragen, 220 x 160 cm. Einen Überblick über die ältere Literatur, die das Gemälde bis auf wenige Ausnahmen Raffael zuschreibt, bei Dussler 1966, S. 62; de Vecchi 1983, S. 260; Virno 1983, S. 175 f. Als Raffael, teilweise mit Fragezeichen versehen, behandeln das Gemälde Ders., ebd.; Prisco/de Vecchi 1966, Kat. 91; Krönig 1968, S. 70; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 3; Bergot 1974, S. 11; Boeckl 1998, S. 799. Von Ricci 1926, S. 110 f.; Klein 1933, S. 84 f.; an der Heiden 1976, S. 36; Virno 1983, S. 176, als

Dieses bis zum 19. Jahrhundert als Werk Raffaels angesehene und danach vorwiegend dem Raffaelschüler **Giovanni Francesco Penni** (um 1488-um 1530) zugeschriebene und um 1524 datierte Gemälde zeigt vor seiner Staffelei knienden Heiligen, der mit Pinsel und Farbnapfchen die aus seiner Perspektive angelegte Skizze einer vom linken Bildrand angeschnittenen Erscheinung der Madonna mit über den Kopf gezogener Pänula auf Wolken koloriert.⁷⁷³ Die ähnlich transitorische Haltung wie bei Rogiers Lukas (**Abb. 21**) wurde durch die ausgreifende Fußstellung und das Aufblicken in eine emphatischere Pose umgewandelt. Hinter dem Maler erscheinen am rechten Bildrand der riesige Kopf seines Symboltieres und die Figur eines bartlosen Jünglings, in dem man der Zuschreibung entsprechend zunächst ein Selbstporträt und danach – wohl zu Recht – ein Bildnis Raffaels erkannte.⁷⁷⁴

Der verbreiteten These, dass dieses in der Assistenzfigur versteckte „Selbstporträt“ bzw. Bildnis Heemskerck dazu bewogen hätte, sich in der Gestalt des Efeubekränzten zu verewigen,⁷⁷⁵ widerspricht zunächst, dass die gesicherten Selbstbildnisse des Künstlers mit dem spitz nach unten zulaufenden Gesicht, markanten Wangenknochen, dem oberhalb der Schläfen weit in die Stirn reichenden Haaransatz und wie hochgezogenen, schmalen Brauen Merkmale aufweisen, die nicht mit dem breiten Kopf, dem hohen Haaransatz oder den kurzen Brauen des Efeubekränzten übereinstimmen (**Abb. 160-163**).⁷⁷⁶ Gegen ein Selbstbildnis oder die Darstellung einer konkreten Person spricht des weiteren die fehlende Unterzeichnung.⁷⁷⁷ Wenn es sich demzufolge eher nicht um ein verstecktes Selbstbildnis handelt, weist das Haarlemer Lukasbild doch nicht zu leugnende Parallelen zum Lukasbild in der Accademia di San Luca auf.⁷⁷⁸ Die Beurteilung eines möglichen Abhängigkeitsverhältnisses wird dadurch erschwert, dass in den 1520er Jahren weder Pennis Zugehörigkeit zur römischen „*Consoli*

„Raffaelschule“ bezeichnet. Der Zuschreibung an Penni und Datierung um 1524 von Fischel 1948, S. 103, folgen Wagner 1969, S. 72 ff.; K. Oberhuber in schriftlicher Mitteilung an Waźbiński 1985 (ebd., S. 33, Anm. 32); Kraut 1986, S. 60 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, 23 und 28 (Nr. 573); Horsthemke 1996, S. 108 f.

⁷⁷³ Klein 1933, S. 84; Kraut 1986, S. 60, führen als Vorlage für die schwebende Madonna Fra Brartolomeos Erscheinung der Jungfrau vor dem heiligen Bernhard (Florenz, Accademia) an. Von Költzsch 2000, S. 60, wird das Bild im Bild zu Unrecht als das früheste Beispiel für die Abkehr von der Betrachterperspektive angeführt.

⁷⁷⁴ Siehe den Überblick über die Diskussion bei Wagner 1969, S. 76 ff.. Ergänzend sei auf Ricci 1926, S. 110 ff.; Klein 1933, S. 84; Kraut 1986, S. 63 f.; Költzsch 2000, S. 60, verwiesen, die ebenfalls ein Bildnis Raffaels erkennen. Goldscheider 1936, S. 15, Anm. 4, geht von einem Selbstbildnis eines noch unidentifizierten Raffaelschülers aus.

⁷⁷⁵ Klein 1933, S. 116, Anm. 388; Recnizek 1955, S. 234; Boeckl 1998, S. 799.

⁷⁷⁶ Vgl. die Selbstbildnisse auf dem rechten Außenflügel des Laurentiusaltares von Alkmaar (1538-43, Linköping, Domkyrka), auf der Innenseite des rechten Flügels vom Haarlemer Tuchweberaltar (1546, Haarlem, Frans Halsmuseum) und das Selbstporträt in Cambridge/Massachusetts (1553, Fitzwilliam Museum); Grosshans 1980, Nr. 29, 55 und 79; Harrison 1987, Nr. 28 f., 67 und 79.

⁷⁷⁷ Beim überwiegenden Teil der bisher untersuchten Werke Heemskercks und Scorels wurden Unterzeichnungen nur unter Stifterbildnissen nachgewiesen, wogegen Figuren aus der biblischen oder mythologischen Historie ohne vorbereitende Zeichnungen gemalt wurden, so z. B. bei Heemskercks *Grablegung Christi* (1559/60, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten). Vgl. Grosshans 1980, Nr. 90; weiterführend van Asperen de Boer 1987, S. 109 ff..

⁷⁷⁸ Die Vorlage könnte Heemskerck, der ja erst nach Vollendung des Gemäldes nach Rom reiste, von Jan van Scorel übermittelt worden sein, der sich in der angeblichen Entstehungszeit von Pennis Gemälde in Rom aufhielt. Beide Gemälde könnten daneben von der um 1520 von Marcantonio Raimondi gestochenen Darstellung Raffaels angeregt worden sein (B. 496), die unter dem Titel „*Raffaël im Mantel*“ bekannt ist. Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S. 38 und Nr. 45.

dell'Arte e Università di San Luca“ noch die Aufbewahrung eines Lukasbildes in der Kapelle in San Luca, in der die Malervereinigung seit 1536 ihre Gottesdienste abhielt, nachweisbar ist.⁷⁷⁹ Giovanni Baglione (1642) zufolge soll Federico Zuccari das von Raffael geschaffene Gemälde der Akademie übergeben haben, nachdem er es zuvor Scipione Pulzone „zur Restaurierung“ überlassen und sich mit diesem überworfen hatte, weil dieser darauf ein Cartellino mit seinem Namen anbrachte.⁷⁸⁰ Erstmals im Besitz der Akademie erwähnt wird das Lukasbild dann erst im Oktober 1593.⁷⁸¹ Dass Federico Zuccari es kurz darauf anlässlich seiner Einführung als „*principe*“ der Akademie am 14. November auf einem eigens eingerichteten Altar, in einem speziell für diesen Tag geschmückten „Schuppen“ neben der alten Lukaskirche präsentierte und die breite Rezeption des Gemäldes erst nach 1600 einsetzte, spricht für die These von Waźbiński, dem zufolge das Lukasbild ein speziell für die Akademie geschaffenes Pasticcio in Raffael-Manier darstellt, das die Autorität der katholischen Lehre und das künstlerische Vorbild Raffaels verherrlichen sollte.⁷⁸² Dann wäre Heemskercks Haarlemer Gemälde noch vor dem Lukasbild in Rom entstanden und demzufolge das früheste erhaltene Beispiel für das im Entstehungsprozess dargestellte Bild im Bild sowie für die Anordnung der Szene vor neutralem Hintergrund.⁷⁸³

Während die detailgetreu wiedergegebenen Figuren in historisierenden Kostümen und die zahlreichen in die Sphäre des Betrachters übergreifenden Motive einen hohen Realitätsgrad andeuten, bewirkt der

⁷⁷⁹ Nach dem Abriss von San Luca 1588 wurde der seit 1577 bestehenden *Accademia di San Luca* die Kirche Sta. Martina zugewiesen und per Dekret Urbans VIII. mit dem Zusatz „*S. Luca*“ versehen. In SS. Martina e Luca befindet sich seit 1622-23 eine von Antiveduto Grammatica angefertigte Kopie des Gemäldes. Vgl. Klein 1933, S. 16; Noehles 1970, S. 47 und 57, Dok. 11 und 16; Waźbiński 1985, S. 32. Die Vermutung von Reznicek 1955, S. 233; Wagner 1969, S. 78; Kraut 1986, S. 64, Penni habe sein Gemälde der Malerzunft geschenkt, entbehrt jeder Grundlage.

⁷⁸⁰ Vgl. Cavaliere Giovanni Baglione, „*Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal Pontifice di Gregorio XIII. del 1572 fino a' temi di Papa Urbano VIII. nel 1642*“, Rom 1642, S. 124; dazu de Vecchi 1983, S. 260; Waźbiński 1985, S. 27 ff.; Roettgen 1999, S. 302. Das Cartellino wurde erst während der Restaurierung des Gemäldes 1956 entfernt und ist gelegentlich, z. B. bei Kraut 1986, Abb. 13, noch auf den Reproduktionen erkennbar. Zur Restaurierung vgl. Cellini 1958.

⁷⁸¹ Im „*Libro d'entrata et uscita del Camerlingo dell'Arte de' Pittori*“ wird am 30.10.1593 verzeichnet: „[...] *ho dato a maestro Filippo Quadri scudi uno per haver messo in opera il quadro di San Luca con il adornamento nel Accademia.*“ In einem Eintrag vom 18.10.1577 ist ebd. allerdings bereits von einem nicht näher definierten „quadro“ die Rede, das auf den Altar von San Luca versetzt werden soll. Vgl. Waźbiński 1985, S. 31 und Anm. 13.

⁷⁸² Zur Einführungszeremonie Zuccaris vgl. Noehles 1970, S. 117; Roettgen 1999, 301 ff.. Die These von Waźbiński 1985, S. 27 ff., wird unterstützt von Ferrino Padgen 1992, S. 182 ff.. Beide gehen davon aus, dass der Urheber Federico Zuccari und/oder Scipione Pulzone waren, was allerdings einer gründlicheren Klärung bedürfte. Zuletzt hat Roettgen 1999, S. 302, u. a. zu Recht betont, dass unabhängig von der Urheberschaft des Gemäldes sein „*programmatischer Gehalt so genau in das kunsttheoretische Konzept der Akademie*“ passt, dass „*dies seine Entstehung in diesen Jahren durchaus plausibel macht.*“ Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass Zuccari bereits 1581 den heiligen Lukas für seine Anliegen instrumentalisiert hatte, indem er den berühmten Karton der „*Porta virtutis*“ am 18. Oktober über dem Portal von San Luca öffentlich ausstellte. Siehe dazu zusammenfassend Winner 1999, S. 136 ff..

⁷⁸³ Für Klein 1933, S. 56 f.; Reznicek 1955, S. 233 ff.; Ders. 1983, S. 46, handelt es sich dabei um Übernahmen von Pennis Lukasbild. Ohne dessen Vorbild hätte sich Heemskerck aber auch an der Porträtmalerei orientieren können, bei der der neutrale Hintergrund seit dem 15. Jahrhundert den Goldgrund ersetzt und den Heemskerck selbst für das zeitgleich entstandene Porträt seines Vaters (**Abb. 157**) wählte. Vgl. weitere Beispiele bei Ring 1913, S. 1 ff.; Buchner 1953, S. 18 f.; Kathke 1997, S. 115 ff..

undefinierte Hintergrund eine Entrückung der Szene.⁷⁸⁴ Zudem sind bis auf das Malgerät keine Details dargestellt, die den Schauplatz als Studierstube oder Maleratier charakterisieren.⁷⁸⁵ Der sich durch die auf einem Podest agierenden, kostümierten und künstlich beleuchteten Figuren aufdrängende Eindruck einer Bühnenhaften Inszenierung würde vollends zur Geltung gekommen sein, wenn die Tafel – wie die meisten Altarwerke in St. Bavo – unter einem Vorhang verborgen gewesen und nur zu bestimmten Anlässen enthüllt worden wäre.⁷⁸⁶ Die Szene hätte dann wie eines der „lebenden Gemälde“ gewirkt, die von Malern und Rhetorikern gemeinsam entworfen, hergestellt und bei feierlichen Anlässen aufgeführt wurden.⁷⁸⁷ Der sich damit andeutende Einfluss der seit 1503 in Haarlem bestehenden Rhetorikergilde „*De Wijngaardranken*“ wurde bisher zwar erst für das Schaffen nach der Italienreise festgestellt, doch könnten die Aufführungen oder die seit 1529 jährlich in Haarlem veranstalteten Umzüge auch unabhängig von einer aktiven Mitgliedschaft in einer Kammer entscheidende Anregungen gegeben haben.⁷⁸⁸

Da selbst aus den südlichen Niederlanden, wo die Tradition der Umzüge und Aufzüge an Festtagen oder anlässlich eines herrschaftlichen Einzugs weiter zurückreichte als im Norden, kaum Bildquellen erhalten sind,⁷⁸⁹ vermitteln nur wenige Beispiele eine Vorstellung davon, inwiefern die Malerkorporationen neben der Ausschmückung ihrer Kapellen oder Zunfthäuser auch ephemere Dekorationen wie Banner oder Schaugerüste mit lebenden oder gemalten Bildern für ihre Selbstdarstellung nutzten. Schriftlich überliefert ist beispielsweise, dass 1480 der Dekan und weitere Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde mit Vertretern der Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ an einem Treffen aller Brabanter Kammern in Mecheln teilnahmen und zu diesem Anlass ihren Wagen mit dem Wappen Antwerpens (Burg) und einer Darstellung des die Madonna malenden Lukas schmückten: „*Item, dese Regeiders voerscreven reysden te Mechelen daer Hertoghe Philips alle cameran van Rhetorycken binnen Brabant ontboden hadde, alsoe men ons te kennen gaf, daer wy in*

⁷⁸⁴ Die Abfolge der Motive und Figuren könnte im Hinblick auf ihre Bedeutung kalkuliert worden sein. Mit dem Cartellino und der Palette ragen die „irdischsten“ Details dem Betrachter entgegen. Am weitesten vom Betrachter entfernt und im wahrsten Sinn auf einer höheren Stufe befinden sich Madonna und Kind. Die Linke des *Furor* ist der Bildoberfläche näher als die segnende Rechte Christi und verdeutlicht die Mittlerfunktion zwischen himmlischer und irdischer Sphäre.

⁷⁸⁵ Vgl. Harrison 1987, S. 255; sowie die Bemerkungen über den undefinierten Handlungsort auf dem Lukasbild in der Accademia di San Luca bei Kraut 1986, S. 61. Grosshans 1980, S. 111, bezeichnet den Handlungsraum des Haarlemer Gemäldes dennoch als „*Atelier*“ oder „*Maleratelier*“.

⁷⁸⁶ Vgl. van den Bergh-Hoogterp 1995, S. 119.

⁷⁸⁷ Ein frühes und prominentes Beispiel ist die Nachstellung der „*Anbetung des Lammes*“ vom Genter Altar als „*tableau vivant*“ 1458 in Gent. Siehe dazu Belting/Kruse 1994, S. 42, 100 und 190; weiterführend Herrmann 1914, S. 371 und 380; Kernodle 1944, S. 109 ff.; Wishnevsky 1967, S. 115 ff.; Eichberger 1988, S. 37 ff.; Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1998, S. 50 f.; Ramakers 1996, S. 167 ff.; Hummelen 1998, S. 98 f.

⁷⁸⁸ Einen Überblick über die in Haarlem seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts überlieferten Aufführungen der Rhetorikerkammern und ihren Prozessionen seit 1529 geben Veldman 1977a, S. 130 f.; Hogenelst/van der Weel 1995, S. 105 f. Eine 1540/41 anlässlich der Hochzeit Heemskercks mit Marie Jacobs Coningsdochter stattfindende Aufführung der „*Wijngaardranken*“ wird überwiegend als Hinweis auf die Zugehörigkeit zu dieser Rhetorikerkammer angesehen. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 203; Preibisz 1911, S. 6; Stopp 1960, S. 144; Veldman 1977a, S. 128 ff.; Dies., 1986a, S. 11; Hogenelst/van der Weel 1995, S. 104 ff. Veldman 1977a, S. 124 ff. und Abb. 76, führt daneben ein 1550 von D. V. Coornhert gestochenes Wappen der Rhetorikerkammer auf Heemskercks Entwurf zurück.

⁷⁸⁹ Die Handschriften und gedruckten Texte zu festlichen Einzügen oder „*Blijde Inkomsten*“ sind bei Landwehr 1971 versammelt.

*incomen hadden eene heerlycke burch van Antwerpen op ten waghén, daer Sinte Lucas op was conterfeytende Maryien.*⁷⁹⁰ Die Bezeichnung „op was“ lässt neben anderen erhaltenen Beschreibungen von Prozessionen oder Rhetorikerwettbewerben darauf schließen, dass es sich bei diesem Lukasbild um ein lebendes Bild handelte. An dieser Stelle sei an das bereits erwähnte, 1496 von den Brüsseler Malern anlässlich des Einzugs Johannas „der Wahnsinnigen“ von Spanien aufgeführte Lukasbild erinnert (**Abb. 87**),⁷⁹¹ dessen Bühne über einer hochstehenden Balkenkonstruktion eine typische Form des Schaugerüsts repräsentiert, die eine Interaktion zwischen Figuren und Publikum ermöglichen sollte.⁷⁹² Einen ähnlichen Raumeindruck vermittelt auch das Haarlemer Gemälde, das sich zudem hinsichtlich des neutralen Hintergrundes und der künstlichen Beleuchtung mit den zeitgenössischen Schaugerüsten vergleichen lässt. So waren bis auf Anlässe wie den *Blijde Incomsten* die Rückwände der Schaugerüste ungeschmückt und weisen z. B. im Brüsseler Einzugsbuch sämtliche Schaugerüste künstliches Licht auf, was darauf zurückzuführen ist, dass die Aufführungen von *tableaux vivants* vorwiegend abends stattfanden.⁷⁹³ Darüber hinaus erinnert das an das Podest des Haarlemer Gemäldes geheftete Cartellino an die Beschriftungen der Schaugerüste oder Prozessionswagen,⁷⁹⁴ bei denen auf diese Weise Figuren erklärt wurden, die abstrakte oder zuvor nur literarisch formulierte Begriffe, sogenannte „*sinnkens*“, personifizierten. Eine derartige Figur stellt schließlich auch der Efeubekränzte auf dem Haarlemer Gemälde dar.⁷⁹⁵

A 5.2.1 Die göttliche Inspiration durch den *furor poeticus*

Sein Attribut verweist auf die Auszeichnung des Poeten auf die die Poesie sowie die von Horaz entlehnte Formel „*ut pictura poesis*“ und wurde daher schon von Carel van Mander als Hinweis auf den erfinderischen Geist des Malers gedeutet.⁷⁹⁶ Die weitgehende Unabhängigkeit von der antiken, mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Inspirations-Ikonografie resultiert daraus, dass es sich um eine

⁷⁹⁰ Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 47.

⁷⁹¹ Vgl. oben, Kap. A 4.2.

⁷⁹² Nach den 1515 in Brügge errichteten Triumphbögen (**Abb. 107**) entwickelten sich die Einzüge zunehmend zur „*entrée triumpnale*“ und die Bühnen zu Architekturkulissen oder –fassaden. Wenn dann auch die religiösen Inhalte der Mythologie und Exempla des klassischen Altertums wichen, hielten die meisten Rhetorikerkammern an moralisierenden, alttestamentarischen Aufführungen oder Bildern fest. Vgl. ausführlich Herrmann 1914, S. 368 ff.; van Autenboer 1981; Hummelen 1970, S. 51 ff.; Ders. 1998, S. 95 ff. und 104 f.; Ramakers 1996, S. 167 ff. und 185 f.

⁷⁹³ Der Einzug Johannas von Spanien in Brüssel fand nach dem anonymen Berichterstatter „*vidachs avond*“ statt. Auch die Feierlichkeiten zu Ehren des Einzugs Karls V. 1515 in Brügge wurden abends abgehalten. Vgl. Herrmann 1914, S. 400 f.; Anglo 1979. Nur bei besonders feierlichen Anlässen wurden die Rückwände, z. B. mit Landschaftsdarstellungen, geschmückt, was vor allem auf die jeweils zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel zurückzuführen ist. Vgl. dazu von Roeder-Baumbach 1943, S. 82 f.; Hummelen 1992, S. 93 ff.; Ders. 1998, S. 104 und 120 ff.

⁷⁹⁴ Vgl. Veldman 1977a, S. 130; Dies. 1986, S. 17 ff.

⁷⁹⁵ Zum Einfluss der „*sinnkens*“ auf Heemskercks druckgrafisches Schaffen nach der Italienreise siehe Veldman 1977, S. 61 ff., 132 ff. und 140; Dies. 1986, S. 17 ff. und 36 ff., Nr. 5.1-8 ff.

⁷⁹⁶ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 199. Zum Efeu als Symbol der Poesie und der seit 1300 in bewusster Anknüpfung an die Antike wiederauflebende Tradition des „*poeta laureatus*“ vgl. Clements 1960, S. 55 ff./Mai 1992, S. 41; Beuchert 1996, S. 63; Tervarent 1997, S. 287; Schirrmeister 2003.

Personifikation der zuvor nur literarisch überlieferten Vorstellung des *Furor poeticus* handelt,⁷⁹⁷ die dann erst wieder in der illustrierten Auflage von Cesare Ripas „*Iconologia*“ (Rom 1593/1603) begegnen sollte (Abb. 158).⁷⁹⁸ Ihre Anwesenheit weist wie der Engel bei Gossaert den Schaffensprozess des Künstlers als göttlich inspiriert aus, was in Anlehnung an Darstellungen inspirierter Autoren die Authentizität des von Lukas angefertigten Gottesbildes bekräftigt. Hatte Gossaert auf seinem Wiener Gemälde die durch einen Engel vermittelte göttliche Inspiration des Autoren auf den zeichnenden Lukas übertragen, griff Heemskerck auf die zuerst von Platon (Ion, 533 ff. und Phaidros 244 f.) formulierte Vorstellung des *Furor* als die sich in der inneren Schau vom Leib lösende Seele zurück. Von Platon wird die durch Musen vermittelte Inspiration des Dichters als Zustand der Besessenheit oder des göttlichen Wahnsinns und „*göttliche Gunst*“ definiert, durch die „*die größten Güter entstehen*“.⁷⁹⁹ Neben der musischen Inspiration werden die mantische Begeisterung Apolls, die von Dionysos ausgehende mystische und die von Eros beeinflusste Inspiration der Aphrodite genannt.⁸⁰⁰ Die platonische Lehre wurde von Autoren wie Cicero (De Oratore II, 46; De divinatione I, 37), nach dem nur die entflammten („*inflammatione*“) und vom *Furor* inspirierten („*afflatu quasi furoris*“) Poeten herausragend seien, Horaz (Ars poetica, 295 ff.) oder Seneca (De tranquillitate animi XVII, 10 ff.), der die Verrücktheit als unabdingbare Qualität des poetischen Ingeniums bezeichnete, tradiert und im 14. Jahrhundert von Petrarca, Boccaccio oder Salutati aufgegriffen.⁸⁰¹ Im Quattrocento setzen sich insbesondere die Florentiner Neuplatoniker mit der göttlichen Begeisterung auseinander und definierten sie als eine nur wenigen Auserwählten zufallende Auszeichnung.⁸⁰² In einem Brief vom 1. Dezember 1457 („*De divino furore*“) an Pellegrino Agli unterscheidet Marsilio Ficino dann wieder – wie Platon bzw. Sokrates – vier Arten der Inspiration.⁸⁰³

Motive wie Stufenmodelle der Gottesschau oder Ausführungen über die ekstatische Entrücktheit der Gottschauenden Seele und deren Abhängigkeit von der Gnade Gottes, einem gottesfürchtigen Leben, Lektüre, Meditation oder „*affectio*“ finden sich allerdings auch in der mystischen Visionsliteratur oder

⁷⁹⁷ Die von Panofsky 1984, S. 196, nicht näher begründete Identifikation wurde bisher von keinem Autor in Frage gestellt. Zum Efeukranz siehe auch Grosshans 1980, 113; Beuchert 1996, S. 62 f.; zum Lorbeer ebd., S. 193 ff.; zur Austauschbarkeit beider Symbole Clements 1960, S. 42 ff.

⁷⁹⁸ Ripa 1603, S. 178. Zur literarischen und bildlichen Nachfolge Ripas siehe Clements 1960, S. 55 f.; Filippi 1990, S. 280, Anm. 40.

⁷⁹⁹ Zitiert nach Platon, Phaidros, 244a. Vgl. dazu Otto 1955; Kris/Kurz 1967, S. 51; Gaus 1974, S. 205 ff.; Kemp 1977, S. 384 ff..

⁸⁰⁰ Vgl. Platon, Ion, 553 f.; dazu Gaus 1974, S. 209 f.; Nebes 2001, S. 26 ff..

⁸⁰¹ Zu den entsprechenden Passagen bei Petrarca (De secreto conflictu curarum mearum), Boccaccio (Genealogia deorum gentilium, XIV), Salutati (De fato et fortuna; De laboribus Herculis, I, 3 ff.) vgl. Zilsel 1926; Osgood 1930, S. 39 ff.; Kemp 1977, S. 356 f. und 384 f.; Nebes 2001, S. 34 ff..

⁸⁰² Ebd., S. 49 ff.; Kemp 1977, S. 385 f.; Leuker 1997, S. 143 ff..

⁸⁰³ Vgl. Ficino/Markgraf von Montoriola 1926, S. 104: „*Die erste Art der Begeisterung schreibt Sokrates bei Platon der Aphrodite zu, die zweite den Musen, die dritte dem Dionysos, die letzte schließlich dem Apollon.*“; dazu Wittkower 1984c, S. 263. Zu Ficinós Erörterung der poetischen Begeisterung im „*Libro de vita triplici*“ (1482-89) vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 361 ff.; Dempsey 1996, S. 50 ff.; Nebes 2001, S. 56 ff..

den in den Niederlanden einflussreichen Schriften der *Devotio moderna*.⁸⁰⁴ Exemplarisch sei auf eine der prominentesten Schriften, „*Die geestelike brulocht*“ (um 1335) des Jan van Ruusbroec, verwiesen, in der in Rezeption des aristotelischen Modells der körperlichen, seelischen und intellektuellen Vision (Kommentar zur Genesis, XII), Matthäus 25,6,⁸⁰⁵ dem Bild der Jakobsleiter (1. Mose 28,12) sowie der daran anknüpfenden Schrift „*Klimax*“ des Ioannes Kimakos (gest. um 649) vier Phasen der Begegnung zwischen Mensch und Gott als körperliche, geistige und intellektuelle Vision beschrieben werden.⁸⁰⁶

Die erste körperliche Form des „*werkenden leven*“ erfordert Licht und gesunde Augen, indem sie durch Gelesenes oder Bilder angeregt wird.⁸⁰⁷ Die so empfangenen Bilder sind mit Träumen vergleichbar und müssen vom Verstand geprüft werden, damit der Mensch nicht verführerischen Trugbildern unterliegt.⁸⁰⁸ Indem die göttliche Gnade und Sprache von innen, aus dem Herzen oder dem Geist kommt, ist dieses körperliche Sehen die niedrigste Form der göttlichen Begegnung.⁸⁰⁹ Auf der höchsten Stufe der Inspiration oder göttlichen Vision wird die Seele dann in einem „*raptus*“ empor gerissen und ist Sehen und Hören eins: „*Bi wilen mach de mensche ghetrocken werden boven hem selven ende boven den gheeste, maer niet buyten hem selven na alre wijs, in een ombegripelijc goet dies hi nummermeer ghewaerden noch ghetonen en can na die wise dat hijt hoorde ende sach; want horen ende sien es een in dien eenvuldighen werke ende in dien eenvuldigen ghesichte. Ende dit en mach niemen werken inden mensche dan god alleene, sonder middel ochte zonder medewercken eenigher creatueren. Dit hetet raptus, dat es also vele gheseghet als gherovet ochte overghenomen.*“⁸¹⁰

⁸⁰⁴ Die hier und im Folgenden zitierten Textstellen oder Autoren sollen kein Nachweis für Heemskercks direkte Orientierung sein, sondern die bildliche Umsetzung der bis dahin nur literarisch formulierten Auffassungen von der göttlichen Inspiration oder poetischen Begeisterung nachvollziehbar machen. Einen Überblick über die mittelalterliche Visionsliteratur geben Benz 1969; Dinzelbacher 1978, S. 116 ff.; Ders. 1981. Einen Höhepunkt dieser z. T. auf Thomas a Kempis „*De imitatio Christi*“ basierenden Modelle in der frühen Neuzeit stellt Erasmus von Rotterdams „*Enchiridion militis christiani* [...]“ (Antwerpen 1503) dar, das 1515 in Löwen in Latein und 1520 in deutscher Übersetzung („*Handbüchlin enes christenlichen und ritterlichen Lebens*“) gedruckt wurde. Vgl. P. Walter, in: Volpi/Nida-Rümelin 1988, S. 211 f., mit weiterführender Literatur.

⁸⁰⁵ „*Siehe der Bräutigam kommt; gehet ihm entgegen!*“

⁸⁰⁶ Die Schrift kursierte in mehreren Übersetzungen, wurde in Latein unter dem Titel „*De ornatu spiritualium nuptiarum*“ 1512 in Paris, 1538 in Bologna und 1621 in deutscher Übersetzung gedruckt und beeinflusste und u. a. Jean Gerson, Gerard Zerbolt van Zutphen („*De spiritualibus ascensionibus*“), Hendrik Herp („*Spiegel der volcomenheit*“, 1475) oder Jan Mombaer („*Rosetum*“, 1494). Vgl. van Ruusbroec/Alaerts/Rolfson 1988; dazu Dinzelbacher 1981; Ridderbos 1991, S. 201 ff.; Rothstein 2001, S. 42 ff., mit weiterführender Literatur.

⁸⁰⁷ Vgl. van Ruusbroec/Alaerts/Rolfson 1988, S. 156 ff.: „[...] *sal die mensche lijflijcke sien van buyten, soe moet hi hebben uutwendich licht des hemels ochter ander materilijc licht, dat dat middel, dat es de locht, verclaert werde daermen doer sien sal. Dan ander es eene vrije willicheyt dat hi late die dinghen herbeelden in sine oghen, die hi sein sal. Dat derde es dat die instrumente, die oghen, ghesont sijn ende sonder vleecke, also dat die grove lijflijcke dinghe subtijlijcke daer in herbeelden moghen. Ghebreect den mensce een van desen drien, hem faelgiert sijn lijflijcke sien.*“ und ebd., S. 346 f.: „[...] *ende hem wert toeghesproken met woorden, oft ghetoeent met beelden ende met gheliken eenighe waerheit diere hem noot is ochte anderen menschen, ochte toecomenden dinghen. Dit hete revelacien ochte visione.*“

⁸⁰⁸ Vgl. ebd., S. 356 ff..

⁸⁰⁹ Ebd., S. 296 f.: „[...] *comt gracie ende all goldijcke gaven ende gods inspreken, van binnen in eenicheit ons gheests, niet van buyten inder fantasien, met senslijcken beelden.*“

⁸¹⁰ Zitiert nach van Ruusbroec/Alaerts/Rolfson 1988, S. 348 f.. Siehe weiterführend Rothstein 2001, S. 50 ff..

Dass in diesem Zustand nicht mehr physisches Licht und gesunde Augen, sondern göttliche Gnade, das Streben zu Gott und eine reine Seele als Voraussetzungen der Gottesschau benötigt werden,⁸¹¹ assoziiert die einzigartige Figur des heiligen Lukas auf dem Haarlemer Gemälde. Die bei Rogier und seinen Nachfolgern durch den ins Leere weisenden Blick, Oculus-Fenster, Spiegel oder Repressoir-Figuren visualisierten Arten des Sehens wurden von Heemskerck in einer Figur vereinigt, deren „Kurzsichtigkeit“ zugleich auf die Lukasbilder aus Brügge und Antwerpen zurückweist.

Vorstellungen der geistigen Entrückung finden sich daneben in Nikolaus von Kues' Schrift „*De Visione Dei*“ (1453), in der es u. a. heißt, dass der Gläubige durch die Nachfolge Christi, den Glauben an und die Liebe zu Gott bereits die künftige Gottesschau erahnen kann: „*Du läßt mich im Voraus die Süßigkeit des seligen Lebens kosten und lockst mich dadurch an, Dich, das unendliche Gut zu lieben. Du reißt mich hin, daß ich gleichsam über mir selbst stehe und im voraus den Ort der Herrlichkeit schaue, zu dem Du mich einlädst.*“⁸¹² Nach von Kues liegen Gott und die Wahrheit in der Dunkelheit,⁸¹³ wobei dieser Ort vom „*Zusammenfall der Gegensätze*“ umgeben und an der Schwelle von einem Engel bewacht wird.⁸¹⁴ Gott ist „*nur zu erschauen als die absolute Unendlichkeit, und wer sich ihm nahen will, muss ins Dunkle sich stellen, wenn er ihn sehen will*“, d. h., er muss den Verstand hinter sich lassen.⁸¹⁵

Wenn letztlich offen bleibt, an welchen Vorstellungen der Gottesschau sich Heemskerck orientiert hat, ist er doch den literarischen Vorlagen insofern gefolgt, als er mittels der Bewegtheit des *Furor* die mit der visionären Gottesschau oder poetischen Begeisterung vorgestellten Zustände der ekstatischen Entrücktheit veranschaulicht, die van Ruusbroec als „*raptus*“ bezeichnet oder die nach Ficino „*den Körper erstarren lassen und beinahe töten, während sie die Seele fortreißen*“.⁸¹⁶ Mit seiner nach oben weisenden Linken wird der *Furor* als Vermittler überirdischer oder göttlicher Kräfte ausgewiesen, zu

⁸¹¹ Vgl. van Ruusbroec/Alaerts/Rolfson 1988, S. 158 f.: „[...] *licht der graciën god, ende en vrieje toeghekeert wille, ende een ombesmette consciencie van dootzonden.*“

⁸¹² Zitiert nach von Kues/Dupré 1987, Kap. XXV, S. 122. Vgl. auch ebd., Kap. XII und XIV, S. 55 und 77, wo die Gottesschau ebenfalls als eine vom Maß befreite, geistige Entrückung beschrieben wird. Zu den spekulativen Erörterungen der Gottesschau in den Schriften des Nikolaus von Kues, neben „*De visione Dei*“ vor allem auch „*De docta ignorantia*“ und „*De coniecturis*“, siehe weiterführend Vgl. Hoffmann 1935, S. 1033 ff.; Cowley 1950, S. 218 ff.; Haubst 1950, S. 167 ff.; Flasch 1998.

⁸¹³ Von Kues/Dupré 1987, Kap. IX, S. 44: „*Und je mehr diese finstere Unmöglichkeit als verborgen und unmöglich erkannt wird, desto wahrer strahlt die Notwendigkeit wider und desto weniger verhüllt ist sie zugegen und nähert sich*“; der Weg dorthin erscheint „*allen Menschen, sogar den gelehrtesten Philosophen völlig unersteigbar und unmöglich.*“

⁸¹⁴ Ebd., Kap. X, S. 47.

⁸¹⁵ Ebd., S. 45 und Kap. XIII, S. 59: „*Dieser ist die Mauer des Paradieses, in dem Du wohnst. Sein Tor bewacht höchster Verstandesgeist. Überwindet man ihn nicht, so öffnet sich nicht der Eingang*“ bzw.: „*Wie kann die Vernunft Dich fassen, da Du doch die Unendlichkeit bist? Sie weiß, daß sie unwissend ist und Dich nicht fassen kann, eben, weil Du die Unendlichkeit bist* [...]“

⁸¹⁶ Ficino, *De vita triplici* I, 5-6, in deutscher Übersetzung zitiert nach Conti 1991, S. 156. Vgl. dazu auch Silver 1984, S. 269; Schaefer 1986, S. 419.

denen die Vorstellungskraft des Künstlers allein nicht vordringen kann.⁸¹⁷ Dieses Unvermögen wird mit dem trotz der Sichtbarriere (Staffelei) fest auf Lukas gerichteten Blick Christi kontrastiert, der den absoluten Blick und die Allmacht Gottes andeutet.⁸¹⁸ Dass die durch den *Furor* vermittelte Kraft zur Erfindung zuvor nie gesehener Dinge befähigt,⁸¹⁹ findet seine Bestätigung durch das für den Betrachter sichtbar gemachte Bild der Muttergottes mit Christus. Indem der *Furor* mit seiner Geste den Segen des Kindes aufnimmt, werden die durch ihn vermittelten Kräfte als von Gott ausgehend ausgewiesen und lassen sich wie schon bei Gossaert als Verleihung göttlicher Gunst oder Auszeichnung mit göttlichem Ingenium begreifen.⁸²⁰

Über die formale Anlehnung an *Raub der Europa*-Darstellungen und die Einbeziehung der moralisierenden Auslegung des Mythos lässt sich auch das Evangelisten-Relief der Sitzbank an die mittelalterliche oder neuplatonische Vorstellung der göttlichen Inspiration anbinden. Die aufwärts gerichtete Bewegung des Stieres und der rücklings darauf sitzende Evangelist erweisen sich als kalkulierte Variation der *Raub der Europa*-Ikonografie, die eine Deutung gemäß des „*Ovide moralisée*“ nahelegt.⁸²¹ Dort wird die von Ovid (Metamorphosen, II, 835-77) geschilderte Verwandlung Jupiters in einen Stier, der Ritt Europas auf dem Rücken des Tieres und das Zurückblicken der phönizischen Königstochter zum Ufer mit der Menschwerdung Christi und seiner Führung der menschlichen Seele in den Himmel verglichen,⁸²² was sich wiederum mit dem visionären „*raptus*“ oder der neuplatonischen Auffassung vom Fortreißen der Seele und auf diese Weise mit dem göttlich inspirierten Malakt in Beziehung setzen lässt.⁸²³

⁸¹⁷ Im Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 48, wird die erhobene Hand des *Furor* allerdings als Hinweis auf die Zukunft und die bevorstehende Italienreise Heemskercks gedeutet.

⁸¹⁸ In „*De Visione Dei*“ erörtert von Kues sowohl den absoluten Blick Gottes, die vermittelnde Kraft Christi und dessen Rolle als Meister und Licht der Menschheit. Siehe von Kues/Dupré 1987, Kap. XX, XXII und XXV, S. 97, 102 ff. und 122. Zum absoluten Blick Gottes siehe daneben Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 54 ff..

⁸¹⁹ Vgl. Kemp 1977, S. 384 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 498 ff.; Panofsky 1995, S. 374 f.; daneben Grosshans 1980, S. 112; Silver 1984, S. 269.

⁸²⁰ Nur im Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 48, wird das Eingreifen des *Furor* als Störung des Malakts aufgefasst. Die Parallele von Christus und *Furor* erkennen auch Harrison 1987, S. 156. Das scheinbare Greifen der Linken Christi (auf dem Bild im Bild) nach dem Malgerät des Heiligen deutet ebenfalls eine Führung der malenden Hand an. Von Nikolaus von wird allein Christus als vermittelnde Kraft charakterisiert. Vgl. von Kues/Dupré 1987, insbesondere Kap. XIX, S. 90 f., in dem sich der Autor folgender Metaphern bedient: „*Alles wird in Dir, Gott heiliger Geist entfaltet, so wie es in Dir, Gott-Sohn, entworfen wird. Da Du mich so erleuchtest, o Gott, sehe ich, daß und wie alles in Dir, Gott-Sohn Gottes des Vaters, enthalten ist als im Wesenssin, Entwurf, Grund oder Urbild und daß der Sohn die Vermittlung von allem ist, da er der Wesenssin ist. Durch die Vermittlung von Wesensgrund und Weisheit bewirkt Du, Gott Vater, alles. Und der Geist oder die Bewegung bringt den Entwurf des Wesensgrundes zur Ausführung; so wie wir erfahren, daß die Truhe im Geist des Künstlers durch die Vermittlung der bewegenden Kraft, welche in seinen Händen liegt, zur Ausführung kommt.*“

⁸²¹ Rivière 1987, S. 87 ff., deutet das Motiv vor dem Hintergrund des Mithras-Kultes und kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Dem ist entgegenzuhalten, dass die fragmentarischen Mithras-Reliefs bis 1606 irrtümlich mit Herkules identifiziert und, z. B. von Michelangelo, rezipiert wurden. Vgl. dazu Panofsky 1984, S. 96 ff.; Lavin 1990, S. 117 ff.; Bober/Rubinstein 1991, S. 84 f..

⁸²² Vgl. Ovid/Breitenbach 1964, S. 164 ff., Kap. II, V. 835-77; *Ovide moralisée*/de Boer 1966, S. 267 ff., Sp. 4937-5138; dazu Holl 1968a, Sp. 695 f., mit weiterführender Literatur.

⁸²³ Vgl. Panofsky 1984, S. 196: „*Wie Lukas der Evangelist dem Diktat des heiligen Geistes gehorcht, so gehorcht Lukas der Maler wie jeder andere wirkliche Künstler dem Diktat von Platons »göttlichem Wahnsinn«.*“

Die verschiedene Stadien durchlaufende und sowohl auf christlich-heilsgeschichtliche als auch mythische und philosophische Vorstellungen zurückweisende Demonstration der göttlichen Inspiration auf Heemskercks Haarlemer Gemälde erinnert an Erasmus von Rotterdams Ausführungen über die Vieldeutigkeit und Wandlungsfähigkeit der biblischen Sprache, in deren Zusammenhang diese und daneben Christus selbst mit dem mythischen Verwandlungsgott Proteus verglichen wird: „Wiederum spricht er anders zu seinen Jüngern, anders zur breiten Masse. Schließlich zeigte er sich den Seinen von seiner Auferstehung einmal in dieser, dann wieder in jener Gestalt. So ist folglich nichts einfacher als unser Christus, und doch stellt er nach einem verborgenen Ratschluss in seiner Vielfalt des Lebens und der Lehre einen gewissen Proteus dar.“⁸²⁴ Demzufolge ist das dem Wesen nach nicht darstellbare Göttliche nur in unerschöpflich vielen Gestalten, Metaphern, Gleichnissen oder Bildern erfahrbar.⁸²⁵

Heemskerck verwendete jedoch gemalte Hinweise und Metaphern. Dass die schriftliche und bildliche Auslegungsvielfalt oder das verrätselte Erscheinen Christi einer Vermittlung bedarf, verdeutlicht bereits der *Furor*. Angesichts seiner zentralen Bedeutung für die von Christus ausgehende Geste ist nicht auszuschließen, dass die auf der optischen Linie zwischen beiden Figuren platzierte Fackel auf eine der Erscheinungsformen Gottes oder des Heiligen Geistes sowie auf die geistige Erleuchtung des göttlich Inspirierten,⁸²⁶ die Büste auf die orphisch-dionysischen Mysterien als eine der Erscheinungsformen göttlicher Eingebung, der Efeukranz des Furor auf die apollinische und der engelhafte Knabe unterhalb von Lukas auf die Inspiration des Eros anspielen.⁸²⁷ Im Hinblick auf den Einfluss durch die Rhetoriker könnte die Satyrbüste darüber hinaus auf den Dolmetscher „Hermeneus“ verweisen, der ursprünglich bei orphisch-dionysischen Aufführungen mit einer Satyrmaske auftrat und zuerst von Platon (Kratylos 407e und Phaidros 264c) mit dem griechischen Götterboten und Wegegott

⁸²⁴ Zitiert nach Erasmus, Theologische Methodenlehre, S. 231 und 233. Vgl. dazu und weiterführend zur Heiligen Schrift als „*Obscuritas Scripturae*“ Cave 1979, S. 171 ff.; von Wedel 1981, S. 101 ff.; Müller 1999, S. 54 ff.

⁸²⁵ Ebd..

⁸²⁶ Vgl. auch Harrison 1987, S. 259; weiterführend zum Feuer als Erscheinungsart Gottes oder des Heiligen Geistes sowie als Symbol der geistigen Erleuchtung und Inspiration Steiner 1991, S. 60 ff.. Der Bezug zum Gemälde wäre eindeutig, wenn es sich beim 23.05.1532 um Pfingsten handeln würde, wie dies Bruyn 1988, S. 94, vermutet hat. Diese These hält jedoch einer Überprüfung nicht Stand, da nach Grotefend 1989, S. 162, Pfingsten 1532 auf den 19. Mai fiel. Der 23. Mai war nach ebd. kein besonderer Feiertag.

⁸²⁷ Die Deutung von Staffelei und Büste wird dadurch unterstützt, dass eine ebenfalls mit Bockshufen ausgestattete Staffelei bei Badens (**Abb. 251**) wieder in deutlichem Zusammenhang mit der göttlichen Inspiration steht. Vgl. dazu aber unten, B 1.2.2. Zu den antiken Belegen für Dionysos als Inspirationsfigur des dramatischen Dichter siehe ausführlich Kleiner 1949, S. 51 ff. und Abb. 17 ff.; Gaus 1974, S. 209 f. Als prägnantes Beispiel aus der Dichtung selbst sei auf die „*Dionysiaka*“ des Nonnos von Panopolis (1. Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr.) verwiesen, in denen in 48 Gesängen das Leben des Dionysos und andere mythische Begebenheiten – u. a. der Raub der Europa – geschildert werden, wobei Aufbau und Dichtung selbst ausschweifend, ekstatisch oder bizarr anmuten. Sowohl im Mittelalter als auch in der Neuzeit kannten und schätzten das Epos allerdings nur wenige Autoren wie Eustathios, Planudes oder Poliziano. Vgl. Chuvin 1992, mit weiterführender Literatur. Möglicherweise ist damit auch die Bezeichnung des Furor als bacchischer Mysterie gemeint, die im Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 48, oder von Silver 1984, S. 184, ohne nähere Begründung vertreten wird. Gegen diese Identifizierung spricht allerdings, dass bacchische Mysterien ausnahmslos mit Thyrsosstab dargestellt wurden. Vgl. die Beispiele im Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 100 f.; bei Frosien-Leinz 1985, S. 231; Beuchert 1996, S. 64 f.; Tervarent 1997, S. 287.

Hermes sowie dem ägyptischen Gott Thot als Erfinder der Schrift in Verbindung gebracht wurde.⁸²⁸ Das „Dolmetschen“ des Hermeneus wurde seit Diodorus Siculus als Deutung oder Verkündung von göttlichen Willenskundgebungen oder als Vermittlung zwischen Göttern/Gott und Mensch aufgefasst.⁸²⁹ Bei Heemskerck würde der die Staffelei bekrönende Satyr allerdings die von Christus (Gott) ausgehende Inspiration oder Schau Gottes in Bildzeichen (Malerei) übersetzen würde. Als Sinnbild der Seele kommentiert schließlich auch der Papagei die Notwendigkeit des seelischen Aufstiegs gemäß Psalm 124,7 („*Unsere Seele ist entronnen wie ein Vogel dem Netze des Vogelfängers; das Netz ist zerrissen und wir sind frei*“) oder Ezechiel 13,20 („*Ich will die Seele freilassen wie Vögel*“).⁸³⁰

Das Haarlemer Gemälde führt damit die schon bei Gossaerts Prager Lukasbild (**Abb. 50**) beobachtete Indienstnahme heidnisch-antiker Vorstellungen für christlich-heilsgeschichtliche Sinngehalte zu einem vorläufigen Höhepunkt. Damit liefert die Komposition ein bildliches Äquivalent zu den auf die harmonische Kongruenz von Christentum und Antike abzielenden Vorstellungen des christlichen Humanismus, die u. a. von Erasmus von Rotterdam propagiert wurden.⁸³¹ Dieser hatte allerdings in „*Ciceronianus*“ (1528) die Cicero-Nachahmung sowie die Verwendung antiker Formen für christliche Inhalte aufs Schärfste kritisiert.⁸³² Im gleichen Jahr, in dem Heemskerck sein Lukasbild vollendete, veröffentlichte der französische Humanist Guillaume de Budé eine Gegendarstellung („*De studio literarum recte et commode instituendo*“) eine Gegendarstellung, in der der gemeinsame göttliche Ursprung von Rhetorik und Philosophie und die Umdeutung der gelehrten Beredsamkeit ins Christliche aus dem *logos* gerechtfertigt wird.⁸³³ Ob der in mittelalterlichen wie neuplatonischen Vorstellungen der Gottesschau und Rhetorik gleichermaßen bewanderte Berater, der dem jungen Maler zur Seite gestanden haben muss, tatsächlich eine Stellungnahme zur zeitgenössischen Diskussion über die Cicero-Rezeption bezweckt hat, bleibt letztlich ebenso offen wie seine Identität.⁸³⁴

⁸²⁸ Zu den orphisch-dionysischen Aufführungen und entsprechenden Vorstellungen im christlichen Taufsakrament vgl. Saxl 1923, S. 64 ff.; Gaus 1974, S. 209 f.; weiterführend zu Hermeneus Wurzinger 1986, S. 45 ff.; C. Wiotte-Franz 2001, S. 8 ff..

⁸²⁹ Diese Auffassung findet sich häufig bei frühchristlichen Autoren und steht in engem Zusammenhang mit den Diskussionen über die Sprachentstehung und –verwirrung. Vgl. ausführlich ebd., S. 14 ff., mit Quellenangaben und weiterführender Literatur. Daneben sei darauf verwiesen, dass auch das „*daimonion*“ des Sokrates in Platon, Symposium 202e, als „Dolmetscher“ zwischen den Menschen und Göttern charakterisiert wird.

⁸³⁰ Zum Vogel als Sinnbild der Seele vgl. Bergström 1955, S. 307, Anm. 15; Henkel/Schöne 1996, Sp. 750 und 754.

⁸³¹ Zum Einfluss von Erasmus auf Heemskerck vgl. die Bewertungen von Hoetink 1961, S. 12 ff.; Cast 1974, S. 27 ff.; Veldman 1987, S. 207 f.; Freedberg 1986, S. 79 f.; Saunders 1991, insbesondere S. 15 ff. und 152 ff.; Kraut 1986, S. 84, erkennt dagegen in der Komposition einen Gegensatz zwischen christlich-göttlichen und zu vergeistigter Form geläuterten Liebes- und Schönheitsvorstellungen.

⁸³² Vgl. Erasmus, *Ciceronianus*, besonders S. 131, 171 und 321; dazu Cave 1979, S. 39 ff.; Müller 1999, S. 76 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 28. Siehe dagegen Lavin 1990, S. 128; Sezec 1990, besonders S. 65 und 75 ff., die diese Kritik an der Verwendung antiker Formen unerwähnt lassen.

⁸³³ Budé, *De studio literarum*, S. 50 ff.; dazu Müller/Kaschek 2002, S. 29.

⁸³⁴ Bruyn 1988, S. 92 und 110 f., Anm. 6, leitet von der Orientierung am „*Defensorium*“ einen Dominikaner als Urheber des Programms ab und verweist auf den Theologen Vinzent Dircksz. van Beverwijk (Pater Vincentius Theodoricus), der 1525 in Haarlem das Amt des Kirchenvorstehers von St. Bavo innehatte und ein Verfechter der Ideen von Erasmus von Rotterdam war. Zu seiner Person siehe auch Hogenelst/Jumelet/Temminck 1995, S. 92.

Die einzigartige Übertragung des *Furor poeticus* auf den heiligen Madonnenmaler könnte er darin gerechtfertigt gesehen haben, dass Lukas schon im hohen Mittelalter als rhetorisch gewandter Redner und Autor galt. In der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73) wird seine sprachliche Anmut z. B. unter Berufung auf Augustinus, 2. Korinther, 8 und Lukas 24,32 gelobt: „*Dabei, daß es heißt ‚des Lob‘ merken wir, daß er zierlich gesprochen hat; dabei, daß es heißt, ‚durch alle Gemeinen‘, merken wir, daß er offen gesprochen hat; daß er aber mit dem Feuer redete, merken wir daraus, daß er ein brennend Herz hatte, da er sprach ‚Brannte nicht unser Herz in uns?‘ (Luc. 24,32).*“⁸³⁵

Daneben erhielt Heemskerck sicher auch Anregungen von Jan van Scorel, den die Zeitgenossen als Musiker und Poeten rühmten und der neben seiner Muttersprache vier weitere Sprachen beherrschte und mit Humanisten wie Alardus Amstelredamus, Janus Secundus oder Hadrianus Junius verkehrte.⁸³⁶ In Rom wurde er Konservator Papst Hadrians VI., der die antiken Monumente und Götter als Wurzel des götzendienerischen Übels verurteilte.⁸³⁷ Spätestens als Kanonikus von Utrecht sollte Scorel auch mit der diesbezüglichen Diskussion vertraut gewesen sein. Einige Autoren mutmaßen, dass Scorel von Jan Gossaert bzw. dem Kreis um Philipp von Burgund in Utrecht zur lateinischen Signierweise sowie zur Italienreise angeregt worden ist. Eine nähere Aufklärung dieser Beziehung könnte möglicherweise die Parallelen zwischen Gossaerts Lukasbildern und Heemskercks Haarlemer Gemälde erklären.⁸³⁸ Gossaert und Heemskerck haben den heiligen Maler auf völlig unterschiedliche Weise auf eine Stufe mit dem von Horaz (*Carmen saeculare*) oder Vergil (*Aeneis*) formulierten Ideal des „*Poeta vates*“ erhoben, dessen seherisches Schaffen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts kaum einem bildenden Künstler zugestanden wurde.⁸³⁹ Seit dem Hellenismus führten einzelne Autoren wie Kallistratos, Philostrat d. Ä., Cicero oder der byzantinische Lexigraf Suida bereits die Schönheit der Götterbilder von Phidias oder Praxiteles auf deren Vordringen bis zur Idee mit Hilfe von Phantasie, Inspiration oder Anamnesis zurück.⁸⁴⁰

⁸³⁵ Zitiert nach *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 868.

⁸³⁶ Stechow 1966, S. 46, Anm. 10; Saunders 1978, S. 50, vermuten, dass Scorel als Vikar von Utrecht den Kontakt zu Willem van Enckenvoort, Kardinal von Utrecht, herstellte, bei dem Heemskerck dann in Rom gewohnt haben soll. Vgl. weiterführend ebd., S. 49 ff.; Ausst. Kat. Utrecht 1955, S. 11 ff.; Faries 1972, S. 2 ff.; Ausst. Kat. Utrecht 1981, S. 10 ff.

⁸³⁷ Zu Hadrians Antikenfeindlichkeit vgl. vor allem Buddensieg 1965, S. 44 ff.; Gombrich 1975, S. 104 ff.; Schweikhart 1982, S. 11 ff.; daneben Blunt 1970, S. 114; Seidel 1996, S. 62 f., Anm. 127. Zu Scorels Stellung als Konservator im Belvedere (1522-24) siehe Ausst. Kat. Utrecht 1955, S. 13; Faries 1972, S. 2 ff.; Ausst. Kat. Utrecht 1981.

⁸³⁸ Nach Sterk 1980, S. 131 f.; Judson 1985, S. 18, könnten Gossaert und Philipp von Burgund Scorel zur Italienreise angeregt und den Kontakt zu dem mit Philipp von Burgund befreundeten Hadrian VI. hergestellt haben. Auffällig ist, dass Scorel nach der Begegnung wie Gossaert in lateinischer Kapitalis signierte. Vgl. z. B. den Obervellacher Altar in Ausst. Kat. Utrecht 1955, Nr. 1.

⁸³⁹ Die Philosophen und Theologen vorbehaltene *vita contemplativa* wurde die *vita activa* nicht nur von Handwerkern, sondern auch Staatsmännern und anderen „handelnden“ Berufsvertretern gegenübergestellt, die alle aufgrund des physischen Aspekts ihrer Tätigkeit von der Kontemplation und Erkenntnis ausgeschlossen waren. Vgl. z. B. Aristoteles (Politik, 1337 b): „[...] heißen wir gemein all jene Künste, welche den Körper zu häßlichem Zustande bringen, und ebenfalls die Arbeiten für Lohn, weil sie den Geist erniedern und beherrschen.“ Zitiert nach Conti 1991, S. 101. Vgl. daneben Boll 1922; Kris/Kurz 1961, S. 53; Clements 1960, S. 47 ff.; Kemp 1977, S. 386 f.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 349 ff.; Panofsky 1995, S. 226 f.

⁸⁴⁰ Vgl. Panofsky 1989, S. 8; Gaus 1974, S. 213 f.; von Flemming 2003, S. 66 f.

Mit der Wiederentdeckung der antiken Lobreden und Künstlerbiografik gestanden dann auch einzelne Gelehrte wie Leonardo Giustiniani (gest. 1446), der in einem Brief Malerei und Dichtung unter Berufung auf Horaz und Simonides als „*Schwestern*“ bezeichnet, die sich durch einen scharfsinnigen Geist sowie die Erregung und Führung durch eine gewisse göttliche Begeisterung auszeichnen,⁸⁴¹ ebenfalls dem bildenden Künstler Ingenium oder Inspiration zu, unterschieden deren Qualität aber deutlich von der des Philosophen oder Poeten.⁸⁴² Die Diskrepanz zwischen den wachsenden Ansprüchen der bildenden Künstler auf Ingenium und ihrem Ansehen seitens der Gelehrten hat Erasmus von Rotterdam auf satirische Weise im „*Lob der Torheit*“ zum Ausdruck gebracht; demzufolge sei der „*Eigendünkel*“ der Künstler derart gestiegen, dass „*ihr eher einen findet, der auf sein väterliches Erbe verzichtet, als dass er sich sein Talent absprechen ließe.*“⁸⁴³

Im Gegensatz dazu vertritt Agrippa von Nettesheim in seiner um 1509/10 verfassten und dem Abt Trithemius von Würzburg gewidmeten Schrift „*De Occulta philosophia*“ (1531) die Auffassung, dass der bildende Künstler auf der untersten von drei Stufen durch den „*furor melancholicus*“ inspiriert werden kann.⁸⁴⁴ Ihm zufolge erreicht der Mensch seine größten geistigen Triumphe durch Inspiration, die ihm durch prophetische Träume, intensive Kontemplation oder den *furor melancholicus* zukommen kann. Viele von Agrippas Auffassungen sind beinahe wörtlich von Ficinos „*De vita triplici*“ übernommen, von der seit 1505 auch eine bei Anton Koberger in Nürnberg gedruckte deutsche Übersetzung vorlag. Die für den bildenden Künstler entscheidende Abwandlung ist jedoch, dass nach Ficino nur der Geist (*mens*) für die Inspiration Saturns empfänglich ist, während Jupiter für den diskursiven Verstand (*ratio*) und Mars oder Apoll für die künstlerische oder handwerkliche Einbildungskraft (*imaginatio*) zuständig sind. Nach Agrippa können hingegen alle Fähigkeiten von Saturn oder dem *furor melancholicus* inspiriert werden und entscheidet das Überwiegen einer der drei Fähigkeiten, ob die Inspirierten wunderbare Künstler, Propheten, Theologen, Philologen, Wissenschaftler, Ärzte oder Staatsmänner werden. Die Maler gehören dem ersten Grad an, sind damit zwar den Vertretern der Begabungen des Verstandes und Geistes unterlegen, aber im Gegensatz zu Ficino überhaupt durch den „*furor melancholicus*“ inspirierbar.⁸⁴⁵

⁸⁴¹ Baxandall 1971, S. 97 f. und 161 f.; Kemp 1974, S. 394 f. und 397; de Chapeaurouge 1983, S. 62.

⁸⁴² Vor diesem Hintergrund hat dann auch die göttliche Inspiration kaum Eingang in die kunsttheoretische Literatur des Quattrocento gefunden. Vgl. Baxandall 1971, S. 51 ff. und 164 ff.; Kemp 1977, S. 387 ff., wonach sich diese Differenzierung noch an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert an Epitaphien oder Lobreden von Dichtern und Gelehrten ablesen lässt. Zur weiteren Entwicklung siehe auch Wittkower 1989, S. 60 ff..

⁸⁴³ Zitiert nach Erasmus, *Lob der Torheit*, S. 56.

⁸⁴⁴ Das Manuskript kursierte bereits vor der Drucklegung 1531 in Gelehrtenkreisen. Die Druckfassung weist einen größeren Umfang und mehr Passagen über die Magie auf. Während sich die Bemerkungen zur Inspiration in der ursprünglichen Fassung am Ende des letzten Buches befinden, erscheinen sie in der Druckfassung beinahe willkürlich im ersten Buch. Vgl. dazu ausführlich Panofsky 1995, S. 225 ff.; Yates 1969, S. 130 ff.; Kristeller 1976, S. 295 f., Anm. 120; Pochat 1986, S. 201; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 487 ff..

⁸⁴⁵ Ebd., insbesondere S. 499 ff. und 504; daneben Conti 1991, S. 156; Panofsky 1995, S. 225 f.

In eine ähnliche Richtung zielen auch Albrecht Dürers Bemerkungen im Entwurf zum „Ästhetischen Exkurs“ (um 1512): „*Zw der kunst recht zw molen ist schwer zw kumen. Dorum wer sich drtzw nit geschickt fint, der vnderste sich der nicht. Dan es will kumen van oberen ein gissungen. [...] Dan ein guter maler ist jndwendig voller vigur, vnd obs möglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aus den jnneren ideen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zw gissen.*“⁸⁴⁶ Die Vorstellung von inneren, ausgegossenen Bildern weist auf Auffassungen der Gottesschau zurück wie sie u. a. Seneca oder Ficino formuliert haben,⁸⁴⁷ während der Begriff der oberen Eingießungen (mittelhochdeutsch „*ingiezunge*“) aus dem Wortschatz der Mystik stammt.⁸⁴⁸ Indem jedoch weder die mittelalterlichen Mystiker noch Seneca oder Ficino bildenden Künstlern diese Form der inneren Vorstellung und Schöpfung zugestanden haben, hat Panofsky zu Recht betont, dass Dürer auf sie übertrug, „*was die Florentiner für die „Seher“ („vates“) in Anspruch genommen hatten: die Qualität des Genies.*“⁸⁴⁹ Dass Dürer auch mit den Vorstellungen Agrippa von Nettesheims vertraut war, deutet der Meisterstich „*Melencolia I.*“ an, dessen Ziffer „I.“ überzeugend mit der von Agrippa als Einbildungskraft oder *Imaginatio* definierten untersten Stufe der Inspiration durch den „*furor melancholicus*“ in Verbindung gebracht wurde (**Abb. 163**).⁸⁵⁰ Parallel dazu führte Jean Lemaire de Belges die Topoi der göttlichen Inspiration und des unsterblichen Künstlerruhmes in die niederländische Dichtkunst ein, allerdings ohne dabei den bildenden Künstler zu berücksichtigen.⁸⁵¹

Das zunächst geringe Interesse von italienischen Kunsttheoretikern wie Alberti an der göttlichen Inspiration war vermutlich dadurch bedingt, dass ein Künstler im Zustand des göttlichen Wahnsinns weder über technische Fähigkeiten noch praktische Erfahrung verfügen musste. Diese Auffassung wird zunächst in allen Zusammenhängen deutlich, in denen der unter Inspiration schaffende „*Poeta vates*“ erwähnt wird,⁸⁵² und schließlich von Agrippa (*De occulta philosophia*, III, 32) auch für den bildenden Künstler konstatiert. Demzufolge könnte man „*einen ganz ungeübten Menschen plötzlich zu*

⁸⁴⁶ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 5,3, S. 113. Nr. 5,2, S. 112. Vgl. dazu auch Panofsky 1995, S. 372. Von Flemming 2003, S. 69 ff., schreibt der ihrer Auffassung nach von Panofsky 1989; Summers 1981 u. a. unterschätzten *phantasia*-Theorie Ficinios (*Theologia platonica*) eine zentrale Rolle für die Verankerung der bildenden Kunst in die denk- und erkenntnistheoretischen Konzepte der frühen Neuzeit zu, erwähnt aber in keinem Zusammenhang Dürer oder Agrippa, die im Gegensatz zu Ficino die göttliche Inspiration auf den bildenden Künstler übertragen haben.

⁸⁴⁷ „*Plenus hic figuris est, quam Plato ideas appellat*“ bzw. „*Unde divinis inflexibus oraculis que repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat*“. Zitiert nach Panofsky 1995, S. 374.

⁸⁴⁸ Zum Einfluss mystischer Schriften auf Dürer vgl. ebd., S. 326; Rupprich 1955-69, Bd. 2, S. 7 f., 99.

⁸⁴⁹ Panofsky 1995, S. 327 und 373 f.; Ders. 1989, S. 69 ff.; Giehlow 1904, S. 68. Siehe auch die Überlegungen von Holländer 1988, S. 166 ff., zum Begriff „*Figur*“ in diesem Zitat.

⁸⁵⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, insbesondere S. 448 ff. und 490; Panofsky 1995, S. 208 ff. und 226 ff. Einen Überblick über die verschiedenen Interpretationsansätze gibt Schuster 1991, Bd. 1, S. 18 ff., der selbst vom Einfluss Agrippas abrückt und als Hauptquellen der Bildfindung die Melancholieauffassung des süddeutschen Raums bzw. Bildungstradition des deutschen Humanismus erkennt. Siehe ergänzend dazu Serebrennikov 1995, S. 227 ff.

⁸⁵¹ Vgl. speziell dazu Da Costa Kaufmann 1998, S. 78 f.; Mensger 2002, S. 109.

⁸⁵² Insofern stellt der „*Poeta vates*“ oder „*inspiratus*“ auch das Gegenkonzept zum „*Poeta doctus*“ oder „*eruditus*“ dar, dessen Kunst auf Wissen, dem Studium der freien Künste und Disziplin basiert. Während Cristoforo Landino sich ausführlich mit dieser Problematik auseinandersetzt, gibt z. B. Leonardo Bruni dem *poeta eruditus* den Vorzug. Vgl. Kemp 1977, S. 374 ff. und 385 f.; Nebes 2001, S. 127 ff.

einem Maler oder Architekten werden“ sehen.⁸⁵³ Diese Auffassung steht nun allerdings in drastischem Widerspruch einerseits zu den seit Alberti für die Malerei reklamierten wissenschaftlichen Grundlagen der Malerei und andererseits zu der bisher innerhalb der Forschung vorherrschenden Beurteilung des – dann oftmals mit Heemskerck identifizierten – *Furor poeticus* als Inbegriff des apellischen Künstlers oder Vertreter einer jungen Künstlergeneration, der die Arbeit des alten, „biedereren“ Handwerkers (Lukas) beurteilt bzw. verbessert.⁸⁵⁴ Tatsächlich steht der inspirierte „*pictor vates*“ zwar auf einer Stufe mit dem Dichter oder Philosophen, muss jedoch als Instrument Gottes prinzipiell keinerlei Vorkenntnisse haben. Dies wird insbesondere bei Gossaerts Wiener Gemälde deutlich, bei dem die Hand des Madonnenmalers durch den vom göttlichen Licht getroffenen Engel geführt wird.⁸⁵⁵ Mit dieser Übertragung der in Antike, Mittelalter oder Früher Neuzeit allein dem göttlich inspirierten Autor, Dichter, Sänger etc. zugestandenen „*manuductio*“ auf den zeichnenden Künstler antizipiert Gossaert die von Giorgio Vasari im Zusammenhang mit „*il divino*“ Michelangelo überlieferte Vorstellung des bildenden Künstlers als „Griffel Gottes“.⁸⁵⁶ Dass der *Furor* auf dem Haarlemer Gemälde im Gegensatz dazu den Pinsel des Madonnenmalers nur beinahe berührt, eröffnet abhängig von der Lesart des heiligen Lukas zwei völlig gegensätzliche Deutungsansätze.

A 5.2.2 *Ars et usus*

Die widersprüchlichen Sinngehalte ergeben sich aus den Motiven des hohen Alters und der Brille, die zugleich zu den herausragenden Abweichungen von der Darstellungstradition gehören. Seit der Antike werden mit dem hohen Alter Eigenschaften wie Würde, Autorität, Erfahrung, Gelehrsamkeit, Einsicht, Beständigkeit, geistige Reife und Weisheit einerseits sowie Lüsternheit, Geiz, Faulheit oder

⁸⁵³ Zitiert nach Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 500. Ähnlich formuliert schon Marsilio Ficino („*De vita triplici*“, I, 6): „*Hinc philosophi singulares evadunt, praesertim cum animus sic ab externis motibus, atque corpore proprio sevocatus, et quam proximus divinis, divinatorum instrumentam efficiatur*“, was dann aber nicht auf bildende Künstler bezogen ist. Siehe ebd., S. 375, Anm. 56. Vgl. dazu auch Kemp 1977, S. 384 f.; Frosien-Leinz 1985, S. 231 f.. Dass sich bei der Berufung auf das Ingenium die wissenschaftlichen Kenntnisse des Künstlers als unnütz erweisen, führt Panofsky 1995, S. 175, als mögliches Motiv für Dürers Abkehr von den oberen „*Einflüssen*“ zu einer rationaleren Auffassung des künstlerischen Schaffensprozess an.

⁸⁵⁴ Vgl. vor allem Grosshans 1980, S. 113, für den Lukas ein „*biederer Handwerker*“ ist, dem – offensichtlich in Unkenntnis vom Wesen der poetischen Begeisterung – der *Furor* als Inbegriff des modernen Künstlers, verglichen mit Personifikationen der „*Ars*“ oder „*Vera intelligentia*“, gegenübergestellt wird. Ihm folgen unter Einbeziehung des angeblichen Selbstbildnisses nahezu alle Autoren. Vgl. z. B. Kraut 1986, S. 85, die darüber hinaus ein „*Generationsproblem*“ erkennt; Raupp 1994, S. 88. Filippi 1991, S. 272 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 100 f. Bruyn 1988, S. 111, Anm. 9, kommt vor diesem Hintergrund zu folgendem Schluss: „*To see in the retable a glorification of the painters' craft seems at any event an anachronistic misunderstanding.*“ Dass das Gemälde noch im 17. Jahrhundert von führenden Gildemitgliedern hoch geschätzt wurde, bleibt dabei unbeachtet.

⁸⁵⁵ Vgl. auch Kraut 1986, S. 55 f..

⁸⁵⁶ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, „*Proemio*“ zu den *Viten*, Bd. I, S. 104.; Bd. VII, S. 135 f.; dazu Panofsky/Saxl 1923, S. 32 ff.; Bandmann 1960, S. 111 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 55 f.; Panofsky 1984, S. 194 f.; Ders. 1995, S. 221 f.; Lavin 1974, S. 75 ff.; Gaus 1974, S. 214 ff.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 145 ff.; Summers 1981, S. 63 ff.; Hüttinger 1985a, S. 37 f.; Wittkower 1989, S. 122 ff..

Untätigkeit andererseits assoziiert.⁸⁵⁷ Als Attribut eines ehrwürdigen Malers deutet die Brille die Strapazierung der Augen durch jahrzehntelange Studien an, auf die auch das Stiersymbol, das künstliche Licht und die Spinne als Sinnbilder der unermüdlichen Arbeit und Geduld, des nächtlichen Studiums und der Industria verweisen.⁸⁵⁸ Deutlicher als bei Simon Bening wird daneben aber über die vorgebeugte Haltung und die Brille die visuelle Wahrnehmung angesprochen, mit deren Hilfe der Maler sich die äußeren Erscheinungen der Dinge aneignet.⁸⁵⁹ Damit rückt zugleich die negative Lesart der Brille als Attribut von Narren oder Sinnbild von geistiger und moralischer Täuschung, Verblendung und Blindheit in den Vordergrund, die die Notwendigkeit demonstriert, über den äußeren Schein zu höheren Vorstellungen oder Ideen zu gelangen. Beides fordert zur Einsicht und Erkenntnis höherer Ideen auf.⁸⁶⁰ In diese Lesart lässt sich wiederum die Fackel einbinden, die dann auf den Uneinsichtigen verweist, der künstliches mit Sonnen-Licht verwechselt und unfähig zur Selbsterkenntnis ist.⁸⁶¹ Der diesbezügliche Zusammenhang von Auge und Licht wird schon im Lukasevangelium (11, 33-36) hergestellt: „Niemand zünde ein Licht an und setzt es in einen Winkel, auch nicht unter einen Scheffel, sondern auf den Leuchter, auf dass, wer hineingeht, den Schein sehe. Dein Auge ist des Leibes Leuchte. Wenn nun dein Auge lauter ist, so ist dein ganzer Leib licht; wenn aber dein Auge böse ist, so ist auch dein Leib finster. So schaue darauf, dass nicht das Licht in dir Finsternis sei. Wenn nun dein Leib ganz licht ist, dass er kein Stück von Finsternis hat, dann wird er so licht sein, wie wenn ein Licht mit hellem Blitz dich erleuchtet.“

Kraut hat die Brille als Symbol der triebhaft-sinnlichen Wahrnehmung *in malo* gedeutet und den heiligen Lukas mit der um 1600 von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius gestochenen Visus-Allegorie verglichen, deren Malerfigur mit phrygischer Mütze und Brille tatsächlich auf den Malerheiligen zurückweist (**Abb. 347**).⁸⁶² Die Allegorie ist jedoch nur bedingt mit Heemskercks Gemälde vergleichbar, weil dort die Verführung durch den Gesichtssinn neben der Brille z. B. durch

⁸⁵⁷ Viele der positiven Eigenschaften vereint der *Heilige Hieronymus im Gehäuse*. Vgl. Wiebel 1994, S. 69 ff.; daneben Döring 1994, S. 26 ff. und Warncke 1994, besonders S. 54 f.; die antiken Belege bei Frantis 1994, S. 78. Zu den negativen Eigenschaften siehe ebd., S. 81 ff.; Döring 1994, S. 19.

⁸⁵⁸ Zum Stier, der vor diesem Hintergrund schon in der mittelalterlichen Kathedralplastik als Attribut der *Patientia* erscheint, siehe Braunfels 1971, Sp. 552 f.; Lechner 1974a, Sp. 451; zur Spinne Tervarent 1997, S. 52. Die Deutung des Spinnrades von Grosshans 1980, Nr. 4 und 5; Harrison 1987, Nr. 2 und 4, auf Heemskercks Porträts von Anna Codde bzw. einer anonymen Frau zielt in dieselbe Richtung. Zur Bedeutung des künstlichen Lichts für die *Industria* oder das Studium siehe Roman 1984, S. 83 f.; Frosien-Leinz 1985, S. 226; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 165 (Nr. 68); Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 319 (Nr. 110).

⁸⁵⁹ Vgl. z. B. Alberti/Janitschek 1877, S. 98: „Der Anfang ist also, dass ich (überhaupt) einen Gegenstand sehe; [...]“; dazu de Chapeaurouge 1983, S. 4 ff. Noch auf Atelierbildern des 17. Jahrhunderts wird die Brille als Hinweis auf den Malerberuf bzw. den damit verbundenen Gesichtssinn gedeutet. Vgl. dazu die Interpretation der Brille auf Samuel van Hoogstraetens *Steckbrett* (um 1666/78, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 102.

⁸⁶⁰ Zur Deutung der Brille *in malo* siehe Mann 1992, S. 79 ff.; Filippi 1991, S. 274 und 281, Anm. 60; Frantis 1994, S. 82 f.; Müller 1999, S. 62 ff. In der nach Heemskerck gestochenen Folge „*Allegorien auf das Streben nach materiellem Gewinn*“ (Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 136-139) taucht die Brille ebenfalls als Attribut des Narren auf. Siehe dazu Hoetink 1961, S. 12 ff.; Veldman 1977a, S. 55 ff.

⁸⁶¹ Vgl. dazu ausführlich die von Müller 1999, S. 64 ff., zusammengefassten Deutungsansätze der Laterne auf dem Stich „*Elck*“ von Pieter Bruegel d. Ä..

⁸⁶² Vgl. unten, C 1.3.2.

das als Visus und Venus posierende Modell und andere Symbole wie Spiegel, Katze oder Adler evoziert wird und der Visus neben der Inspiration durch den Eros im Vordergrund der Interpretation steht.⁸⁶³ Negativ gedeutet, erweist sich Heemskercks Lukas als Exemplum des uneinsichtigen oder ungeübten Künstlers, der gemäß Agrippa durch die göttliche Inspiration plötzlich zum idealen Maler avanciert. Wenn man allerdings berücksichtigt, dass Heemskerck nach eigener Aussage sein Lukasbild „*ter eeren Sinte Lucas*“ anfertigte, es jahrzehntelang als Identifikationsbild der Gilde über dem Altar platziert war, die Anwesenheit des *Furor poeticus* den Maler als göttlich Begnadeten auszeichnet und Lukas sein visionär empfangenes Gottesbild technisch auf der Höhe der Zeit in ein Staffeileigemälde umsetzt – wenn man also eine Deutung *in bono* in Betracht zieht, weisen das Alter und die Brille Lukas als erfahrenen und geübten Maler aus, dem lebenslange und unermüdliche Studien zu Einsicht in die äußeren Erscheinungen und höheren Ideen verholfen haben, die er aufgrund seiner theoretischen und technischen Versiertheit angemessen in ein Bild umsetzen kann.⁸⁶⁴

Exakt diese Eigenschaften sind notwendig, wenn der Unterschied des nur beinahe Berührens zur „*manuductio*“ Gossaerts dahingehend aufgefasst wird, dass sich die durch die göttliche Inspiration vermittelte Vorstellung oder Idee ohne theoretische und praktische Erfahrung nicht in ein materielles Bild um- oder übersetzen lässt.⁸⁶⁵ Dann erweist sich das Figurenpaar von Lukas und Furor als Darbietung des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen göttlicher Auserwähltheit, Begabung und Inspiration auf der einen und durch Studium und Übung erworbene Einsicht und Urteilskraft auf der anderen Seite,⁸⁶⁶ das u. a. von Cicero (*De oratore* I, 5) formuliert, von den Humanisten seit dem 14. Jahrhundert wieder aufgegriffen und unter Verwendung von Begriffspaaren wie „*ingenium et ars*“ oder „*ars et usus*“ im Zusammenhang mit der Rednerausbildung diskutiert wurde.⁸⁶⁷ Die Verschiedenheit der gegensätzlichen, einander bedingenden Konzepte könnte sich bei Heemskerck zudem in der Gegenüberstellung von alt – jung, unbewegt – dynamisch etc. andeuten. Die engelhafte Figur unter Lukas könnte schließlich das aus dem Ausgleich der Gegensätze abzuleitende Ziel des idealen Mittelmaßes andeuten, wenn es sich um Eros handeln soll, der nach

⁸⁶³ Die Interpretation von Kraut 1986, S. 84, bezieht sich auf mehrere, als triebhaft-sinnliche Symbole gedeutete Motive – die Sirene unter der Madonna, die Fackel, das Evangelistensymbol oder der als Eros identifizierte Putto unter Lukas. Insbesondere die Deutung der vor dem Schoß gehaltenen Fackel als „*heidnisch-orgiastisches*“ Symbol der Triebhaftigkeit, das durch den Blick des Engels zur Madonna geläutert wird, ist angesichts der Auffassung des Engels als androgynes, transparentes oder himmlisches Licht reflektierendes Wesen, abwegig. Vgl. z. B. *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 401: „*ein reiner, klarer, unberührter, unbefleckter, makelloser Spiegel, der die Schönheit der vollkommenen Gottesgestalt auffängt, [...]*.“

⁸⁶⁴ Zur positiven Auffassung der Brille als Sinnbild von Einsicht und Urteil und ihrem Auftreten als Attribut der *Temperantia* vgl. Benesch 1927, S. 2.

⁸⁶⁵ Damit wäre wiederum die durch Hermeneus symbolisierte Übersetzung angesprochen.

⁸⁶⁶ Eine positive Deutung bisher nur bei Mann 1992, S. 68; im Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232.

⁸⁶⁷ Eine ähnliche Auffassung, wenn auch auf die Dichtkunst bezogen, vertritt beispielsweise Leonardo Bruni in „*Le vite di Dante e di Petrarca*“. Vgl. dazu und weitere Belege bei Kemp 1977, S. 385 f. Grosshans 1980, S. 112 f. und 115, Anm. 7, verweist ebenfalls auf „*ingenium et ars*“- oder „*ars et usus*“-Allegorien, verzerrt allerdings das diesen Konzepten zugrundeliegende Ideal des Zusammengehens von theoretischer Grundlegung und praktischer Erfahrung zu einem Gegensatz von guten und schlechten bzw. modernen und traditionellen Eigenschaften, die der *Furor* und Lukas verkörpern sollen. Siehe unten, C 2.3.

platonischer Auffassung aus der Verbindung von Übermaß (*Poros*) und Mangel (*Penia*) hervorgegangen ist.⁸⁶⁸

Die ambivalente Lesart des Madonnenmalers setzt sich fort, wenn die Präsenz des *Furor* als Hinweis auf den melancholischen Künstler und damit als weitere Auszeichnung des Malers begriffen wird, was sich aus der von den Neuplatonikern des 15. Jahrhunderts vorgenommenen Verknüpfung der platonischen Theorien über die göttliche Begeisterung mit der aristotelischen Vorstellung, alle herausragenden Menschen seien Melancholiker, rechtfertigt.⁸⁶⁹ Deutet bereits das hohe Alter des Malers auf eine Saturnkindschaft und damit auf melancholisches Temperament hin,⁸⁷⁰ entsprechen die mit dem hohen Alter und der Brille verbundenen Sinnebenen *in malo* der traditionellen Auffassung des melancholischen Temperaments, das bis zur Neubewertung durch Ficino als die negativste aller möglichen Eigenschaften angesehen wurde. Die Charakteristika und Eigenschaften des Melancholikers wie mager, dunkelhäutig, habsüchtig, boshaft, faul, abwegiges Denken, Zorn, Dummheit, Wut, Trauer, Neid, Betrugereien, Grausamkeit und Irrsinn haben sich in zahlreichen Illustrationen medizinischer Traktate, volkstümlicher „*Complexbüchlein*“, Einblattdrucken, Saturnkinderbildern und Temperamente-Zyklen bis weit ins 16. Jahrhundert hinein niedergeschlagen.⁸⁷¹ In szenischen Darstellungen wird die Melancholie durch alte Geizhalse oder eingeschlafene Frauen und Männer versinnbildlicht, die auf die Todsünde der *Accedia* zurückweisen.⁸⁷²

⁸⁶⁸ Platon, *Symposion*, 203b-204a. Auch Kraut 1986, S. 84, deutet die Figur als Eros oder Amor, sieht darin allerdings ein Symbol der Sinnlichkeit, die durch das Sitzmotiv des Heiligen „geläutert“ wird.

⁸⁶⁹ Nach Aristoteles (*Problemata* XX,1) sind „alle wahrhaft herausragenden Menschen, seien sie nun ausgezeichnet in der Philosophie oder in den bildenden Künsten, [...] Melancholiker [...] einige von ihnen sogar in solchem Ausmaß, daß sie an Krankheiten leiden, die die schwarze Galle herbeiführt.“ Zitiert nach Panofsky 1995, S. 221. Zu Ficanos Neubewertung der Melancholie und Saturns vgl. ebd., S. 220 ff.; Ders. 1984, S. 194 f.; Ders./Saxl 1923, S. 32 ff.; Wittkower 1989, S. 120 ff.; Gaus 1974, S. 206 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 367 ff.; Conti 1991, S. 154; Brann 2002.

⁸⁷⁰ Das Greisenalter wurde als von Saturn regiert vorgestellt, weshalb alte und hilfsbedürftige Menschen meist auf Saturnkinderbildern anzutreffen sind. Siehe z. B. das Saturnkinderbild von Georg Pencz (1531, Kupferstich, vgl. Zschelletzschky 1975, S. 151 ff.) oder den davon abhängigen Stich von Jan H. Müller nach Heemskerck (1568; Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 437); dazu Veldman 1977a, S. 106 ff.; Dies. 1980, S. 167 ff.; Dies. 1986, Nr. 9.7. Zu den Lebensaltern vgl. ebd., S. 67 ff. und 73 f.; Poeschke 1971, S. 38 f.; Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 121; Tervarent 1997, S. 256. Ein Greis als Vertreter der Melancholie begegnet z. B. auf Dürers „*Allegorie der Philosophie*“ für Conrad Celtes (1502, Holzschnitt, B. 130). Vgl. Panofsky 1980a, S. 114 f; Ders. 1995, S. 210 und Abb. 215; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 397 ff..

⁸⁷¹ Saturnkinderbilder zeigen den Melancholiker neben Bettlern, Krüppeln, Erhängten, Gefangenen und Verbrechern. Siehe z. B. eine deutsche Miniatur aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in Erfurt (Städtisches Museum) bei Panofsky 1995, Abb. 213; weitere Beispiele ebd., S. 212 ff., oder bei Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 414 ff. und 523 ff.. Vgl. auch die Übersichtstabellen zur Bildtypik der Temperamente in Handschriften und Drucken vom 13.-15. Jahrhunderts bei Reißer 1997, S. 326 ff., Anhang III.

⁸⁷² Ebd., S. 203 ff. und 364 ff.; Panofsky 1995, S. 210 ff.. In diesem Zusammenhang könnte der Putto als Eros zugleich vor Müßiggang und Trägheit warnen. Vgl. z. B. eine Passage aus dem „*Rosenroman*“ des Guillaume de Lorris, in der eine weibliche Gestalt mit Spiegel („*Oiseuse*“) den die Liebe begünstigenden Müßiggang repräsentiert: „*Beschäftige ich mich, dann wendet mir Cupido den Rücken. Überläßt du dich der Trägheit, wirst du wollüstig werden.*“ Zitiert nach Sez nec 1990, S. 85 f. und Anm. 2.

Fasst man Lukas, dessen reine oder jungfräuliche Seele, Bescheidenheit und Mäßigung schon in der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73) betont wird,⁸⁷³ hingegen positiv auf, verweisen das hohe Alter und die Brille auf das rechte Maß, auf Tugendhaftigkeit oder Einsicht und damit auf eben jene Eigenschaften, die Ficino neben Diät, Leibesübungen, Musik oder Talismanen nennt, damit der saturnische Künstler die negativen Aspekte seines Temperaments abwenden kann.⁸⁷⁴ Dass dieser dann über allen anderen Anlagen steht und ewigen Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, verdeutlicht bei Heemskerck die Anwesenheit des *Furor*.⁸⁷⁵

Der mit hohem Alter und einer Brille ausgestattete Heilige zeigt demzufolge sowohl positive als auch negative Exempla auf und legt dem Betrachter nahe, über den ersten Blick oder die rein äußere Erscheinung zum Wesentlichen vorzudringen. Diese Mahnung erinnert an Platons „*Symposion*“, wo nach Diotima, der zufolge nur das Schöne imstande sei, Göttliches zum Ausdruck zu bringen,⁸⁷⁶ Alkibiades auftritt, der die äußere Unscheinbarkeit des Sokrates erst mit (dem Satyr) Marsyas und dann mit geschnitzten „*Silenen*“ vergleicht, „*die in den Bildhauerwerkstätten ausgestellt*“ sind: „*So hat er sich nämlich nach außen verhüllt, wie der geschnitzte Silen. Doch drinnen! Öffnet man ihn, was glaubt ihr, Zechgenossen, in welchem Maße er Besonnenheit in sich birgt!*“.⁸⁷⁷ Sokrates hingegen lasse sich nicht von Äußerlichkeiten blenden und habe sich auch nicht davor gescheut, seine Wörter und Wendungen „*wie in das Fell eines schelmischen Satyrs*“ einzuhüllen, über die nur der „*wohl jeder unerfahrene und unverständige Mensch*“ lachen würde.⁸⁷⁸ Spätestens mit Erasmus von Rotterdams Adagium der „*Sileni Alcibiadis*“ (Adagia, 1508/15) sollte die Auslegung der nun sprichwörtlich gewordenen Silene des Alkibiades als Sinnbild einer äußerlich lächerlichen, aber bei näherer Betrachtung wunderbaren Sache oder Person auch in den Niederlanden bekannt gewesen sein.⁸⁷⁹ Eigentliches Anliegen des Silen-Adagiums ist allerdings die Verteidigung der heiligen Schrift, weshalb Christus über das Gleichnis der Selbsterniedrigung als Erhöhung selbst mit einem Silen verglichen wird.⁸⁸⁰

⁸⁷³ Vgl. *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 863 und 865.

⁸⁷⁴ Vgl. Panofsky/Saxl 1923, S. 32 ff.; Panofsky 1984, S. 194 f.; Ders. 1995, S. 221 f.; Bandmann 1960, S. 111 ff.; Wittkower 1989, S. 122 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 373, Anm. 51 und S. 383, Anm. 80.

⁸⁷⁵ Die Übertragung des gelehrten Tugendkanons auf den Maler ist in der italienischen Traktatliteratur seit Alberti greifbar. Vgl. Alberti/Janitschek 1877, S. 142; daneben Spencer 1957, S. 44; Panofsky 1995, S. 359 f.; Wiebel 1994, S. 77; Frantis 1994, S. 79.

⁸⁷⁶ Platon, *Symposion*, 206d. Die als Eros identifizierte Figur auf der Sitzbank entspricht dieser Auffassung, d. h. der Inspiration durch den Eros. Siehe dazu aber unten, Kap. B 1.2.3.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., 212c, 215a-b und 216d; dazu Müller 1991, S. 3 f.; Müller 1999, S. 94 ff.

⁸⁷⁸ Platon, *Symposion*, 221e. Dass damit Verstand und Unverstand des Betrachters einbezogen werden, könnte erklären, weshalb Heemskercks Madonnenmaler als Vorbild für die Malerfigur der *Visus*-Allegorie fungierte (**Abb. 347**). Vgl. unten, C 1.3.2.

⁸⁷⁹ Nach der kurzen Erwähnung der Redewendung in der ersten Ausgabe von 1508 nimmt das Adagium „*Sileni Alcibiadis*“ dann in der Ausgabe von 1515 größeren Raum ein. Seine Verbreitung belegen Einzelausgaben (1517 Basel und Löwen, 1520 Köln und Zwolle, 1524 Deventer etc.). Vgl. Erasmus, *Opera omnia*, Bd. 2, S. 770-782; dazu Cave 1979, S. 94 ff.; Müller 1991, S. 1 ff.; Müller 1999, S. 97 ff.

⁸⁸⁰ Erasmus, *Opera omnia*, Bd. 2, S. 771; dazu Müller 1999, S. 99 ff. Die ebd., S. 111 ff., ausführlich erörterte Bedeutung der Weisheit und Torheit behandelnden Korintherbriefe des heiligen Paulus für Erasmus sind insofern interessant, als eine hinsichtlich ihrer Haltung und Gestik dem *Furor* vergleichbare Figur zu Beginn des

In ähnlicher Weise führt auch der Madonnenmaler dem Betrachter das Verhältnis von Innen und Außen oder Schein und Sein vor Augen. Der ursprünglich die Tafel bekrönende Papagei hätte, als ambivalentes Symbol der Eloquenz, ebenfalls zur Nachahmung der christlichen Heilslehre aufgefordert und die Bildaussagen zur *mimesis*, zur menschlichen Erkenntnisfähigkeit oder zum Vergleich zwischen Malerei und Poesie sinnfällig kommentiert.⁸⁸¹ Die humanistische Auslegung des Papageis als die zur menschlichen Erkenntnis gehörende Eloquenz hat sich bildlich zwar erst nach 1532 in Wappen diverser Rhetorikerkammern und der Emblemliteratur niedergeschlagen,⁸⁸² doch ist angesichts der Innovativität des Haarlemer Gemäldes von einer Mehrdeutigkeit auszugehen.⁸⁸³ Dann hätte der Papagei gewissermaßen einen Schlüssel für das Verständnis der Komposition geliefert, die mit den Zitaten der heidnischen Antike und deren Umdeutung in christlich-heilsgeschichtliche Aussagen die Vielfalt und Wandlungsfähigkeit der christlichen Eloquenz demonstriert. Dabei werden unmissverständlich Christus, d. h. Gott, als Ursprung und Ziel der künstlerischen Tätigkeit und daneben die göttliche Gnade als deren Voraussetzung ausgewiesen.

Damit diese „*nicht von ihm weiche*“ stiftete er sein Gemälde der Zunft oder Bruderschaft⁸⁸⁴ und stellte seine Malerei damit – wie einst Johannes von Troppau – in den Dienst Gottes.⁸⁸⁵ Dass die „Gesellen“ seiner in ihren Gebeten gedenken sollen, entspricht den für die Memoria eines Stifters verrichteten, liturgischen Diensten, die ein wesentliches Element von Zunftgemeinschaften und Bruderschaften darstellten,⁸⁸⁶ weshalb sich der künstlerische Aufstieg der Seele zur Gottesschau in diesem Zusammenhang auch auf die Seelenreise nach dem Tod beziehen lässt.⁸⁸⁷ Heemskercks anhaltende Sorge um die Memoria und das Seelenheil veranschaulicht exemplarisch eine 1558 von ihm und seiner Frau eingerichtete Stiftung, deren Erträge nach dem Tod des Längstlebenden als Brautausstattung an

17. Jahrhunderts auf Abraham Janssens Lukasbild (**Abb. 222**) hinter dem Madonnenmaler erscheint und Paulus darstellen könnte. Siehe dazu aber unten, A 8.3.2.

⁸⁸¹ Zur christlich-heilsgeschichtlichen Auslegung der Nachahmungsfähigkeit siehe Henkel/Schöne 1996, Sp. 2090, daneben Tervarent 1997, S. 356.

⁸⁸² Vgl. Hünemörder 1993, Sp. 1663; Lavin 1990, S. 128; Tervarent 1997, Sp. 303 ff.; Brassat 2003, S. 285; das 1542 datierte Wappen der Rhetorikerkammer von s’-Hertogenbosch bei Veldman 1977a, S. 129, Abb. 83; das Emblem „*QUALIS REX, TALIS GREX*“ in Mathias Holtzwarths *Emblematum Tyrocinia...*“ (Straßburg 1581), Nr. 19; das Emblem „*HVMANAS DE PROMIT VOCE LOQVELAS*“ in Joachim Camerarius’ „*Symbolorum & Emblematum III*“, Nürnberg 1596, Nr. 45, als Sinnbild der leeren Nachahmung; beide in Henkel/Schöne 1996, Sp. 802; Ripa 1603, S. 126 f. und 433, dessen Zuordnung auch van Mander, *Wtleggingh*, fol. 131, folgt. Nach Reznicek 1955, S. 241; Brassat 2003, S. 285, steht der Papagei auch in der Porträtmalerei für Eloquenz, doch sind die Deutungen des Motivs hier ebenfalls umstritten. Vgl. dazu ausführlich Kathke 1997, S. 153 ff..

⁸⁸³ Reznicek 1955, S. 241 f., favorisiert die christlich-heilsgeschichtliche, Grosshans 1980, S. 114, die profane Lesart, wogegen sich Reznicek 1983, S. 46; Bruyn 1988, S. 92, wenden.

⁸⁸⁴ Dies stellte vermutlich die Ausnahme dar. Es sei daran erinnert, dass Eisler 1961, S. 86; de Vos 1999, S. 203, für Rogier eine Stiftung in Betracht ziehen und wohl Dirck Vellaert 1526 sein Lukasbild stiftete.

⁸⁸⁵ Zum Stiftungswesen siehe Schmid/Wollasch 1984. Angesichts der ursprünglichen Platzierung stellt sich die Frage, inwiefern die Inschrift auf dem Cartellino überhaupt zu lesen und nicht vielmehr an Gott gerichtet war. Vgl. dazu weiterführend Warncke 1987, S. 295 ff..

⁸⁸⁶ Zu Memoria und Memorialbild siehe vor allem Ohly 1984, S. 9 ff.; Angenendt 1984, S. 79 ff.; Oexle 1984, S. 384 ff.; Sauer 1995, S. 19 ff.; zu Memoria und zünftischem Selbstverständnis Wollasch 1984, S. 215 ff.; Miedema 1985, S. 77 ff. und 84 f.; Schilp 2000, S. 107 ff..

⁸⁸⁷ Speziell zum Gedächtnis und damit verbundenen Vorstellungen von der Seelenreise vgl. Angenendt 1984, S. 185 ff.. Die ohnehin in der Sepukralkunst verbreitete Fackel kam nachweislich bei Leichenzügen von Gilde- und Bruderschaftsmitgliedern zum Einsatz. Vgl. Löffler 1975, S. 220 ff..

arme Mädchen ausgezahlt und diese dann auf dem Grab der frommen Stifter getraut werden sollten.⁸⁸⁸ Da es letztlich Heemskerck selbst ist, der dem Betrachter das vollendete Gottesbild präsentiert, mit „Modell“ und Staffeleigemälde eigene Werke zitiert und über die zweifache Signatur seine Rolle als Produzent von Bildern zur Vermittlung heilsgeschichtlicher Wahrheiten hervorhebt,⁸⁸⁹ lässt sich die Anrufung um göttliche Gnade auch als persönliche Bitte um Erleuchtung oder göttliche Führung begreifen.⁸⁹⁰

Die in der dritten Person Plural verfasste Inschrift („*wij moge hem dancken...*“) gibt vor, die übrigen Gilde- oder Bruderschaftsmitglieder hätten das Cartellino zu einem späteren Zeitpunkt angeheftet und ihre Anerkennung zum Ausdruck gebracht. Einerseits stellt die Rezipitation von (Stifter-) Namen ein grundlegendes Element der antiken und mittelalterlichen Memoria dar.⁸⁹¹ Andererseits beansprucht Heemskerck mit diesem Kunstgriff, wie auch mit dem wie in Stein geritzten Monogramm, den zuvor nur Dichtern vorbehaltenen, ewigen Ruhm – gewissermaßen im Voraus – für sich selbst.⁸⁹² Seine fromme Gabe erweist sich insofern als doppelsinniger Fingerzeig darauf, dass er eine „irdische“ Entlohnung ohnehin für ausgeschlossen hielt.⁸⁹³

⁸⁸⁸ Als Heemskerck am 31. Mai 1572 die Nordkapelle von St. Bavo zu seiner Grablege verfügte, war sein Lukasbild möglicherweise noch immer in St. Bavo platziert, so dass die Trauungen ohne den Anschluss Haarlems an die Reformierten diese in unmittelbarer Nähe zu diesem stattgefunden hätten. Die letzte Eheschließung dieser Art ist für den 12. November 1787 bezeugt. Vgl. Saunders 1978, S. 41; Grosshans 1980, S. 26; van Wijk/Hin 1998, S. 61 ff..

⁸⁸⁹ Das Bewusstsein für die eigene Erfindungsgabe bezeugt z. B. die Signatur „*M. Heemskerck Inventor*“ auf dem 1532 datierten Gemälde *Juda und Thamar* (ehem. Berlin, Schloss Grünewald; Grosshans 1980, Nr. 14).

⁸⁹⁰ Vergleichbare Anrufungen überliefert z. B. das „*Malerhandbuch vom Berge Athos*“, in dem der Maler aufgefordert wird, vor Aufnahme seiner Arbeit vor einer *Hodegetria* zu beten, damit er wie Lukas von Christus erleuchtet und seine Hand von ihm geführt werde. Siehe auch das Selbstbildnis von Bernardino Pintoricchio in Spello (1501, Sta. Maria Maggiore), bei dem in einem Buch zu lesen ist, dass Gott den Maler erleuchten und seine Hand stützen möge; dazu Asemissen/Schweikart 1994, S. 38 und 69; Arasse 1996, S. 17; Horsthemke 1996, S. 168 f..

⁸⁹¹ Vgl. Angenendt 1984, S. 188 ff.; Oexle 1984, S. 436 ff..

⁸⁹² Vgl. Georgel/Lecoq 1987, S. 274; Arasse 1996, S. 17. Die wie in Stein geritzte Signatur hat schon Jan van Eyck auf dem Bildnis des „*Timotheus*“ (1433, London, National Gallery) gebraucht, während das Cartellino auf griechische Epigramme oder Inschriften zurückweist, die als Ausdruck der Zufriedenheit oder Bewunderung an Kunstwerke geheftet wurden. Vgl. Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 49 f., Nr. 36 und 124; Lecoq 1998, S. 108.

⁸⁹³ Dies reflektiert den kunsttheoretischen Topos der Unbezahlbarkeit, der auf Plinius, Nat. hist. XXXV, 62, zurückgeht, wonach Zeuxis seine Bilder verschenkt haben soll, weil ihnen kein Preis gerecht werde. Vgl. dazu Kris/Kurz 1961, S. 49.

A 6 **Lukas als „uomo universale“:**

Das Lukasbild von Maerten van Heemskerck in Rennes

Etwa zwei Jahrzehnte später führte Heemskerck ein weiteres Lukasbild aus, dessen Provenienz sich bis in den „*Schönen Saal*“ des Nürnberger Rathauses zurückverfolgen lässt (**Abb. 164**).⁸⁹⁴ Dort wird es am 04. Juni 1705 in den Reisenotizen des Jean de Blainville sowie im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts in diversen Beschreibungen des Rathauses und der Stadt bezeugt: „*Zur rechten gegen die Fenster ist St. Lucas als ein Maler vorgestellt, wie er die Jungfrau sammt dem Kind abgemalt, gemacht von Martin Heemskerck von Brüssel* [sic].“⁸⁹⁵ Den Autoren des 18. Jahrhunderts zufolge soll der Rahmen mit den Worten: „*SALVAT VOS MEDICVS CHARISSIMVS. ad Colosseus*“ in goldenen Buchstaben beschriftet gewesen sein.⁸⁹⁶ Im Anschluss an den zweiten Koalitionskrieg wurde das Gemälde beschlagnahmt, in den Louvre nach Paris überführt und 1803 der Stadt Rennes zugewiesen, wo es sich noch heute befindet.⁸⁹⁷

Die zentral am unteren Bildrand mit „*Martinus Heem... / Fecit*“ signierte Tafel zeigt in leichter Aufsicht Lukas, Maria und Christus in einem zentralperspektivisch konstruierten, tonnengewölbtem Raum vor einem offenen Statuenhof im Hintergrund.⁸⁹⁸ In der linken Bildhälfte sitzt Lukas als bartloser Mann mittleren Alters. Der Saum seines roten Mantels ist mit Perlen und der Aufschrift „*SINTE LVCAS EVANG[ELISTA]*“ bestickt. Sein linker Fuß ruht auf zwei Büchern, von denen das untere die griechischen Buchstaben „*ΠΟΣ*“ aufweist. Mit seiner Linken stützt er eine schräg vor den Körper gehaltene Holztafel und hält dabei zugleich Pinsel und Palette, auf der verschiedene Ölfarben

⁸⁹⁴ Öl auf Eichenholz, 205,5 x 143,5 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 801.1.6. Unveröffentlichte Restaurierungsmaßnahmen sind in den Aktennotizen des Musée des Beaux-Arts (AZ 8/113, 1937, 1960 und 1965) verzeichnet. Vgl. daneben Preibisz 1911, S. 36 f. und Nr. 42; Klein 1933, S. 57 f.; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. IV, 70; Grosshans 1980, Nr. 75; Chirico 1981-82, S. 7 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 146; Kraut 1986, S. 86 ff.; Harrison 1987, Nr. 76; Belting 1990, S. 531 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 23 und 29 f. (Nr. 577). Heemskercks Vorlagenverarbeitung erschwert eine stilistische Einordnung des Gemäldes, dessen Entstehungszeit sich zunächst auf die Jahre zwischen 1546 und 1560 eingrenzen lässt. Vgl. dazu Preibisz 1911, S. 36 f.; Grosshans 1980, S. 35 ff. und 197; Harison 1987, S. 48 ff.. Die Datierung von Veldman 1977a, S. 118, Anm. 13; Rivière 1987, S. 91, in den Anfang der 1560er Jahre, oder Belting 1990, S. 531, dem zufolge Heemskerck das Gemälde „*am Ende seines Lebens*“ gemalt habe, ist aus stilkritischer Sicht unwahrscheinlich.

⁸⁹⁵ Vgl. de Blainville/Turnbull/Guthrie 1743, S. 201; Lang 1711, hier zitiert nach Mummenhof 1891, S. 292; daneben Keyßler 1741, S. 1182; von Murr 1778, S. 408; Ders. 1790, S. 31 f.. Grosshans, S. 195 f., und J. Foucart, in: Ausst. Kat. Paris 1965-66, Nr. 162, vermuten, das Gemälde könnte im Zuge der Bilderstürme nach Nürnberg gelangt sein.

⁸⁹⁶ Vgl. de Blainville/Turnbull/Guthrie 1743, S. 201; von Murr 1790, S. 31 f.. Dabei handelt es sich um ein Zitat aus dem Brief von Paulus an die Kolosser, 4,14: „*Es grüßt euch Lukas, der Arzt, der Geliebte* [...]“. Da Blainville, ebd., den Rahmen als alt einschätzt, wird allgemein angenommen, dass er und die Inschrift zur ursprünglichen Ausstattung gehörten.

⁸⁹⁷ Das von Kommissar François Marie Neveu beschlagnahmte Gemälde traf am 28.05.1801 in Paris ein. Vgl. Wescher 1978, S. 118; Ausst. Kat. Paris 1965-66; Nr. 162; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 53 und Nr. III, 69. Grosshans 1980, S. 195, zufolge soll der bayrische Staat 1815 die Rückforderung des Gemäldes erwogen, dann jedoch auf Durchsetzung der Ansprüche verzichtet haben, da der Wert des Objekts als gering eingestuft wurde.

⁸⁹⁸ Bei den neben der Signatur unleserlichen Schriftzeichen könnte es sich nach Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 58; Bergot 1983, S. 153, um eine Datierung handeln. Röntgenaufnahmen oder Infrarotreflektografien würden möglicherweise weiteren Aufschluss geben, liegen bisher jedoch noch nicht vor.

sowie eine durchsichtige Substanz erkennbar sind.⁸⁹⁹ Sein Bild stellt eine Zeichnung von Madonna und Kind in rötlich-brauner Kreide oder Farbe über einer weißen Grundierung dar.⁹⁰⁰ Wie beim Haarlemer Gemälde sind die Köpfe bereits mit gebranntem Siena, Ocker und zartem Rosa modelliert und ist Lukas soeben mit der Kolorierung beschäftigt, wobei sein Blick über die auszuarbeitende Partie ins Leere weist. Der rechte Unterarm und der zur Skizze geführte Pinsel werfen auffällige Schatten auf die Skizze. Den Zeigefinger der Rechten schmückt ein breiter Ring mit goldgefasstem Stein.⁹⁰¹ Wie bei beinahe allen Lukasbildern, wurde auch hier im Antlitz des Heiligen ein Selbstbildnis des zu diesem Zeitpunkt etwa fünfzigjährigen Künstlers vermutet,⁹⁰² wogegen ein Blick auf das 1553 datierte Selbstbildnis Heemskercks vor dem Kolosseum (**Abb. 162**) oder die Porträtbüste auf der 1569 von Philips Galle nach Heemskerck gestochenen Titelseite der „*Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*“ sprechen (**Abb. 165**).⁹⁰³ Die Variationen des Renner Kopfes in Heemskercks Schaffen legen dagegen eine Orientierung an Modellstudien nahe (**Abb. 166-169**).⁹⁰⁴

Der Lukas zu Füßen liegende Stier hat seinen Vorderhuf auf die unbeschriebene Seite eines Buches gesetzt, das wohl auf das Evangelium hinweisen soll.⁹⁰⁵ Mit seinem Huf hat das Tier ein urinalartiges Glasgefäß umgestoßen, aus dem eine bräunlich-durchsichtige Flüssigkeit läuft und sich auf dem Boden gesammelt hat.⁹⁰⁶ Zwei weitere Glasgefäße stehen über dem Kopf des Heiligen auf dem Sims eines vergitterten Fensters, die einerseits auf den Arztberuf des Evangelisten sowie als traditionelle

⁸⁹⁹ Nach Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 60, entsprechen die Farben auf der Palette denen, die Heemskerck für die Ausmalung des Gemäldes verwendet hat und könnte das dabei fehlende Blau auf die Alterung der Farben zurückzuführen sein. Für Wadum 1995, S. 67, deuten die Farben auf eine Vorgehensweise hin, bei der der Maler seine Komposition abschnittsweise ausarbeitet und für jedes neue Motiv seine Palette neu zusammenstellt.

⁹⁰⁰ Selbst wenn Heemskerck die hier dargestellte Technik selbst verwendet hätte, wären rötliche oder Ockerpigmente nach derzeitigem Stand nicht nachweisbar. Vgl. de Meyere 1977, S. 46 f.; van Asperen de Boer/Faries/Filedt Kok 1986, S. 109 f.; van Asperen de Boer 1987, S. 112, Anm. 3.

⁹⁰¹ Bruyn 1988, S. 94, will hier das Siegel einer Lukasgilde erkennen. Dass der Ring möglicherweise auf den Arztberuf verweisen könnte, zeigt der Vergleich zu Bildnissen wie Bernart van Orleys Porträt des Georg Zelle (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten; Best. Kat. Brüssel 1984, S. 215).

⁹⁰² Vgl. Bergot 1974, S. 12, Lechner 1974, Sp. 461; Niehr 1993, Sp. 1; Lagier 1994, S. 3; Best. Kat. Rennes 1996, S. 42; Stoichita 1999, S. 91; Belting 2002, S. 26; dagegen Chirico 1981-82, S. 11, Anm. 16.

⁹⁰³ Kupferstich, 14 x 19,8 cm, nach einer 1567/68 datierten Vorzeichnung in Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Die Stichunterschrift rühmt Heemskerck als „*alter nostri Saeculi Apelles, inventionem Pater ad vivum expressus*“ und wurde vermutlich von Hadrianus Junius verfasst, der Heemskercks Erfindungsgabe auch in seiner Schrift „*Batavia*“ (Leiden 1588) rühmt. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 202; Hülsen/Egger 1913, fol 1r; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. III, 58; Filippi 1990, S. 96 f.; Dies. 1991, S. 273 f..

⁹⁰⁴ Vgl. *Abraham vor Melchisedek* (1550-60, ehem. Amsterdam, Kunsthandel; Grosshans 1980, Nr. 74 und Abb. 107), den Propheten Jeremia auf dem *Grablegungs-Triptychon* in Brüssel (1559/60, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten; ebd., Nr. 90 und Abb. 124), den Hephaestus auf *Momus tadelt die Werke der Götter* (1561, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; ebd., Nr. 93), eine Figur auf dem von Philips Galle gestochenen *Tempel der Diana von Ephesos* (1572, 3. Blatt der *Weltwunder*; Veldman 1986a, Nr. 12.5 und Abb. 58), sowie die von Veldman 1977a, S. 112, Anm. 112; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 205, Heemskerck zugeschriebene Kopfstudie eines alten Mannes in roter Kreide (um 1560-70, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

⁹⁰⁵ Vgl. auch Bergot 1974, S. 11; Ders. 1983, S. 156; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 66; Veldman 1977a, S. 115; Grosshans 1980, S. 196, Kraut 1986, S. 88 und 156, Anm. 205; unter Vorbehalt im Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 265, und bei Asemisen/Schweikhart 1994, S. 46 f.. Die Verbindung von Stier und Buch könnte darüber hinaus das Lukaspatronat der Buchbinder andeuten, auf das bereits in Kap. A 2.2, hingewiesen wurde.

⁹⁰⁶ Im Bauch des Gefäßes spiegeln sich zwei Fenster. Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 63; Bergot 1983, S. 156, deuten die Flüssigkeit als Hinweis auf die vier Paradiesflüsse bzw. die Verbreitung der christlichen Lehre.

Mariensymbole auf die Madonna verweisen.⁹⁰⁷ Diese sitzt auf einer niedrigen Bank, deren Löwenköpfe auf die Vorstellung Mariens als *Thron Salomos* oder *Sedes Sapientiae* anspielen.⁹⁰⁸ Die Figur der Gottesmutter stellt eine Kombination aus zeitgenössischen und antiken Vorlagen dar, von denen mit der Sitzstatue im Hintergrund ein Vorbild direkt vor Augen geführt wird.⁹⁰⁹ Deren abgeschlagenen Arme und Füße machten entsprechende „Ergänzungen“ notwendig, wobei sich Heemskerck an der Fußstellung von Michelangelos Prophet Jesajas in der Sixtina orientierte (**Abb. 170**).⁹¹⁰ Offen bleibt, ob dies auch inhaltlich motiviert war, also auf Jesajas als Prophet der unbefleckten Empfängnis hinweisen sollte.⁹¹¹

Mit der Rechten weist die Madonna auf das Kind in ihrem Arm, das einen Papagei mit einer Walnuss füttert und dabei den Kopf zu Lukas umwendet.⁹¹² Wenn das Auftreten des Vogels innerhalb der Lukas-Ikonografie auch auf Heemskerck beschränkt zu sein scheint, ist seine Darstellung an sich seit dem 15. Jahrhundert greifbar und nimmt parallel zur Verbreitung der im Zuge der Entdeckungsfahrten in das Heilige Land nach Europa importierten Tiere im 16. Jahrhundert noch zu.⁹¹³ Die auffällige Parallelisierung des buntgefiederten Tieres mit der Gewandung Mariens lässt sich zunächst als Hinweis auf die Reinheit und Sündlosigkeit der Madonna beziehen.⁹¹⁴ Auch die Walnuss, die mit ihrer Dreiteiligkeit bereits auf die Dreifaltigkeit verweist, ist ein traditionelles heilsgeschichtliches Symbol. Die grüne Fruchthülle, der Kern und die harte Schale der Walnuss wurden mit dem gemarterten Fleisch Christi, seinem göttlichen Wesen und dem Holz des Kreuzes verglichen.⁹¹⁵

⁹⁰⁷ Zum Urinal als Attribut des Arztes siehe auch Kap. A 4.4.1 und **Abb. 105**. Zum Glasgefäß als Mariensymbol vgl. z. B. Jan van Eycks sogenannte *Lucca-Madonna* (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut); dazu Meiss 1945, S. 178 f.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 146; Belting/Kruse 1994, Nr. 54; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 21; daneben Glas, Glasgefäß, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 156.

⁹⁰⁸ Vgl. auch Grosshans 1980, S. 201, Anm. 31; Kraut 1986, S. 90. Zur Tradition dieser Verzierungen siehe z. B. Robert Campins *Salting-Madonna* (**Abb. 63**); dazu Panofsky 1953, Bd. 1, S. 143 f.; Belting/Kruse 1994, Nr. 68; weiterführend Schiller 1968, Bd. 1, S. 23 ff.; Dies. 1980, Bd. 4,2, S. 204 ff..

⁹⁰⁹ Zum Madonnentypus siehe auch Bergot 1974, S. 9. Kraut 1986, S. 92, und Mai 1992, S. 41, erkennen den Einfluss Parmigianinos.

⁹¹⁰ Vgl. Papafava 1993, S. 79. Diese Vorlage erkannte schon Klein 1933, S. 58 und 108, Anm. 264, angeführt. Preibisz 1911, S. 37, nennt Michelangelos Propheten Jeremias, Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 73; Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 102; Bergot 1983, S. 158, sehen die lybische Sibylle in der Sixtina als Vorlage an.

⁹¹¹ Dass dies für Heemskerck nicht ungewöhnlich wäre, demonstriert die in Kap. A 5.2, dargelegte formale und inhaltliche Ausnutzung der *Raub der Europa*-Ikonografie. Zu Jesajas vgl. Guldan 1966, S. 93; Holländer 1970, Sp. 357. Lavin 1990, S. 126, deutet das Überkreuzen der Füße als Hinweis auf das Wissen Mariens um die Passion und Kreuzigung Christi.

⁹¹² Heemskerck zitiert hier eine um 1535 von Joos van Cleve in den Niederlanden als *Madonna mit den Kirschen* popularisierte Variante nach Leonardo (Privatbesitz/Kunsthandel), die zahlreiche Nachahmer fand (**Abb. 171**). Vgl. dazu sowie die zahlreichen Repliken bei Friedländer 1924 ff., Bd. 9,1, S. 29 f. und Taf. 63 a-c, e, i, k. Preibisz, S. 109, Anm. 48; Ausst. Kat. Paris 1965-66, Nr. 162, führen als Vorlage Michelangelos Prophet Jonas in der Sixtina; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 73; Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 102; Best. Kat. Rennes 1996, S. 42; Bergot 1983, S. 158, den Johannesknaben auf Michelangelos *Tondo Doni* (Florenz, Uffizien) an, der aber lediglich eine vergleichbare Kopfhaltung aufweist.

⁹¹³ Zu Papageidarstellungen siehe ausführlich Reznicek 1955, S. 239 ff., sowie die Gruppe von Werken, die Friedländer 1967 ff., Bd. 12, S. 20 f., aufgrund der häufigen Verwendung des Motivs dem Antwerpener „*Meister mit dem Papagei*“ zugeschrieben hat.

⁹¹⁴ Die meisten Beispiele zeigen einen grüngefiederten Papagei. Vgl. z. B. die *Heilige Familie* eines Pieter Coecke van Aelst-Nachfolgers in Dublin (National Gallery), abgebildet im Best. Kat. Dublin 1987, S. 18 f. und **Abb. 17**. Zur Deutung des Papageis als Mariensymbol siehe oben, A. 5.2.

⁹¹⁵ Vgl. die literarischen und bildlichen Belege bei Bergström 1955, S. 304 f.; daneben Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 64; Bruyn 1988, S. 94 und 111, Anm. 11; Beuchert 1996, S. 329 ff..

Die linke Seite des zu Füßen der Madonna liegenden Buches ist mit der Zahl „176“, einer griechisch anmutenden Überschrift („*TAAHNOY ΠΙΕΔΙ ΑΝΑ / ΤΟΜΙΚΩΝ ΤΝΙΔΗΣΕΩΝ*“) sowie fünf Zeilen beschriftet, von denen lediglich der Beginn des ersten Wortes in der dritten Zeile („β“) und das Wort „έχτου“ entzifferbar sind (**Abb. 164a**). Bereits von Murr erkannte, dass der Titel „*ΓΑΛΗΝΟΥ ΠΕΡΙ ΑΝΑΤΟΜΙΚΩΝ ΕΓΧΕΙΡΗΣΕΩΝ*“ gelesen werden muss und die griechische Ausgabe („*Galenou peri anatomikon encheirèseon*“) von Galenos von Pergamons (130-200 n. Chr.) „*De anatomicis administrationibus*“ darstellen soll.⁹¹⁶ Die ursprünglich aus 15 Büchern bestehende Schrift lag unter dem Titel „*Galenus opera*“ seit 1490 als gedruckte Gesamtausgabe vor und galt bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts als Standardwerk der Anatomie.⁹¹⁷ Veldman ergänzte das „β“ der zweiten Zeile zu „βιβλιω“, was mit „έχτου“ „*biblion hekton*“ bzw. „*das sechste Buch*“ ergibt.⁹¹⁸ Allerdings beginnt bei keiner der als Vorlage in Frage kommenden griechischen Ausgaben (Venedig 1525 und Basel 1538) das sechste Buch mit der hier dargestellten Seitenzahl.⁹¹⁹

Die rechte Buchseite zeigt vier mit Silberstift gezeichnete Figuren, ein Skelett in Schrittstellung, einen Mann mit geöffnetem Oberkörper, ein Skelett in Frontalansicht sowie eine Rückenfigur mit eingezeichneten Muskeln und Sehnen. Drei der Skizzen lassen sich auf Publikationen des Arztes Andreas Vesalius (1514-1564) zurückführen, dessen auf Menschensektionen basierendes anatomisches Gesamtwerk einen Wendepunkt in der Geschichte der Medizin einläutete und mit den Holzschnitt-Illustrationen des Tizianschülers Jan Stefan von Kalkar einen Höhepunkt der medizinischen Buchkunst markierte.⁹²⁰ Die Skelette finden sich spiegelverkehrt in den 1538 erstmals veröffentlichten „*Tabulae anatomicae sex*“ (**Abb. 172**),⁹²¹ während die Rückenfigur Parallelen zur neunten Tafel der „*Muskelmänner*“ aus Vesals „*De Humani corporis fabrica Libri Septem*“ (Basel 1543) auf (**Abb. 173**),⁹²² oder einem Stich mit anatomischen Studien von Domenico del Barbieri nach Rosso Fiorentino aufweist (**Abb. 174**).⁹²³ Die Figur mit geöffneter Bauchdecke erinnert an Darstellungen des Eingeweidesitus, der in Vesals „*Fabrica*“ anhand verschiedener Torsi illustriert wird,⁹²⁴ sowie an Aderlassfiguren im Typus sogenannter „*Hockbilder*“ (**Abb. 175-176**).⁹²⁵

⁹¹⁶ Vgl. von Murr 1778, S. 31 f.: „*In dem offenen Buche lieset man einen starken Parachronismus oder Schnitzer wider die Zeitrechnung: (Galen von Zergliederungen) TAAHNOY ΠΙΕΔΙ ΑΝΑ / ΤΟΜΙΚΩΝ etc.*“ Nach Veldman 1977a, S. 115 ff., resultieren die Fehler aus der Vertauschung der griechischen Buchstaben „Α“, „Ρ“ und „Χ“ mit den lateinischen „Α“, „D“ und „N“.

⁹¹⁷ Vgl. Eckart 1998, S. 70 ff..

⁹¹⁸ Veldman 1977a, S. 118.

⁹¹⁹ Ebd., S. 115 und 118, Anm. 12, wird vermutet, Heemskerck könnte die Baseler Ausgabe benutzt haben, bei der das 6. Buch mit der Seite 167 beginnt. Vgl. auch Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. IV, 81; Bergot 1983, S. 159.

⁹²⁰ Die Illustrationen können unabhängig davon nicht von Galen abgeleitet sein, weil dessen Anatomie ausschließlich auf Tiersektionen basierte. Vgl. Eckart 1998, S. 76; zu dem 1514 in Brüssel geborenen Vesalius, der in Löwen und Paris studierte, 1537-42 als Doktor der Medizin in Padua und als Leibarzt von Kaiser Karl V. und Phillip II. tätig war, ebd., S. 138 ff.; Saunders/O'Malley 1982, S. 9 ff. und 25; Herrlinger 1967, S. 103 ff..

⁹²¹ Vgl. die Augsburger Ausgabe von 1540 bei Veldman 1977a, S. 118; Saunders/O'Malley 1982, S. 16 f..

⁹²² Ebd., S. 19 ff. und 30 f..

⁹²³ Veldman 1977a, S. 117, Abb. 75; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 82.

⁹²⁴ „*De Humani corporis fabrica Libri Septem*“, Basel 1543, Liber V, Tafel 22.

⁹²⁵ Bisher unbemerkt geblieben sind die offensichtlichen Übereinstimmungen – bis hin zum bärtigen Kopf – zu einem Hans Baldung Grien zugeschriebenen Aderlassmann, der als Illustration in Walter Harmann Ryffs

Über dem Kopf des Kindes ist ein leeres Blatt an die Mauer geheftet, dessen Größe und Farbton in etwa der Tafel von Lukas entspricht.⁹²⁶

Von den Büchern in der Nische darüber sind zwei mit „*ΝΙΚΑΝΑΡΟΣ*“ und „*ΔΙΟΣΚΟΠΙΑΕΣ*“ beschriftet und damit als Werke der antiken Ärzte Nikandros aus Kolophon (ca. 200-130 v. Chr.) und Pedanios Dioskurides aus Anazarbos in Kilikien (1. Jh. n. Chr.) identifizierbar. Die Beschriftung des Buches unter Lukas („*ΠΟΣ*“) legt ebenfalls eine Identifizierung mit Nikandros nahe, den Heemskerck dann mit seinen Hauptwerken „*Theriaca*“ und „*Alexipharmaca*“ zitiert hätte. Dabei handelt es sich um zwei in der Mitte des 2. Jahrhunderts verfasste Lehrgedichte in Hexametern, in denen Heilmittel gegen Speise- und Tiergifte aufgezählt werden, wobei Nikandros vor allem Grammatiker war, dem es um die Übertragung seiner Vorlagen ins epische Versmaß bzw. um die Anerkennung als „Homeride“ ging.⁹²⁷ Das um 77/78 n. Chr. von Dioskurides verfasste pharmakologisch-lexikalische Werk „*Peri Hylēs Iatrikēs*“ („*De materia medica*“) galt auch im 16. Jahrhundert noch als grundlegende Arzneimittellehre und wurde erst im Zuge der aufstrebenden Naturwissenschaften entbehrlich.⁹²⁸ Möglicherweise fungierte die bei Aldus Manutius in Venedig 1499 gedruckte, griechische Dioskurides-Ausgabe als Vorlage, die auch die „*Theriaka*“ und „*Alexipharmaka*“ enthielt. Sie könnte Heemskerck vom Arzt und Humanisten Hadrianus Junius (1511-1574) vermittelt worden sein, der sich nach dem Studium in Haarlem, Löwen und Bologna und Aufhalten in Paris und England 1550 in Haarlem niederließ, wo er als Stadtarzt, Lehrer und Leiter der Lateinschule tätig war und sich der Niederlegung seiner Schriften, darunter eine Rekonstruktion diverser Galen-Titel, widmete.⁹²⁹ Junius' Ankunft in Haarlem 1550 würde demzufolge den *terminus post quem* für die Entstehung des Gemäldes liefern.⁹³⁰ Darüber hinaus könnte Heemskerck Anregungen von seinen unbekanntem Auftraggebern oder dem ihm ebenfalls bekannten Arzt Pieter van Foreest (1522 – 1597), der zur Zeit von Vesalius in Padua studiert hatte, empfangen haben.⁹³¹

Gelehrte Bekannte oder Ratgeber wie diese hätten eigentlich verhindern müssen, dass Heemskerck den Galen-Titel fehlerhaft wiedergegeben hat, zumal er auch bis dahin durchaus in der Lage war,

„*Anatomi & descriptio corporis humani*“, Straßburg 1541, gedruckt wurde. Siehe dazu und weiterführend zu Hockbildern Ausst. Kat. München 2001, Nr. 84; Herrlinger, S. 10 ff. und 84.

⁹²⁶ Grosshans 1980, S. 200, geht von einer zerstörten Inschrift aus, was jedoch aufgrund der Größe des Motivs und fehlender Anzeichen von Schrift oder Abreibungen unwahrscheinlich ist.

⁹²⁷ Die „*Alexipharmaca*“ wurde erstmals 1499 in Venedig gedruckt, von der „*Theriaca*“ lagen zwischen 1530 und 1557 vier lateinische und griechische Ausgaben vor. Von Veldman 1977a, S. 119, Anm. 22; Eckart 1998, S. 68 f.; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 65; Grosshans 1980, S. 201, Anm. 28 f., werden beide Werke als medizinische Abhandlungen eingestuft. Tatsächlich war Nikandros auf medizinischem Gebiet ein Laie und interessierte sich vornehmlich für Philologie anstatt Naturgelehrten für seine Schriften. Vgl. dazu ausführlich Schneider 1962.

⁹²⁸ Die Schrift wurde 1478 in einer lateinischen Fassung, 1499 und 1516 in Griechisch und 1546 in Frankfurt a. M. in deutscher Übersetzung gedruckt. Vgl. Veldman 1977a, S. 119, Anm. 22.

⁹²⁹ Seine beiden letzten Lebensjahre verbrachte Junius als Leibarzt Wilhelm von Oraniens in Delft. Siehe ebd., S. 97 ff. und 119 und Anm. 25; Gordon 1939-40, S. 230 ff.; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 66; Grosshans 1980, S. 199; Silver 1984, S. 274; Kraut 1986, S. 88; Schaefer 1986, S. 420.

⁹³⁰ Veldman 1977a, S. 119, geht von einer ersten Zusammenarbeit im Zusammenhang mit der 1551 von Coornhert nach gestochenen „*Allegorie auf den Genuss des Weines*“ (Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 158 f.) aus. Zu Heemskerck und Junius siehe ausführlich ebd., S. 97 ff.; Grosshans 1980, S. 26 und 232 f.

⁹³¹ Auf die mögliche Bedeutung von Pieter van Foreest, von dem Heemskerck ein verschollenes Bildnis angefertigt hat, verweisen auch Bloemsmas 1998, S. 45; Grosshans 1980, S. 26 und 201, Anm. 31. Zum Porträt siehe ebd., Nr. V 45.

Latein und Griechisch fehlerfrei auf seinen Gemälden zu zitieren.⁹³² Es ist daher davon auszugehen, dass es sich um bewusste „Fehler“ handelt, die möglicherweise mit der Seitenzahl eine Signatur oder ein Chronogramm ergeben.⁹³³ Entsprechende Anregungen hätten zum Beispiel die Lehrgedichte des Nikandros liefern können, der die Buchstaben seines Namens in die Versanfänge seiner Schriften eingewebt und sich so in diesen verewigt hat.⁹³⁴

Über dem Kopf der Madonna ragt eine Armillarsphäre aus der Nische eines mächtigen Pfeilers, deren Platzierung an einen Nimbus erinnert und die als Modell des geozentrischen Weltbildes auf die Vorstellung Mariens als „*Regina coeli*“ anspielt.⁹³⁵ Hinter dem Pfeiler geht der Innenraum in den Statuenhof des Hintergrundes über. Schon früh wurde darauf hingewiesen, dass sich seine Gestaltung an den Antikenhof der im Rione Parione neben dem Palazzo Governo Vecchio gelegenen Privatsammlung der Brüder Decidio und Fabio Sassi in Rom anlehnt, die 1546 aufgelöst und an den Herzog Ottavio Farnese verkauft wurde.⁹³⁶ Heemskercks Kenntnis des Hofes belegen eine während seiner Romreise angefertigte Federzeichnung⁹³⁷ sowie eine 1553 von Dirck Volkertsz. Coornhert nach Heemskerck gestochene Ansicht (**Abb. 177a-b**).⁹³⁸ Da Gemälde und Stich den Innenhof im Vergleich zur Zeichnung seitenverkehrt wiedergeben, gilt das Erscheinungsjahr des Kupferstiches für den

⁹³² Die erste bekannte griechische Inschrift befindet sich auf Heemskercks *Laurentiusaltar* (1538-43, Linköping, Domkyrka). Vgl. Grosshans 1980, S. 143. Sie ist ebenso fehlerfrei wie alle folgenden. Selbst wenn Heemskerck des Lateinischen oder Griechischen selbst nicht mächtig war, hätten ihn Auftraggeber oder Berater wie Junius, der 1548 ein Lateinisch-Griechisches Lexikon herausgab, korrigieren können. Nach Veldman 1977a, S. 118, kam es allerdings vor allem auf die Demonstration eines griechischen und leicht identifizierbaren Buches an. „*Anatomikon*“ ist jedoch auch ohne Griechischkenntnisse lesbar.

⁹³³ Aus den Buchstaben „*A D N I*“ ergibt sich die Abkürzung für „*Anno Domini*“, wie sie Heemskerck beispielsweise beim *Laurentiusaltar* verwendet hat: „*MARTINVS HEEMSKERCK / ME FECIT FIERI / A° DNI*“.

⁹³⁴ In den *Theriaka* V. 345 ff. den vollständigen Namen, in den *Alexipharmaka* V. 266 ff. unvollständig. Vgl. Schneider 1962, S. 7.

⁹³⁵ Dies wäre eine konsequente Weiterentwicklung des „*disguised symbolism*“, der mit Madonnen wie Campins *Salting-Madonna* (**Abb. 63**) eingesetzt hat. Vgl. weiterführend Collinet-Guérin 1961; zur Anspielung auf die „*Regina coeli*“ Grosshans 1980, S. 200. Zur Armillarsphäre, deren Bahnen oder Sphären in der Antike auf neun festgesetzt und darauf die Wandelsterne, Fixsterne und der sternlose Kristallhimmel angeordnet wurden und denen man im Mittelalter, abgeleitet aus der Offenbarung, die zehnte Sphäre als Aufenthaltsort der Seligen und Heiligen hinzufügte, vgl. Hauber 1916, S. 217 ff.; Neuenschwander 1997, Sp. 2161; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 67.

⁹³⁶ Die Identifizierung des Statuenhofes von Michaelis 1891, S. 170 ff., wurde von Preibisz 1911, S. 36 f., erstmals auf das Renner Gemälde bezogen und seitdem weitertradiert. Zur Casa Sassi siehe auch Hülsen/Egger 1913, S. 42 ff.; Garrard 1975, S. 335 f.

⁹³⁷ Federzeichnung, mit brauner Tusche laviert, 23 x 21,5 cm. Mit „*MHeemskerck*“ signiert und nachträglich 1555 datiert, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2783. Während Hülsen/Egger 1913, S. 42 ff. und Taf. 81; Ausst. Kat. Berlin 1967, Nr. 60; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. IV, 88; Filippi 1990, Nr. 4, davon ausgehen, dass die Signatur apokryph ist und das Blatt im Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 147; Ausst. Kat. Brüssel 1995, Nr. 117, sogar als Kopie nach einem verlorenen Original Heemskercks verzeichnet wird, weist Nesselrath 1996, S. 267 f. und 271, Anm. 41, darauf hin, dass auch die Ansicht der Caracalla-Thermen (Paris, Bibliothèque Nationale) eine spätere Datierung von Heemskercks Hand (1556) aufweist und die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen Veduten – möglicherweise in Planung einer weiteren Stichserie – belegt. In der Turiner Biblioteca Reale befindet sich eine zweite Version, die in der älteren Literatur ebenfalls Heemskerck und im Ausst. Kat. Turin 1974, Nr. 322, einem unbekanntem holländischen Meister zugeschrieben wird. Auch im Ausst. Kat. Washington 1986, S. 190, wird von einer detaillierteren, heute verlorenen Zeichnung als Stichvorlage ausgegangen.

⁹³⁸ Kupferstich, 37,8 x 30 cm; unten mit „*SPECTANTVR HAEC ANTIQVITATIS MONVME(N)TA ROMAE IN AEDIBVS VVLGO DICTIS DE ZASSE*“ beschriftet. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 185; TIB 1991, Nr. .078.

Großteil der Forschung als *terminus post quem* für die Datierung des Gemäldes.⁹³⁹ Deuten bereits die farbecht wiedergegebenen Statuen darauf hin, dass sich Heemskerck zwei Jahrzehnte nach der Romreise kaum allein auf die Grafiken gestützt haben wird, hätte er die Skizze auch seitenverkehrt in das Gemälde umsetzen oder dieses die grafische Verbreitung der Vorlage erst anregen können.⁹⁴⁰ Der Vergleich zwischen den Ansichten ergibt aufschlussreiche Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Heemskerck wählte für das Gemälde einen gegenüber dem Stich nach rechts verschobenen Betrachterstandpunkt, fügte links die Fensteröffnung hinzu und ersetzte die davor befindliche Standfigur (*Hermes Farnese*) durch Lukas.⁹⁴¹ Rechts platzierte er die Madonna anstelle des auch schon von Gossaert während seines Romaufenthaltes gezeichneten *Apollo Citharoedus* und versetzte diesen samt Postament und Nische in den Statuenhof.⁹⁴² Bei der Sitzfigur aus rötlichem Stein, deren Haltung und Gewanddrapierung mit der Madonna korrespondiert, handelt es sich um die von Heemskerck leicht feminisierte Kolossalstatue eines bekleideten Apollo aus Porphyrt, die heute in Neapel aufbewahrt wird (**Abb. 177c**).⁹⁴³ Die von Heemskerck unter Zuhilfenahme von Gewandstudien nach Antiken in der Villa Madama vorgenommene Feminisierung ist auch bei anderen Nachzeichnungen der Statue zu beobachten.⁹⁴⁴ Sie lässt sich auf die seit Ulisse Aldrovandis „*Le statue antique di Roma*“ (Rom 1550/56) nachweisbare Auffassung der Figur als „*Roma trionfante*“ zurückführen.⁹⁴⁵ Ob Heemskerck diese Deutung der Statue bekannt war und die Madonna das christliche Pendant zur mächtigen, nährenden und schützenden Roma darstellen sollte, bleibt ungewiss.⁹⁴⁶

⁹³⁹ So zuerst Preibisz 1911, S. 36 f., was vom Großteil der Literatur übernommen wurde. Im Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 102, wird das Gemälde ohne Begründung um 1545-50 datiert und dies von Bergot 1983, S. 153, und im Best. Kat. Rennes 1996, S. 42, mit der Wahl Heemskercks zum Dekan der Haarlemer Lukasgilde in Zusammenhang gebracht. Heemskerck bekleidete dieses Amt allerdings erst 1552 und 1553. Vgl. Miedema 1980, Bd. 2, S. 408, fol. 76r, S. 410, fol. 78r und S. 416, fol. 81v.

⁹⁴⁰ So Grosshans 1980, S. 197 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 266; Harrison 1987, S. 695 f., die das Gemälde dann auch an den Anfang der 1550er Jahre datieren.

⁹⁴¹ Als der in London, British Museum, aufbewahrte und auch als „*egregius Mercurius*“ bezeichnete *Hermes Farnese* von Michaelis 1891, S. 172; Preibisz 1911, S. 37, identifiziert, während Hülsen/Egger 1913, S. 43, eine Identifikation mit einer im Verkaufsinventar von 1546 als „*Marco Aurelio*“ bezeichneten Statue für möglich halten. Vgl. dazu zuletzt Rubinstein 1996, S. 230 ff. Die Annahme von Preibisz 1911, S. 109, Anm. 48; Ausst. Kat. Paris 1965-66, Nr. 162, der Kopf des Heiligen sei an dieser Statue orientiert, ist unhaltbar.

⁹⁴² Die heute in Neapel, Nationalmuseum, aufbewahrte Figur wurde im 16. Jahrhundert auch als „*Hermaphrodit*“ bezeichnet. Vgl. Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. IV, 90; Hülsen/Egger 1913, S. 43 und 27, fol. 51v, Taf. 52, eine Skizze Heemskercks, die den Oberkörper der Figur in größerem Maßstab zeigt. Zu Gossaerts Federzeichnung (Venedig, Galleria dell'Accademia) siehe van Gelder 1942, S. 2; Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 48; Ausst. Kat. Washington 1986, Nr. 64.

⁹⁴³ Neapel, Nationalmuseum, Inv. Nr. 6281. Die im 16. Jahrhundert noch abgeschlagenen Teile wurden durch Nachbildungen in Bronze und im 18. Jahrhundert durch Marmor ersetzt. Vgl. Delbrück 1932, S. 62 ff.; Bober/Rubinstein 1991, S. 77 f. und Abb. 36; Hülsen/Egger 1913, S. 43 f.

⁹⁴⁴ Zu Heemskercks Zeichnungen der Villa Madama siehe Hülsen/Egger 1913, fol. 34r. Auch im 1531-35 angefertigten Skizzenbuch des Amico Aspertini (London, British Museum, fol. 40v-41) erscheint die Statue bereits feminisiert. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Garrard 1975, S. 334 ff.; Price 1984, S. 49 ff.; Bober/Rubinstein 1991, S. 77 f.

⁹⁴⁵ Vgl. die entsprechenden Inventareinträge bei Delbrück 1932, S. 66. Nach Lavin 1990, S. 124, könnte diese Identifizierung von der Vorstellung des Porphyrt als imperialer Stein abgeleitet worden sein.

⁹⁴⁶ Für gebildete Zeitgenossen darf man diese Assoziation wohl voraussetzen. Vgl. dazu auch Ausst. Kat. Berlin 1967, Nr. 60; Garrard 1975, S. 337.

Links von der Kolossalstatue führen Stufen zur *Venus Genetrix* aus Marmor.⁹⁴⁷ Rechts ist ein nicht identifizierbarer Torso in Rückenansicht in einer von zwei Pilastern flankierten Nische platziert.⁹⁴⁸ Durch das Auslassen der übrigen auf Zeichnung und Stich überlieferten Figuren, Reliefs und Büsten,⁹⁴⁹ die Angleichung verschiedener Gebäudeteile bzw. des hinteren Wandspiegels an den Vordergrund und das Weglassen der Zinnenbekrönung verwandelte Heemskerck die Vorlage zu einer klar strukturierten Kulisse, die er wiederum durch eine in den Boden eingelassenen Maske,⁹⁵⁰ eine überdimensionale Blumenvase und Figuren in zeitgenössischer Tracht bereicherte.⁹⁵¹ Der Statuenhof repräsentiert damit eine nach Heemskercks Maßstäben idealisierte Romansicht, die je nach Bildungsgrad und spätestens nach Herausgabe des *Casa Sassi*-Stiches auch als solches identifiziert werden konnte.⁹⁵²

In der Fluchtlinie von Lukas linker Hand kniet auf einem zur Hälfte als männliche Figur ausgearbeiteten Marmorblock ein Bildhauer mit Barett, Wams und geschlitzter Kniebundhose, in dem einige Forscher ein Bildnis Michelangelos erkennen wollen.⁹⁵³ Dagegen ist anzuführen, dass sich die Gestalt zunächst nicht aus der Masse der anonymen Bildhauer- oder Schmiededarstellungen erhebt, aus deren Vorrat Heemskerck mehrfach geschöpft hat.⁹⁵⁴ Die in diesem Zusammenhang angeführte Darstellung Michelangelos als Jupitergeborenen in Sigismondo Fantis „*Triumpho di Fortuna*“ (Venedig 1527) ist letztlich ebenfalls nur eine anonyme Figur im typischen Habitus (**Abb. 179**),⁹⁵⁵ die

⁹⁴⁷ Ebenfalls Neapel, Nationalmuseum. Von Aldrovandi 1556, S. 152, als „*donna Sabina*“ bezeichnet. Vgl. dazu Bober/Rubinstein 1991, S. 44.

⁹⁴⁸ Nach Grosshans 1980, S. 198, könnte es sich um eine Variante des *Saroktonos*, ebenfalls in Neapel, Nationalmuseum, handeln.

⁹⁴⁹ Siehe die Auflistung aller auf der Ansicht identifizierbaren Torsi, Grabcippen, Reliefs, Inschriftsteine und Bruchstücke bei Hülsen/Egger 1913, S. 44 f..

⁹⁵⁰ Vgl. die Masken im Hof des Palazzo della Valle-Capranica auf einer von Nesselrath 1996, S. 252 f. und Abb. 1, veröffentlichten Zeichnung Heemskercks (Paris, Bibliothèque Nationale). Preibisz 1911, S. 37; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 70; Grosshans 1980, S. 198 und 210, Anm. 14; Bergot 1983, S. 158, führen eine Flussgottmaske aus dem Hof des Palazzo della Valle als Vorlage an (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Vgl. Hülsen/Egger 1916, fol. 20r..

⁹⁵¹ Bergot 1974, S. 10; Veldman 1977a, S. 121; Ausst. Kat. Baden-Baden 1980, S. 48, vermuten, dass sie die anderen in der Gilde vertretenen Berufe repräsentieren könnten.

⁹⁵² Heemskerck hat bereits auf der *Landschaft mit dem Raub der Helena* (1535/36, Baltimore, Walters Art Gallery) eine Kombination aus Zitaten mittelalterlicher Mirabilientexte, antiken Bauwerken und Plastik sowie den sieben Weltwundern geschaffen und damit die ideale Macht und Größe der Stadt zum Ausdruck gebracht. Vgl. vor allem Demus-Quatember 1983, S. 211 ff.; daneben Bruyn 1988, S. 94 f., sowie den Überblick über Heemskercks Gemälde mit „antiquarischen“ Inhalten bei Grosshans 1980, S. 38 f. Es handelt sich also weder um „*a familiar territory*“ noch um „*a sculptor's workshop*“, wie Chirico 1981-82, S. 10, beobachtet.

⁹⁵³ Im Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 73, wird eine zweifelsfreie Ähnlichkeit mit Michelangelo festgestellt. Die von Bergot 1974, S. 9, aufgeworfene These wird im Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 102, tradiert und von Schaefer 1986, S. 419 in Betracht gezogen. Bergot 1983, S. 158, hat seine These selbst wieder in Frage gestellt. Kraut 1986, S. 94; Belting 1990, S. 531; Brassat 2003, S. 282 ff., greifen sie dagegen mit Nachdruck auf.

⁹⁵⁴ Schon Klein 1933, S. 58, hat zu Recht auf vergleichbare Bildhauerdarstellungen auf Merkurkinderbildern verwiesen. Siehe z. B. die Bildhauer und Schmiede auf den in Kap. B 2.2 behandelten Merkurkinderbildern; Baldassare Peruzzis Fresko *Vulkanschmiede* (1508-11, Rom, Farnesiana, Sala delle Prospettive, hier **Abb. 178**), dessen Einfluss auf Heemskercks *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan* (1536, Prag, Nationalgalerie) oder die 1546 von Cornelis Bos nach Heemskerck gestochene *Schmiede des Vulkan* von Veldman 1977a, S. 21 ff. und 30 nachgewiesen wurde.

⁹⁵⁵ Von Kraut 1986, S. 94 f.; Brassat 2003, S. 282, als „Nachweis“ für eine Identifizierung mit Michelangelo angeführt.

allerdings durch die 1524-31 für das Grabmal Lorenzo de' Medicis geschaffene *Aurora* (Florenz, San Lorenzo, Medicikapelle) als Michelangelo ausgewiesen wird. Der Renner Bildhauer bearbeitet hingegen eine überlebensgroße Jupiterstatue, die Heemskerck während seines Romaufenthaltes in der Villa Madama gezeichnet hatte (**Abb. 180**)⁹⁵⁶ und auf die er im Zeitraum zwischen 1540 und 1572 variierend – mit oder ohne Gewandung bzw. Adler – mehrfach zurückgriff.⁹⁵⁷

Oberhalb der *Venus genetrix* öffnet sich eine Loggia, an deren Seitenwand Skizzen oder Vorlagen auf Papier angebracht sind (**Abb. 164b**).⁹⁵⁸ Hinter einer Tischplatte oder Werkbank sitzt ein Zeichner mit rotem Barett vor weiteren Papierstreifen oder Kartons.⁹⁵⁹ Neben ihm führt ein bärtiger Mann sein Arbeitsgerät in ein Gefäß, das einen Mörser und die Tätigkeit demzufolge die Vorbereitung von Pigmenten darstellen könnte.⁹⁶⁰ Daneben steht ein Jüngling mit nicht zu identifizierenden Arbeitsgeräten. Seine Handhaltung deutet auf das Bearbeiten einer Druckplatte oder eines Reliefs hin.⁹⁶¹

Mit den monumental vor einem Hintergrundausblick platzierten Hauptfiguren und dem auf ein inneres Bild weisenden Blick des Heiligen steht die Komposition in der Nachfolge Rogiers (**Abb. 21**).⁹⁶² Die davon abweichende Anordnung des Malers in der linken Bildhälfte ist bereits bei van der Goes (**Abb. 46**), dem Heilig-Blut-Meister (**Abb. 106**), Dirck Vellaert (**Abb. 110**) und Pieter Coecke (**Abb. 113**) anzutreffen, mit dessen Tafel das Renner Gemälde auch den halbrunden Abschluss und die Erscheinung der Heiligen vor einem Torbogen mit Ausblick ins Freie gemeinsam hat. An Gossaerts

⁹⁵⁶ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Vgl. Hülsen/Egger 1913, fol. 46r.. Die 1525 in der Nähe des Porte del Popolo in Rom mit abgeschlagenen Armen und Beinen aufgefunden und in die Villa Madama überführte Figur verschenkte Maria von Ungarn 1541 Nicolas Perrenot. Bis zum 17. Jahrhundert befand sie sich in Besançon, dann im Besitz Ludwigs XIV. in Versailles und wird seit dem 19. Jahrhundert als Herme umfunktionierte im Pariser Louvre aufbewahrt (sogenannter „*Versailles-Jupiter*“, vgl. **Abb. 180a**). Vgl. dazu ausführlich Brown 1979, S. 49 ff.; daneben Grosshans 1980, S. 178 und 198; Price 1984, S. 53. Dessen ungeachtet identifizieren Kraut 1986, S. 94 und 156, Anm. 215; Rivière 1987, S. 91, die vom Renner Bildhauer bearbeitete Herme mit Christus.

⁹⁵⁷ Siehe die Baldachinträger auf den Außenflügeln des Laurentiusaltares (1538-43, Linköping, Domkyrka; Grosshans 1980, Abb. 32), die Ausgrabung einer Jupiterstatue auf den Gemälden *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter* (Haarlem, Frans Halsmuseum; ebd., Nr. 58 und Abb. 88) und *Landschaft mit Ansicht Roms* (Verbleib unbekannt; ebd., Nr. 59 und Abb. 89), die Standbilder auf den Gemälden *Stierkämpfer in einer antiken Arena* (1551/52, Lille, Musée des Beaux-Arts; ebd., Nr. 78) und *Momus tadelt die Werke der Götter* (), auf der Philips Galle gestochenen Ansicht des Colosseums (1572; Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 364). Auf dem 1566 von Herman Jansz. Muller nach Heemskerck gestochenen Merkurkinderbild wird sie wie hier von einem anonymen Bildhauer bearbeitet (ebd., Nr. 432), Kap. B 2.2, **Abb. 284**.

⁹⁵⁸ Die Skizzen erinnern an eine Anweisung von van Mander, Grondt XII, 14, über Malereikartons: „*ghy sult u voor u hanghen / om niet te verlopen in vremde ganghen / Noch den aerdt te verliesen / maer u pooghen / Nae t'voorbeeldt alles te diepen en hooghen*“.

⁹⁵⁹ Ebenfalls als Zeichner identifiziert im Ausst. Kat. Baden-Baden 1980, S. 48, und von Lagier 1994, S. 3, die darüber hinaus in der Linken ein Winkelmaß und im linken Blatt eine Skizze von Madonna mit Kind erkennt.

⁹⁶⁰ Im Ausst. Kat. Dijon 1982, S. 116, und von Bergot 1983, S. 157, alle als Farbenreiber identifiziert.

⁹⁶¹ Vgl. auch Veldman 1977a, S. 121; Grosshans 1980, S. 198; Schaefer 1986, S. 419. Wenn die Überlegung von van Ruyven-Zeman 1995, S. 35 und 36, Anm. 31, bei den Papierstreifen könnte es sich um Kartons für Glasmalerei, bei den Figuren um einen Kartonzeichner und einen Glasmaler handeln, durchaus reizvoll ist, stellen diese eindeutig keine Maler oder Zeichner dar. Gegen das von Lagier 1994, S. 3, erkannte Stempeln eines Buchrückens spricht die flache Form des Gegenstandes.

⁹⁶² Vgl. auch Bergot 1983, S. 160 f.

Zunftbild für die Mechelner Maler (**Abb. 50**) erinnern das auf die Darstellungstradition des schreibenden Evangelisten zurückweisende Abstützen des Zeichenbrettes auf den Knien, die zentralperspektivische Konstruktion oder die Zitate der Antike und italienischen Renaissance.

Schließlich hat Heemskerck die um 1520 erstmals beim anonymen Antwerpener Meister in London (**Abb. 103**) eindeutig greifbare Arztstätigkeit des Heiligen in nie wiederholtem Ausmaß zum Anlass genommen, den malenden Evangelisten mit gelehrten Attributen zu umgeben.⁹⁶³ Diese beispiellose Ausdeutung sahen er oder seine gelehrten Berater möglicherweise durch Kommentare zur Lukas-Vita gerechtfertigt, in denen die Gelehrsamkeit des Evangelisten besonders hervorgehoben wird.⁹⁶⁴ Die Inschriften, Geräte und Bücher repräsentieren Sprachwissen und Belesenheit, astronomische und astrologische Kenntnisse und damit das Studium der freien Künste, die seit dem frühen Mittelalter die Basis für den auch als „*die zweite Philosophie*“ bezeichneten Arztberuf bildeten.⁹⁶⁵ Es ist deshalb anzunehmen, dass Heemskerck bewusst anstelle der auf früheren Lukasbildern dargestellten Salbgefäße als Attribute des Wundarztes das Urinal als Utensil des akademischen Arztes zur Darstellung gebracht hat.⁹⁶⁶ Über die Verbindung von Arzt- und Malertätigkeit gelingt es Heemskerck, die Malerei als Tätigkeit eines vornehmen, umseitig gebildeten Liebhabers antiker Skulptur darzustellen, die in einem palastartigen und zugleich an italienische studioli erinnernden Raum ausgeübt wird.⁹⁶⁷ Als Maler, Arzt und Astronom oder Astrologe vereint Lukas mehrere Eigenschaften von Merkurkindern und repräsentiert damit das zuerst von Alberti in „*De Pictura*“ (1435) formulierte Ideal des allseitig gebildeten Renaissancekünstlers.⁹⁶⁸ Nach Chirico demonstriert Heemskerck dabei die drei von Agrippa von Nettesheim in „*De occulta Philosophia*“ (1531) unterschiedenen Inspirations- bzw. Schöpfungsgrade: den der mechanischen Künste über den arbeitenden Bildhauer und die malerische Ausführung, die Einsicht in die natürlichen Erscheinungen über die medizinischen und astronomischen Geräte sowie den Einblick in göttliche Geheimnisse über die Inspiriertheit des

⁹⁶³ Bis King 1985, S. 249 ff., wird das Renner Gemälde im Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 65, von Veldman 1977a, S. 120; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 46, noch als erstes oder einziges Lukasbild angesehen, dass den Arztberuf einbezieht. Zur weiteren Entwicklung des Themas siehe den Überblick bei Lechner 1974a, Sp. 462 f..

⁹⁶⁴ Siehe z. B. die Lebensbeschreibung des Metaphrastes oder Simeon Logothetes aus dem 10. Jahrhundert, wonach Lukas Syrisch und Hebräisch studiert, die griechischen Bildungsstätten in Hellas und Ägypten besucht, sich Grammatik, Poesie, Rhetorik und Philosophie angeeignet und dann der Medizin gewidmet haben soll; dazu ausführlich Henze 1948, S. 53 ff.

⁹⁶⁵ Vgl. Herrlinger 1967, S. 28 ff.; Hauber 1916, S. 231 ff.; Schippergers 1980, Sp. 1062 f.; daneben Veldman 1977a, S. 119; Schaefer 1986, S. 420.

⁹⁶⁶ Diese Unterscheidung ist schon den heiligen Cosmas und Damian auf Rogiers *Medici*-Madonna (**Abb. 23**) ablesbar, wo Cosmas in der Tracht des akademischen Arztes mit Urinal und Damian in der Kleidung des zünftischen Wundarztes mit Salbgefäß und –spatel erscheint. Vgl. dazu Artelt 1974, Sp. 348.

⁹⁶⁷ Nach Belting 2002, S. 26, handelt es sich um einen „*Prototyp der Kunstsammlung*“. Vgl. auch von der Osten 1973, S. 189; Bergot 1974, S. 10 f.; Ders. 1983, S. 158 ff., Schaefer 1986, S. 419; Mai 1992, S. 41; Lagier 1994, S. 1, Ausst. Kat. Brüssel 1995, S. 124; Walsh 1996, S. 27. Zu analogen Deutungsansätzen innerhalb der Porträtmalerei siehe Raupp 1984, S. 84 ff.; Kathke 1997, S. 202 ff.; weiterführend zu studioli im Norden von Busch 1973; North 2002, S. 57 f..

⁹⁶⁸ Für Grosshans 1980, S. 199, ist Lukas deshalb „*die vollkommenste Verkörperung eines Merkurkindes*“. Vgl. dazu auch Klein 1933, S. 58; Ausst. Kat. Dijon 1982, S. 116; King 1985, S. 254; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 266; Költzsch 2000, S. 68.

Malers.⁹⁶⁹ Seine Kunst fußt im wahrsten Sinn auf Wissen (Büchern), das als Basis für die künstlerische Ausbildung oder Herstellung eines authentischen Abbildes ausgewiesen wird.⁹⁷⁰ Das Buch zu Füßen der Madonna konkretisiert diese Auffassung im Hinblick auf die Bedeutung von Proportions- und Anatomiestudien.⁹⁷¹ Die Silberstiftskizzen repräsentieren die zeichnerische Aneignung des Wissens und weisen die Vesalius-Illustrationen als Hilfsmittel aus, die das Naturstudium bzw. die Teilnahme an Sektionen ersetzen können. Diese Funktion hebt Vesalius in der Einleitung seiner „*Fabrica*“ selbst hervor und empfiehlt dabei insbesondere die „Muskelmänner“ als Studienobjekte für Maler und Bildhauer.⁹⁷²

Als weitere Voraussetzung und Inspirationsquelle der Malerei wird im Hintergrund die antike Skulptur demonstriert,⁹⁷³ deren Studium sich chronologisch aufgefasset dem Zeichnen nach anatomischen Illustrationen oder zweidimensionalen Vorlagen anschließen würde.⁹⁷⁴ Auf dem Selbstporträt in Cambridge (**Abb. 162**),⁹⁷⁵ der Titelseite der „*Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*“ (**Abb. 165**) und dem von Philips Galle gestochenen Koloss von Rhodos hat Heemskerck die zeichnerische Aneignung der antiken Monumente direkt zur Anschauung gebracht (**Abb. 181**).⁹⁷⁶ Hier verdeutlicht die von der *Roma*-Statue abgeleitete Madonna den lebensnahen und idealen Charakter antiker Plastik, die das Naturstudium bzw. die Auswahl des Schönsten aus der Natur ersetzen kann.⁹⁷⁷ Daneben ist nicht auszuschließen,⁹⁷⁸ dass Heemskerck Jacopo Sansovinos 1518-21 geschaffene Madonnenplastik in Rom (San Agostino) kannte, die ebenfalls an der antiken Porphyrstatue orientiert ist (**Abb. 182**).⁹⁷⁹ Die Madonna stellt demzufolge ein Exemplum einer durch die Kombination von

⁹⁶⁹ Chirico 1981-82, S. 10. Zu Agrippa siehe Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 359.

⁹⁷⁰ Lavin 1990, S. 124, weist darauf hin, dass die gelehrten Attribute der Herstellung des Bildes untergeordnet sind und deshalb nicht um ihrer selbst willen erscheinen.

⁹⁷¹ So auch Veldman 1977a, S. 120 f.; Price 1984, S. 53; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 266.

⁹⁷² Saunders/O'Malley 1982, S. 92; Warncke 1987, S. 97 f..

⁹⁷³ Vgl. auch Veldman 1977a, S. 121; Bergot 1974, S. 10; Ders. 1983, S. 162; Price 1984, S. 53, Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 266; Lavin 1990, S. 124; Ausst. Kat. Brüssel 1995, S. 124.

⁹⁷⁴ Dies entspricht der zeitgenössischen Ausbildungspraxis. Vgl. weiterführend Bleeke-Byrne 1984, S. 32 ff..

⁹⁷⁵ Rechts unten sitzt eine das Colosseum zeichnende Figur mit Zeichenbrett, Feder und Tintenfass; Heemskercks Büste überragt dieses mit einem Cartellino signierte und datierte „Bild im Bild“, wobei das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen noch offensichtlicher wäre, wenn der Zeichner ebenfalls Heemskerck darstellen würde. Dies ist jedoch umstritten. Vgl. Veldman 1977b, S. 110; Grosshans 1980, S. 206 ff.; Chirico 1981-82, S. 7 ff.; Silver 1984, S. 275; Raupp 1984, S. 185 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 148; Harrison 1987, S. 730 ff.; Bruyn 1988, S. 97; Woods-Marsden 1998, S. 37 ff..

⁹⁷⁶ Fünftes Blatt der Stichfolge *Die sieben Weltwunder*; vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 361; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. I, 29; Veldman 1986a Nr. 12. 4.

⁹⁷⁷ Belting 2002, S. 26, weist darauf hin, dass dies genauso für den Bildhauer gilt. Zu Antikenstudium als Ersatz für Naturstudium vgl. weiterführend Degenhart/Schmitt 1960, S. 91 ff.; Bruyn 1988, S. 94 ff.; Westfehling 1993, S. 271 ff.. In diesem Zusammenhang könnte sogar die Vase im Hintergrund die u. a. in Agnolo Firenzuolas „*Dialogo delle bellezze delle donne*“ (1542) überlieferte Auffassung illustrieren, dass antike Vasen ideale Vorlagen für die Darstellung von weiblichen Proportionen abgeben.

⁹⁷⁸ So die These von Garrard 1975, S. 336.

⁹⁷⁹ Zwar wurde die Statue schon 1516 von den Erben des Florentiner Kaufmanns Giovanni Francesco Martelli bei Sansovino in Auftrag gegeben, doch wurde die Ausführung kaum vor Sansovinos Übersiedlung nach Rom 1518 begonnen. Vgl. ausführlich Garrard 1975, S. 334 ff., die S. 335, darauf hinweist, dass auch Raffaels *Justitia* (Rom, Stanza della Segnatura) eine Paraphrase der antiken Statue darstellt. Eine Wiederholung in Bronze in London (Victoria & Albert Museum) wird abgebildet bei Bober/Rubinstein 1991, S. 77 und Abb. 36a.

Vorbildern der Antike und der zeitgenössischen italienischen Kunst (Malerei und Plastik) entstandenen Neuschöpfung dar,⁹⁸⁰ was neben der Hommage an die zitierten Vorbilder den Hinweis auf einen diesbezüglichen Vergleich oder Wettstreit beinhaltet.⁹⁸¹ Durch die Gegenüberstellung der unvollständigen antiken Plastik im Hintergrund und der idealisierten Schönheit Mariens im Vordergrund wird zugleich die Überlegenheit des Christentums gegenüber der paganen Götterwelt angedeutet.⁹⁸² Ausgehend von einer bewussten Verfälschung des Galen-Titels lässt sich dieser Vergleich auf die Medizin ausdehnen. Die Illustrationen nach Vesalius stünden dann als durch eigene Anschauung gewonnene Hilfsmittel der verfälschten schriftlichen Überlieferung der Antike gegenüber, was die Überwindung der antiken Anatomie durch die zeitgenössische Wissenschaft umso deutlicher hervorheben und daneben dem Bild höhere Authentizität als dem Wort zuerkennen würde.⁹⁸³

Der Maler selbst deutet schließlich das Modellstudium und die farbige Ölskizze die erste Umsetzung der Imagination in ein materielles Bild an.⁹⁸⁴ Der über dem Kopf des Heiligen platzierte Zeichner in der Loggia verweist in diesem Zusammenhang auf einen arbeitsteiligen Schaffensprozess.⁹⁸⁵ Auf diesen lässt sich möglicherweise auch das bisher weitgehend ungedeutete Blatt über Christus beziehen, wenn es einen Karton zur Herstellung eines spiegelverkehrten „Abklatsches“ zur Vervielfältigung der Skizze oder als Vorlage für ein Fresko oder eine grafische Reproduktion darstellen würde. Das Öl, das für die Nutzbarmachung des Kartons als Pause benötigt würde, könnte mit der auslaufenden Flüssigkeit im Vordergrund,⁹⁸⁶ die anschließende Übertragung mittels Durchdrucktechnik über den Hufabdruck des Stieres und die Weiterverarbeitung des Abdrucks über die Arbeiter in der Loggia angedeutet sein.⁹⁸⁷ Beides würde die Erfindungsgabe des Malers als Lieferant von Vorlagen zusätzlich bekräftigen und ließe sich darüber hinaus auf Heemskerck selbst beziehen, der seit den 1540er Jahren als Inventor mit professionellen Kupferstechern arbeitsteilig

⁹⁸⁰ Zur Tradition des Antikenstudiums vgl. Degenhart/Schmitt 1960, S. 94 ff.; zu Heemskercks Antikenverarbeitung Hülsen/Egger 1913, S. V, und S. X ff.; Veldman 1977b, S. 108 f.; Mai 1992, S. 41.

⁹⁸¹ Vgl. dazu auch Klein 1933, S. 58; Brown 1979, S. 59, Anm. 16; Price 1984, S. 53; Kraut 1986, S. 89; Lavin 1990, S. 126; Stoichita 1999, S. 90; Belting 2002, S. 26. Bergot 1974, S. 9; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 73, beziehen dabei das angebliche Bildnis Michelangelos mit ein.

⁹⁸² Vgl. dazu die Interpretationen von Thoenes 1986, S. 481 ff., von Heemskercks Ruinendarstellungen sowie die Deutung seiner Antikenrezeption in den sogenannten Bildersturm-Zyklen von Warnke 1990, S. 205 ff.

⁹⁸³ Hier sei angemerkt, dass Vesalius auf der Basis von Galens Schriften über dessen Leistungen hinausging und seine Sektionen im Gegensatz zu den Galen dozierenden Anatomen vor ihm selbst vorgenommen haben soll. Vgl. dazu Saunders/O'Malley 1982, S. 18 f. und 42; Eckart 1998, S. 138 ff.

⁹⁸⁴ Vgl. auch Lavin 1995, S. 122. In diesem Zusammenhang erinnert der Hufabdruck des Stieres an Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 16, wonach der erste rasche Entwurf „*Schizzo*“ genannt werde, weil er die Form eines hingeworfenen Fleckes (spritzen auf italienisch = „*schizzare*“) habe.

⁹⁸⁵ Insbesondere für die zweite Hälfte des Jahrhunderts wird davon ausgegangen, dass viele Maler Zeichnungen nur noch für Einzelstudien anfertigten und damit ihre Arbeitsweise systematisierten. Vgl. van Asperen de Boer/Faries/Filedt Kok 1986, S. 110 f.; Meyer 1955, S. 189 ff.; Robinson/Wolff 1986, S. 27.

⁹⁸⁶ Die Walnüsse könnten auf Walnussöl hinweisen, das nachweisbar seit Rogier neben Leinöl das bevorzugte Mittel zur Herstellung von Ölfarben darstellt. Vgl. Cole 1983, S. 71 f.; de Vos 1999, S. 155.

⁹⁸⁷ Vgl. weiterführend Meder 1923, S. 541; Dijkstra 1990, S. 70 ff.; daneben Freeman Bauer 1986, S. 355 ff.; Nova 1992, S. 83 ff.; Westföhl 1993, S. 161 ff.; Krischel 1994, S. 66 f. und 139, Anm. 55; Wiemers 1996, S. 219 ff..

zusammenarbeitete.⁹⁸⁸ Diese Arbeitsteilung gilt nicht für den Bildhauer, dessen Anordnung in der Fluchtlinie der Palette einen Vergleich provoziert. Zwar wird ihm über den Zirkel ein geistiger Anteil am Schaffensprozess zugestanden, doch assoziieren die Haltung und Kleidung die Kraft und den Schmutz, die mit der Ausführung des inneren Bildes verbunden sind.⁹⁸⁹ Der Maler erscheint demgegenüber in vornehmer Kleidung und kontemplativer Haltung, hält seinen Pinsel geziert zwischen zwei Fingern und überlässt einen Teil der Ausführung seinen Gehilfen.⁹⁹⁰ Schließlich weisen die mit bloßem Auge auf der Palette erkennbaren Farben die Malerei als eine der monochromen Plastik überlegene Bildkunst aus.⁹⁹¹

Die durchsichtige Substanz auf der Palette des Madonnenmalers lässt sich als Malmittel identifizieren,⁹⁹² das der leichteren Verarbeitung, Brillanz, Transparenz und Beständigkeit der Farben dient und demzufolge die Vorzüge der Ölmalerei abermals hervorhebt. Sie verleiht dem Abbild einen naturwahren Charakter und bewahrt die im Bild festgehaltenen Personen und Gegenstände vor ihrer Vergänglichkeit.⁹⁹³ Möglicherweise stellt das Malmittel auch eine Anspielung auf die von Plinius (Nat. hist. XXXV, 97) Apelles zugeschriebene Erfindung einer besonderen Lasur dar: *„Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern in der Kunst von Nutzen. Nur eines konnte niemand nachahmen: daß er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur überzog, daß diese infolge des Zurückstrahlens des Glanzes einen weißen Farbton hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber bewirkte er auch, daß der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und daß aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben*

⁹⁸⁸ Nach Heemskercks Vorzeichnungen wurden rund 600 Blätter, u. a. von Cornelis Bos, Dirck Volckertsz. Coornhert, Philips Galle, gestochen und von Verlegern wie Hieronymus Cock in Antwerpen gedruckt und verkauft. Heemskerck gilt deshalb als erster niederländischer Künstler, der die Anfertigung und Verbreitung von Kupferstichen auf ein professionelles Niveau mit strikt eingehaltener Arbeitsteilung erhob. Vgl. vor allem Veldman 1986a, S. 13 ff.; daneben Preibisz 1911, S. 52 ff.; van den Bergh-Hoogterp u. a. in: Haarlem 1995, S. 136 ff.; Bloemsa S. 46 ff..

⁹⁸⁹ Vgl. auch Lavin 1990, S. 110 ff. und 122. Chirico 1981-82, S. 10, vergleicht den Bildhauer mit dem Zeichner auf Heemskercks Selbstbildnis vor dem Colosseum in Cambridge und fasst beide als „*universal artist in the practical approach to the Active Life*“ auf.

⁹⁹⁰ Vgl. auch Bergot 1983, S. 160. Kraut 1986, S. 93 ff.; Schaefer 1986, S. 419; Lagier 1994, S. 2, werten bereits die kompositionelle Anordnung als diesbezüglichen Vorrang der Malerei. Für Brown 1979, S. 59, Anm. 16; Price 1984, S. 53, beinhaltet die Gegenüberstellung einen Vergleich zwischen zeitgenössischem und antikem Künstler, was wegen der zeitgenössischen Kleidung des Bildhauers genauso abzulehnen ist wie die Deutung von Brassat 2003, S. 287, der hier Heemskerck eine Kritik an Michelangelo unterstellt.

⁹⁹¹ Wenn eine entsprechende Bedeutung auch erst von van Mander (Grondt 11, 8; Wtleggingh, fol. 131) überliefert ist, drängt sich die Vermutung auf, dass die ungewöhnliche Buntfarbigkeit des Papageis ebenfalls ein Kommentar zur Polychromie der Malerei darstellt.

⁹⁹² Es besteht Uneinigkeit darüber, ob hier ein schon im 15. Jahrhundert gebräuchliches Malmittel oder die neueste technische Errungenschaft demonstriert wird. Vgl. Guillaume 1964, S. 12 ff.; daneben Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 162; Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 61; Arasse 1996, S. 14.

⁹⁹³ Siehe auch Raupp 1984, S. 324 ff.; Arasse 1996, S. 14. Letzteres erinnert an eine Passage aus Benedetto Varchis *Paragone*-Diskussion (1546), nach der Sebastiano del Piombos Bildnis der Giulia Gonzaga auf Stein aufgrund der Langlebigkeit des Bildträgers als Überwindung der Skulptur gefeiert und der Farbauftrag mit der Stärke eines Hammers oder Ambosses verglichen wurde. Vgl. dazu Mendelsohn-Martone 1982, S. 129 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 195 f..

*unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.*⁹⁹⁴ Unabhängig davon ruft die mehrfache Betonung der Ölmalerei mit dem Schatten auf der Bildtafel Lobeshymnen auf die Malerei im Vergleich zur Zeichnung in Erinnerung, wie sie in Italien seit dem Quattrocento greifbar sind.⁹⁹⁵ Im Hinblick auf die von Vasari und anderen propagierte Legende, Jan van Eyck sei der Erfinder der Ölmalerei gewesen, beinhaltet die Demonstration dieser Vorzüge zugleich eine Würdigung der altniederländischen Malerei.⁹⁹⁶

Der auffällige Schatten der ausführenden Hand des Malers resultiert aus der Nichtbeachtung der schon von Cennini überlieferten Anweisung, bei einer links platzierten Lichtquelle zu arbeiten.⁹⁹⁷ Dass der Schatten jedoch den Vergleich zwischen künstlerischer und göttlicher Schöpferkraft eröffnet, zeigt sich schon in der Auseinandersetzung der Kirchenväter mit Lukas 1, 35, nach denen das „Überschatten“ der Jungfrau durch den Heiligen Geist die Potenz und schützende Macht Gottes andeutet und das Erschaffen Christi mit einem Schatten oder Abbild Gottes im Schoß der Jungfrau verglichen wird.⁹⁹⁸ Lukas demonstriert mit der Anfertigung eines göttlichen Abbildes beide Vorstellungen und zeigt daneben, dass jeder Künstler seinem Werk eine signaturähnliche Handschrift verleiht.⁹⁹⁹ Die durch den Schatten betonte Hand des heiligen Malers und der wohl ursprünglich auf dem Rahmen angebrachte Gruß des Arztes Lukas erinnern darüber hinaus an die Diskussionen über die Bilderverehrung, bei denen die Kritiker der Lukaslegende darauf verwiesen, dass dieser nach Paulus lediglich Arzt, aber kein Maler war, während die Verteidiger der Bilderverehrung zunehmend zwischen „*imagines non manufactae*“ wie dem Schweißbuch der Veronika und „*imagines manufactae*“ wie den Lukas zugeschriebenen Bildern differenzierten.¹⁰⁰⁰ Der bisher ungedeutete

⁹⁹⁴ Zitiert nach Plinius/König 1997, Bd. 35. Die Übersetzung und Bedeutung dieser Passage ist allerdings umstritten. Siehe dazu ausführlich Pollitt 1974, S. 325 ff. Preimesberger 1991, S. 469 f., schlägt eine andere Lesart vor, die nach Auffassung des Autors Jan van Eyck zur Spiegelung auf dem Verkündigungsdiptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza inspiriert haben könnte.

⁹⁹⁵ Nach Angelo Poliziano („*Panepistemon*“, Florenz 1492) fügt die Malerei der Zeichnung „*die Farben und Schatten hinzu, mittels derer sie die Augen, das Haar, das Gesicht, die [Glanz-]Lichter und Landschaften wiedergibt, wodurch sie bei der Darstellung der Affekte und Gemütsveranlagungen noch mehr Lob verdient.*“ Vgl. Angelus Politianus, *Opera omnia*, Basel 1553, S. 470; in deutscher Übersetzung zitiert nach Pfisterer 2002, S. 101.

⁹⁹⁶ Zu der im Quattrocento vorbereiteten, aber erst von Vasari in der Vita von Antonella da Messina popularisierten Legende, die 1774 von Lessing unter Hinweis auf Theophilus Presbyter widerlegt wurde, vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 184 ff.; Bd. II, S. 565 f.; weiterführend unten, Kap. C 2.2.

⁹⁹⁷ Cennini/Ilg 1970, Kap. 8, S. 8.

⁹⁹⁸ Vgl. ausführlich Stoichita 1999, S. 68 und 247, Anm. 43. Zur schutzbringenden Deutung des Schattens siehe auch Psalm 121, 5: „*Der Herr behütet dich; der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand.*“

⁹⁹⁹ Vgl. ebd.; Arasse 1996, S. 14; Baumgart 1998, S. 143 f.; weiterführend Kemp 1976, S. 311 ff..

¹⁰⁰⁰ Eine Zusammenfassung der seit Karlstadt und Calvin stereotyp wiederholten Argumente gegen die Authentizität von Lukasbildern und Acheiropoieten stellt die 1587 vom Schweizer Calvinisten Hospinianus verfasste Schrift „*De templis [...]*“ dar. Die hier zitierte Unterscheidung zwischen beiden Bildtypen stammt von J. Gretser, der um 1601 als Reaktion darauf die „*Syntagma de imaginibus manu non factis*“, verfasste, die allerdings erst in Gregorius Codinus Curopalatas „*De officiis [...] magnae ecclesiae*“, Paris 1625, S. 310 ff, abgedruckt wurden. Vgl. dazu Ważbiński 1989, S. 242 ff.. Insbesondere Stoichita 1999, S. 89 ff., und daneben Kraut 1986, S. 96; Bätschmann/Griener 1994, S. 626 ff.; Baumgart 1998, S. 143; Woods-Marsden 1998, S. 39 f., haben bereits darauf hingewiesen, dass der Schatten der malenden Hand das nicht von Menschenhand geschaffene Madonnenbild negiert. Die ebd. davon abgeleitete der Kritik an der Lukaslegende ist angesichts der differenzierten zeitgenössische Diskussion über Lukasbilder und Acheiropoieten nicht haltbar. Unverständlich

Hufabdruck des Stieres assoziiert demgegenüber „*imagines non manufactae*“ wie das Sudarium der heiligen Veronika bzw. das wahre Antlitz Christi.¹⁰⁰¹ Als Prägemetapher aufgefasst, würde das Motiv zugleich auf die auch mit dem Arztberuf verbundene Signaturenlehre sowie schließlich auf den Prägestempel, d. h. Druckstock, als Medium des Grafikers verweisen.¹⁰⁰² Schließlich steht der Schatten beginnend mit Platons Höhlengleichnis (*Politeia*, 509e) für den äußeren Schein der Dinge und damit ähnlich wie der Spiegel oder das Bild für die sinnliche Täuschung und Verführung.¹⁰⁰³ Auf die visuelle Wahrnehmung als Voraussetzung für die künstlerische Aneignung des Sichtbaren verweisen darüber hinaus die Urinale und die Armillarsphäre.¹⁰⁰⁴ Der exakten Voraussagbarkeit, die mit Hilfe dieser Instrumente möglich ist, entspricht die der Komposition zugrundeliegenden Zentralperspektive, die dem menschlichen Auge den Mittelpunkt der Komposition zuweist und damit auf das geozentrische Weltbild hindeutet, das die Armillarsphäre visualisiert.¹⁰⁰⁵ Ihre Platzierung über dem Kopf Mariens könnte in diesem Zusammenhang auf die populäre Prognostik des 16. Jahrhunderts Bezug nehmen, die selbst religiöse Wunder mit Hilfe der Astrologie zu erklären versuchte.¹⁰⁰⁶ Weisen diese Motive *in bono* das rationale oder logische Denken als Voraussetzung der höheren Erkenntnis aus,¹⁰⁰⁷ beinhalten sie *in malo* Warnungen vor menschlicher Verblendung oder Vermessenheit,¹⁰⁰⁸ die in Verbindung mit den messenden Künsten bereits in Sebastian Brants „*Narrenschiff*“ (1494) greifbar

bleibt auch, warum Stoichita 1998, S. 258, dann in anderem Zusammenhang wiederum alle Lukasbilder als Acheiropoieten auffasst.

¹⁰⁰¹ Zu Acheiropoieten wie dem Sudarium oder dem Turiner Grabtuch vgl. Legner 1968, Sp. 420; Osteneck 1972, Sp. 223 f.; Emminghaus 1976, Sp. 543 f.; Schindler 1988, S. 545 ff.; Belting 1990, S. 60 ff..

¹⁰⁰² Zur therapeutischen Dimension der Signaturenlehre, nach der morphologische oder farbliche Charaktereigenschaften eines Stoffes auf dessen Heilkraft hindeuten, vgl. Eckart 1998, S. 112; weiterführend Ohly 1999.

¹⁰⁰³ Vgl. weiterführend Kemp 1974, S. 219 ff.; Le Mollé 1988, S. 43 ff.; Stoichita 1999, S. 61 ff..

¹⁰⁰⁴ Wenn schon Heemskercks Haarlemer Lukasbild in der Forschung mit der von Saenredam nach Goltzius gestochenen *Visus*-Allegorie verglichen wird, muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass dort ebenfalls astrologische Messinstrumente und die Urinschau als Hinweise auf den Gesichtssinn dargestellt sind. Zu der erst nach 1560 nachweisbaren profanen Bedeutung der Armillarsphäre als „Intelligentia“ oder irdischem und himmlischem Ruhm siehe Müller Hofstede 1984a, S. 265 f. und 285, Anm. 204 f..

¹⁰⁰⁵ Vgl. Panofsky 1995, S. 346. In diesem Zusammenhang ist die Demonstration der Zentralperspektive vielleicht kein Zufall, zumal es sich dabei um ein veraltetes Modell handelt, das längst zu einer Konstruktion mit mehreren Fluchtpunkten weiterentwickelt worden war. Klein 1933, S. 57; Kraut 1986, S. 80 und 85; Filippi 1911, S. 270, beurteilen das Gemälde deshalb im Vergleich mit der Haarlemer Version als „traditionell“. Zur Entwicklung der Perspektive vgl. DaCosta Kaufmann 1975, S. 275 ff.; Panofsky 1984, S. 377, Anm. 16 ff.; Ders. 1995, S. 329 ff.; Pochat 1986, S. 252 ff..

¹⁰⁰⁶ Zur zeitgenössischen Prognostik vgl. Pleij 1993, S. 79 ff.; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 35. Blume 1985, S. 182 ff., verweist in diesem Zusammenhang auf die um 1520 verfasste Schrift „*De incantationibus*“ des Paduaner Philosophen Pietro Pomponazzi. Siehe auch Müller Hofstede 1984a, S. 267 und 286, Anm. 227, wonach der Arzt insbesondere in der deutschen Grafik „*in der negativen Doppelrolle des Diagnostikers (Medizin) und Prognostikers (Astrologie)*“ aufträte.

¹⁰⁰⁷ Vgl. auch Veldman 1977a, S. 121; Grosshans 1980, S. 200; Kraut 1986, S. 86; Georgel/Lecoq 1987, S. 79. Das unbeschriebene Buch wurde in diesem Zusammenhang von Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 67; Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 104; Bergot 1983, S. 161 f., als Ablehnung des irrationalen Evangeliums interpretiert. Nach ebd., Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 66; Best. Kat. Rennes 1996, S. 42; ist das Zitat von Vesalius ebenfalls als Kritik an der Kirche zu verstehen, weil diese den Arzt 1561 verurteilte; diese These steht und fällt jedoch abhängig von der Datierung des Gemäldes.

¹⁰⁰⁸ Brassat 2003, S. 285 f., erkennt im Pagagei, der nur mit der äußeren Schale der Walnuss beschäftigt ist, eine Aufforderung an den Betrachter, nicht nur die äußeren Reize der Madonna wahrzunehmen und im Bildhauer Michelangelo, dem es „*nur um eine äußerliche Monumentalität*“ gehe.

werden.¹⁰⁰⁹ Auch Alciatus bezeichnet im „*Emblematum liber*“ (1531) die Astrologie als törichte Wahrsagerei und verweist dabei auf 5. Mose 4,19: „*Hebe auch nicht deine Augen auf den Himmel, dass du die Sonne sehest und den Mond und die Sterne, das ganze Heer des Himmels, und fallest ab und betest sie an und dienest ihnen.*“¹⁰¹⁰

Auf dem Renner Gemälde deuten Vanitas-Symbole wie das umgestürzte Glasgefäß oder die unvollständigen Statuen darauf hin, dass das Streben nach Wissen und Erkenntnis letztlich wie alles Irdische der Vergänglichkeit unterworfen ist.¹⁰¹¹ Zahlreiche in Zusammenarbeit mit Dirck Volckertsz. Coornhert entstandene Stichserien sowie ein Heemskerck zugeschriebenes, 1983 in London versteigertes Gemälde (Privatsammlung), das zwei Narren bei der Vermessung der Welt zeigt (**Abb. 183**), belegen die Beschäftigung des Künstlers mit diesem Thema in den 1550er Jahren.¹⁰¹² Auf dem Renner Lukasbild stehen den Warnungen vor Verblendung und Vermessenheit allerdings die Heiligen und deren Attribute als positives Gegenbild gegenüber.

Das sich damit andeutende Wechselspiel zwischen künstlerischem Anspruch und christlicher Demut setzt sich fort in der christlich-heilsgeschichtlichen Auffassung des Arztberufs, die bereits über den Schatten angedeutet wird. So heißt es z. B. im Zusammenhang mit den in der Apostelgeschichte (5, 12-16) geschilderten Wundertaten, man hätte Kranke auf die Straßen hinausgetragen, „*damit, wenn Petrus käme, zum wenigsten sein Schatten einige von ihnen überschatte.*“ Die Deutung des vermutlich ursprünglich auf dem Rahmen befindlichen Kolosserzitats in der „*Legenda aurea*“ (um 1263-73) als „*ewiges Heil*“ weist darauf hin, dass „*Arznei*“ dabei keine Medizin im naturwissenschaftlichen Sinn meint.¹⁰¹³ An anderer Stelle heißt es, das Evangelium sei von Lukas als Arzt verfasst worden, „*um zu bezeichnen, daß er uns hiemit die nützeste Arznei zu trinken gebe*“ und dass es drei Arten von Arznei

¹⁰⁰⁹ Vgl. Kapitel LXIII und LXV des „*Narrenschiffs*“. Heemskercks Kenntnis der Antwerpener Ausgabe von 1548 hat Veldman 1986c, S. 195 ff.; Dies. 1996, S. 133 ff., bereits für mehrere Werke nachgewiesen. Zur Rezeption in den Niederlanden siehe weiterführend Geeraedts 1979, S. 29-66.

¹⁰¹⁰ Vgl. Alciatus 1542, S. 122 ff.; dazu Vignau-Wilberg 1969, Bd. 1, S. 180 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, S. 83 ff.; Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 65 (Nr. 9).

¹⁰¹¹ Vgl. auch Bruyn 1988, S. 97. Ein ähnlich im Vordergrund umgestürztes Glasgefäß begegnet im Vordergrund auf dem von Adriaen Collaert nach Maerten de Vos 1581 gestochenen Greisen-Alter, das von Saturn regiert wird. Vgl. Veldman 1983, S. 43 f. und Abb. 24. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht kein Zufall, dass mit Materialien wie Porphyry oder Marmor als besonders unvergänglich angesehene Materialien dargestellt werden. Vgl. dazu Frosien-Leinz 1985, S. 234 ff. Ein umgestürztes Gefäß als Vanitas-Symbol begegnet beispielsweise auf dem Stich *Der Einfluss des Planeten Saturn auf das Greisenalter* von Maerten de Vos. Vgl. dazu Ausst. Kat. Braunschweig 1994, Nr. 12.

¹⁰¹² Öl auf Holz, 41 x 52 cm, am 06.12.1983 in London bei Philips als Werk der Romreise (1532-36) versteigert, 1984 im Rijksmuseum von I. M. Veldman, W. Kloek und M. Bijl untersucht, als Original angesehen und in die 1550er Jahre datiert. Hier abgebildet nach dem ebd. rekonstruierten Originalzustand vor den Anstückelungen des 17. Jahrhunderts. Vgl. ausführlich Veldman 1986c, S. 196 ff., Abb. 1 und 2, die ausgehend von diesem Gemälde das Thema „Vermessenheit“ bei Heemskerck und Coornherts Stichen nach Willem Thibaut (1524/26-1597/99) beleuchtet, der als 1553 als „*dienstverlener*“ der Haarlemer Lukasgilde bezeugt ist und nach ebd., S. 218, möglicherweise der Besitzer von Heemskercks Gemälde gewesen sein könnte. Das Renner Gemälde findet in diesem Zusammenhang keine Erwähnung.

¹⁰¹³ Vgl. *Legenda aurea*/Benz 1963, S. 864: „*Zum dritten gab er sein Wollen in guten Wünschen. Das sehen wir daran, daß er ihnen ewiges Heil wünschte, wie es Colosser 4,14 von ihm heißt, Es grüßt euch Lucas, der Arzt, er grüßt, das ist: er wünscht euch ewiges Heil.*“

gäbe: „*Heilende Arznei*“ oder „*die Buße, welche alle geistlichen Krankheiten heilt*“, „*stärkende Arznei*“ oder „*die Befolgung guten Rates*“ sowie „*bewahrende Arznei*“, die „*vor dem Falle bewahrt, und hilft, daß man die Gelegenheit zur Sünde meide und die Gesellschaft schlechter Menschen.*“¹⁰¹⁴ In die gleiche Richtung zielen Lobpreisungen Christi als „*wahre Medizin*“ oder das Anrufen Mariens als „*des himels arzenie*“ bzw. „*apoteca*“.¹⁰¹⁵ Schließlich sei daran erinnert, dass den „wahren“ Heiligenbildern selbst, für deren Authentizität der Madonnenmaler garantierte, heilende Kräfte zugeschrieben wurden.¹⁰¹⁶

Mit der Verschmelzung von gelehrtem Bildinhalt und christlicher Tugendvorstellung fügt sich das Gemälde in Heemskercks Schaffen der 1550er Jahre ein, das sich deutlich von den Vorstellungen Dirck Volckertsz. Coornherts beeinflusst zeigt. Dieser hatte sich 1545 in Haarlem niedergelassen, fertigte bis 1559 Kupferstiche nach Heemskercks Vorlagen an und erörterte in seinen späteren Schriften wiederholt das bescheidene Streben nach Weisheit und Seelenheil als Mittel eines tugendhaften und christlichen Lebens.¹⁰¹⁷ Mit dem vor der Italienreise entstandenen Lukasbild hat die Renner Fassung nicht mehr viel gemeinsam. Anstelle von visionärer Vorstellungskraft und göttlichem Ingenium sind Anatomie, Antiken- und Naturstudium als wissenschaftliche Grundlagen des künstlerischen Schaffens und Argumente für die Aufwertung der Malerei getreten.¹⁰¹⁸ Die Legitimation des Berufs geht über die Bindung an den ersten christlichen Maler hinaus, indem sie einerseits den Arztberuf und andererseits das antike sowie zeitgenössische Rom einbezieht. Letzteres lässt sich als indirekte Aufforderung zur Romreise, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht zum Kanon der künstlerischen Ausbildung gehörte, begreifen.¹⁰¹⁹ Die im Haarlemer Gemälde nur indirekt angedeuteten Vorlagen oder die sich schon beim Haarlemer Engel andeutenden Prinzipien der Vorlagenverarbeitung werden nun, in Form von Büchern, Zeichnungen und antiken Skulpturen, anschaulich dargeboten. Die Andeutung eines arbeitsteiligen Schaffensprozesses und der Vergleich mit der Bildhauerei unterstreichen die Imagination des Malers, dessen Hand zwar nicht mehr von übernatürlichen Kräften geführt wird, aber mithilfe des Schattens einen Vergleich mit der göttlichen Schöpferkraft eröffnet. Indem die bis dahin unerreichte Demonstration intellektueller Gelehrsamkeit zugleich Mahnungen an ein gottesfürchtiges Leben beinhaltet, konnte das Renner Lukasbild sowohl

¹⁰¹⁴ Zitiert nach ebd., S. 866 f.

¹⁰¹⁵ Besonders deutlich wird dies auf einem Holzschnitt von Hendrik Goltzius (1587), wo Christus als Attribut ein Urinal beigegeben ist. Vgl. Holl 1968b, Sp. 190 f.; weiterführend Müsseler 1973, Sp. 256 f.; Stadlbauer 1997, S. 929 und 931; Grosshans 1980, S. 200; Bruyn 1988, S. 94; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 266.

¹⁰¹⁶ Vgl. Ringbom 1969, S. 160; Hallensleben 1971, Sp. 162. In diesem Zusammenhang interpretiert Kann 1997, S. 17 ff., die zunehmende Zahl von Lukas-Maler-Bildern in den Stundenbüchern.

¹⁰¹⁷ Vgl. die 1549 von Coornhert nach Heemskerck gestochenen *Gefahren des menschlichen Ehrgeizes* (Veldman 1986a, Nr. 1); dazu Veldman 1977a, S. 17 ff. und 53 ff.. Zu Leben und Werk Coornherts siehe ebd.; Becker 1928; Bongers 1978; Miedema 1975, S. 10 ff.; Saunders 1978, S. 51 ff.; Ausst. Kat. Gouda 1990.

¹⁰¹⁸ Vgl. auch Bergot 1974, S. 10; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 47; Best. Kat. Rennes 1996, S. 42.

¹⁰¹⁹ Vgl. auch Veldman 1977b, S. 110; Silver 1984, S. 271; Mai 1992, S. 41; weiterführend Brulez 1959, S. 469; Müller Hofstede 1977, S. 13 ff.; Miedema 1981, S. 99 f.; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 116 ff..

ein zeitgemäßes Identifikationsbild des Malers als auch ein religiöses Altarwerk darstellen, worauf die schließlich das Format und der geschweifte Abschluss hindeuten.¹⁰²⁰

Da Heemskercks erstes Lukasbild bis zur spanischen Belagerung in der Haarlemer St. Bavo-Kirche verblieb, kann die eigene Gilde oder Bruderschaft aus dem Kreis der möglichen Auftraggeber weitgehend ausgeschlossen werden.¹⁰²¹ Der Identifizierung mit einem 1550 an die Delfter Lukasgilde ausgelieferten Werk widerspricht die überwiegend von der Forschung vertretene Datierung nach 1553.¹⁰²² Sie ist jedoch ebenso wenig auszuschließen wie der Auftrag einer anderen Malervereinigung. Die Statuten der sich nach Aufhebung des seit 1415 geltenden Zunftverbots in Zwolle konstituierenden Lukasgilde vom 31.07.1537 überliefern eine einzigartige Zusammensetzung, die vielleicht nur zufällig an die auf dem Renner Gemälde vertretenen Berufsgruppen erinnert: „*den medico, apothecars, schilders, goltsmeden, glazenmakers, beeltnijders, tapijtwerckers, prenters of boekdruckers, boekbinders, boekverkopers, clein schoolmeysters ende kistemakers*“¹⁰²³ Sie unterstreicht zugleich, dass sich das Lukasbild nicht gegen die zünftische Organisation des Malers gerichtet haben muss, wogegen vor allem jedoch die führenden Ämter sprechen, die Heemskerck in den 1550er Jahren in der Lukasgilde seiner Heimatstadt bekleidete.¹⁰²⁴ Mit seiner zweiten Fassung des Themas findet der vielversprechende Beitrag nordniederländischer Künstler zur Lukas-Ikonografie ein vorläufiges Ende.

¹⁰²⁰ Dies räumt zuletzt auch Bloemsma 1998, S. 46, ein. Insbesondere Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 66 f.; Ausst. Kat. Rennes 1978, S. 104; Bergot 1983, S. 161 f.; daneben Veldman 1977a, S. 121; Grosshans 1980, S. 133 ff. und 199 f.; Kraut 1986, S. 86 und 114; Schaefer 1986, S. 419; Georgel/Lecoq 1987, S. 79; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 47, vertreten die Auffassung, die Bildaussagen des Gemäldes wären mit religiöser Praxis oder einem Heiligenbild unvereinbar.

¹⁰²¹ Gegen die Vermutung von F. Bergot in Ausst. Kat. Rennes 1974, S. 9; Ders. 1983, S. 153; Ausst. Kat. Rennes 1978, Nr. 187, das Renner Gemälde hätte das Haarlemer Bild ersetzt, spricht dessen bis in das 17. Jahrhundert in Haarlem bezeugte Wertschätzung und dass die Renner Fassung dann ebenfalls in Haarlem verblieben wäre.

¹⁰²² Vgl. die bei Scheller 1972, S. 42 f., abgedruckten Aufzeichnungen des Schatzmeisters der Delfter Lukasgilde aus dem Jahr 1551; dazu Montias 1982, S. 24 ff., wonach sich die Nachricht auf Ausgaben des Jahres 1550 bezieht. Nach einer ebd., S. 31 ff., abgedruckten Quelle von 1575 wurde der Altar der Lukasgilde in die Nieuwe Kerk versetzt, gereinigt und neu verziert. Dies belegt zumindest das Vorhandensein eines Altars. Während Scheller 1972, S. 47 f., Anm. 7, sich selbst gegen eine Identifizierung mit dem Renner Lukasbild ausspricht, halten dies Harrison 1987, S. 695 f., und Grosshans 1980, S. 197 f., für möglich. Grosshans verzeichnet zudem den Delfter Auftrag unter Nr. V 18a als möglicherweise verlorenes Lukasbild Heemskercks. Siehe auch van Mander/Floerke 1991, S. 201, wonach „*viele von seinen [Heemskercks] Werken nach Delft*“ ausgeliefert und dort „*an verschiedenen Stellen Tafeln von seiner Hand [...], sowohl in der alten wie in der neuen Kirche*“ zu sehen gewesen sein sollen. Zu nachweisbaren Aufträgen für Delft siehe zuletzt Bloemsma 1998, S. 50 ff.

¹⁰²³ Zitiert nach Hoogewerff 1947, S. 67. Eine Abschrift der Statuten aus dem Jahr 1621 im Zwoller Gemeindearchiv. Zum Zunftwesen und der Lukasgilde in Zwolle vgl. ebd.; Molhuysen 1854, S. 118 ff.; Berkenvelder 1989, S. 7 ff.; Streng 1997, S. 15 ff..

¹⁰²⁴ Heemskerck war 1550-52 Gutachter („*vinder*“) und 1552-54 Dekan der Haarlemer Lukasgilde. Vgl. Miedema 1980, Bd. 2, S. 408, fol. 76r, S. 410, fol. 78r und S. 416, fol. 81v.

A 7 Das Lukasbild im profanen Funktionszusammenhang

Der 1566 einsetzende Bildersturm und der 80jährige Krieg zogen in allen Städten ein Aufweichen der zünftischen Reglementierungen nach sich.¹⁰²⁵ Nach dem Verbot der katholischen Lehre in den reformierten Städten der nördlichen Provinzen (1581) wurden die Gilden und Bruderschaften ihrer religiösen Funktionen enthoben.¹⁰²⁶ Die daraufhin einsetzende Reorganisation des Gildewesens führte nur in Leiden einer vollständigen Auflösung der Zunft. In Städten wie Haarlem, Dordrecht, Amsterdam oder Den Haag knüpfte man dagegen an die Zustände vor den politischen und religiösen Unruhen an. Einige Städte, darunter Gouda, Delft oder Leiden, gründeten erst während des 12jährigen Waffenstillstands (1609-21) neue Lukasgilden.¹⁰²⁷ In zahlreichen Städten verlangten die reorganisierten Gilden eine Verschärfung der Monopol- bzw. Importreglementierungen, die den Immigranten sowie der wachsenden Bedeutung des Kunsthandels entgegenwirken sollten.¹⁰²⁸ In den 1585 erneuerten Statuten Middelburgs hieß es beispielsweise, „[...] *dat het niemand geoorloofd is schilderijen uit Brabant of van elders in te voeren, als hij geen lid is van St. Lucas' gilde.*“¹⁰²⁹

Es wird zu zeigen sein, dass die „Rückkehr“ des heiligen Lukas in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts unter veränderten Vorzeichen stand, die sowohl dem Selbstverständnis der säkularisierten Korporationen als auch neuen Idealen von Kunst und Künstler Rechnung trugen.¹⁰³⁰ Wiederholt ist allerdings die Säkularisierung der Zünfte in den nördlichen Niederlanden mit einer Profanisierung der Lukas-Ikonografie in Verbindung gebracht und als Beleg dabei neben Maerten van Heemskerck der in Antwerpen lebende (!) Künstler Frans Floris angeführt worden.¹⁰³¹ Ließ sich bereits aufzeigen, dass Heemskercks Renner Gemälde neben den gelehrten auch christlich-heilsgeschichtliche Lesarten beinhaltet, erweisen sich auch die Lukasbilder von Frans Floris weniger als Indizien für die Zunahme von profanen Tendenzen als für die Anpassung an profane bzw. möglicherweise sogar außerhalb der Lukasgilden und -bruderschaften liegende Funktionszusammenhänge. Mit „profan“ ist dann allerdings die mit den „lebenden“ Lukasbildern bereits angedeutete Selbstdarstellung der Malerkorporationen außerhalb der Kirchen oder Kapellen gemeint, auf die das folgende Kapitel eingehen wird.

¹⁰²⁵ Vgl. Parker 1979; Israel 1995, S. 60 ff.; daneben Saunders 1978, S. 21 ff.; Tümpel, in: Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 314 ff.; Belting 1990, S. 606 f.; Michalski 1990, S. 69 ff.

¹⁰²⁶ Die Einträge in den Zunftrollen oder Rechnungsbüchern fehlen entweder, sind sehr ungenau oder wurden zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen. Vgl. Miedema 1987a, S. 5 f.; Lourens/Lucassen 1997, S. 51 ff.

¹⁰²⁷ Hoogewerff 1947, S. 220 f.; daneben Klein 1933, S. 83 ff.; Belting 1990, S. 510 ff.

¹⁰²⁸ Dass teilweise nur zögerlich auf die Wünsche nach verschärften Einfuhr- oder Handelsreglementierungen reagiert wurde, hängt hauptsächlich damit zusammen, dass die Wirtschaft insgesamt angekurbelt werden sollte. Ansonsten deutet vieles darauf hin, dass eine auf den Schutz der lokalen Produzenten ausgerichtete Politik betrieben wurde. Vgl. speziell zum Malerhandwerk Miedema 1987a, S. 5 ff.; allgemein Lis/Soly 2000, S. 57 ff.

¹⁰²⁹ Zitiert nach Hoogewerff 1947, S. 235, Anm. 76. Vgl. ebd., S. 206 ff.; Obreen 1877 ff., Bd. 6, S. 106 ff.; Miedema 1987a, S. 4; weiterführend Briels 1985.

¹⁰³⁰ Vgl. unten, C 1.4.

¹⁰³¹ Einen Zusammenhang zwischen der Säkularisierung der Gilden und einer Profanisierung der Ikonografie sehen u. a. Lemmens 1964/65, S. 14 ff.; Schaefer 1986, S. 413 ff.; Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 42; Thürlemann 1992, S. 560; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 46 f.; Belting 2002, S. 26; Sander 2002, S. 76, Anm. 38.

A 7.1 Die Prozessionsbanner der Brügger Lukasgilde: Lancelot Blondeel

In Anbetracht der für die niederländischen Städte überlieferten Prozessionskultur ist davon auszugehen, dass die Mehrzahl der Lukasgilden über Prozessionsfahnen verfügte, von denen allerdings, ähnlich wie im Bereich der Devotionaldrucke oder Pilgerfahnen, nur in Ausnahmefällen Überreste erhalten sind.¹⁰³² Die diesbezüglichen Möglichkeiten zünftischer Selbstdarstellung lässt sich anhand von drei im Umkreis von Lancelot Blondeel in Brügge entstandenen Werken erhellen, zu denen ein 1545 datiertes Leinwandgemälde gehört (**Abb. 184**).¹⁰³³ Die eigentliche Malszene mit Lukas und der Madonna ist medaillonartig vor eine imposante, goldene Scheinarchitektur versetzt und erscheint wie ein Bild im Bild.¹⁰³⁴ Das Interieur mit Holzboden und neutraler Rückwand erhebt sich über einer steinernen Stufe, auf deren Vorderseite Lancelot Blondeel sein Monogramm mit Maurerkelle sowie die Datierung des Gemäldes angebracht hat („1545 LAB“). In der linken Bildhälfte thront die Madonna auf einem verzierten Sessel unter grünem Baldachin. Mit gesenkten Lidern hält sie das Kind in den Armen, das mit der Linken in ihren Schleier greift und sich über die Schulter zu Lukas umwendet. Dieser kniet ihnen gegenüber in strengem Profil vor seiner Staffelei, wobei sein rechter Fuß, ähnlich wie bei Heemskercks Haarlemer Gemälde, den Bildraum übertritt. Er trägt eine grüne Kappe, einen violetten Mantel über grünem Gewand und Holzpantinen, von denen eine, wie bei Gossaerts Lukasbildern, als Zeichen der Demut abgestreift ist. Weiterhin davon ausgehend, dass das Lukasbild in der Accademia di San Luca (**Abb. 159**) erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, würde es sich bei Blondeels Gemälde um das früheste bekannte Beispiel für die Übertragung des knienden Zeichners auf den Staffeleimaler handeln.

Auf seinem Staffeleibild mit halbrundem Abschluss sind eine helle Grundierung und darauf lasurartig die Konturen der Modelle aus der Perspektive des Malers erkennbar. Während Lukas mit Palette, Malstock und diesen überkreuzendem Pinsel das Gemälde bearbeitet, ist sein Blick starr geradeaus gerichtet.¹⁰³⁵ Hinter ihm gibt eine Tür den Blick auf ein Interieur im Hintergrund frei, wo ein junger Geselle mit knielangen Hosen und hochgekrempelten Ärmeln Farben reibt. Über ihm dringt Licht durch ein halbrundes Fenster, das mit dem Wappen der Malergilde geschmückt ist. Ein weiteres Malerwappen ist direkt unter der Signatur Blondeels in die goldene Scheinarchitektur eingelassen und

¹⁰³² Zur Produktion derartiger Drucke vgl. ausführlich Thijs 1997, S. 213 ff.; van der Stock 1998, S. 113 ff. und 172 ff., wonach von den zwischen 1536 und 1585 allein für die Antwerpener Schulmeistergilde 9.500 gedruckten Einblattholzschnitten des heiligen Ambrosius kein einziges Exemplar erhalten ist.

¹⁰³³ Leinwand, 144,5 x 103 cm, Brügge, Groningemuseum, Inv. Nr. o.GROoo18.I. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 1902, Nr. 292; Floerke 1905, S. 122; Bautier 1916, Nr. 2; Klein 1933, S. 55; Friedländer 1967 ff., Bd. 11, Taf. 188, Abb. 299; Best. Kat. Brügge 1979, S. 83 f.; Ausst. Kat. Brügge 1984, E. Tahon, Lancelot Blondeel, Brügge 1998; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 82; Martens 1998, S. 49 f.; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 5.

¹⁰³⁴ Die ebd., S. 228, vertretene Auffassung, wonach die Malszene nicht mehr als ein „*Emblem*“ darstelle, wirkt übertrieben. Zur Scheinarchitektur auf Blondeels Gemälde siehe ausführlich Jantzen 1910, S. 14; Martens 1998, S. 50, der zu Recht auf die Abhängigkeit von der Ferrarer Malerei des Quattrocento wie den Madonnenbildern Cosimo Turas oder von Grottesken-Stichen Agostino Venezianos, Giovanni Antonio da Brescias u. a. verweist.

¹⁰³⁵ Dabei ist schwer zu entscheiden, ob er an seinen Modellen vorbeiblickt oder den Blick des Kindes erwidert. Weale 1908, S. 165; Goldscheider 1936, S. 17; Wishnevsky 1967, S. 35, gehen ohne weitere Begründung von einem Selbstporträt Blondeels aus.

stellt so die Verbindung zwischen dem Medaillon und dem Bildrahmen her. Der Durchblick in das Nebengemach mit Farbenreifer, die Fensterrose und die Haltung des Heiligen im strengen Profil weisen auf die in Antwerpen und Brügge entstandenen Lukasbilder des Heilig-Blut-Meisters sowie von Jan de Beer und Dirck Vellaert zurück (**Abb. 91, 94, 106 und 110**).¹⁰³⁶

Ein ebenfalls 1545 datiertes und mit Monogramm und Maurerkelle signiertes Gemälde Blondeels in der Brügger St. Salvator-Kirche zeigt den heiligen Maler mit einem Madonnenbild als Attribut, der mit dem heiligen Eligius die zentral thronende Madonna in Anlehnung an eine *Sacra Conversazione* flankiert (**Abb. 185**).¹⁰³⁷ Die äußere Erscheinung und Bekleidung von Lukas ähnelt, wie auch das Madonnenbild mit halbrundem Abschluss in seiner Hand, der Version im Groeningemuseum. Der heilige Eligius erscheint im Bischofsornat und weist einen Sattel, ein Hämmerchen und einen Ring als Attribute auf. Die Figuren sind in einer mit ornamentalen Grottesken verzierten Scheinarchitektur platziert, die an Triumphbögen oder die zeitgenössische, ephemere Festarchitektur erinnert.¹⁰³⁸ Über der Bogenöffnung ist zentral das Wappen der Brügger Lukasgilde platziert. Unterhalb der Madonna und den Heiligen gibt eine Bogenöffnung den Blick auf eine hügelige Landschaft frei und sind von Putti gehaltene Wappen der Maler und Goldschmiede angebracht.

Beide Gemälde befanden sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Besitz der Brügger Malerzunft.¹⁰³⁹ Unklar ist, welches mit dem Gildenbanner zu identifizieren ist, das 1545 von den „*beeldenmakers*“ bei Blondeel in Auftrag gegeben wurde.¹⁰⁴⁰ Da es sich um für diesen Zeitpunkt noch ungewöhnliche Leinwandbilder handelt,¹⁰⁴¹ ist davon auszugehen, dass beide als Gildebanner fungierten. Das eine hätte die Gilde der Maler, Sattler, Goldschläger, Glasbläser und Spiegelmacher repräsentiert, die in Brügge seit 1441/44 nachweisbar ist, seit 1451 eine den heiligen Lukas und Eligius geweihte Kapelle unterhielt und sich selbst noch 1560/61 als „*ambochte van den bildemakers-zadelmakers*“ bezeichnete.¹⁰⁴²

¹⁰³⁶ Diese Parallelen bemerkt zu Recht schon Klein 1933, S. 55. Damit verstärkt sich zugleich die Vermutung, dass das Gemälde des Heilig-Blut-Meisters für Brügge bestimmt war.

¹⁰³⁷ Öl auf Leinwand, 136 x 95 cm. Auf dem Medaillon der Bekrönung „1545“ datiert und links des Thrones „LAB“ mit Maurerkelle signiert. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 1902, Nr. 293; Klein 1933, S. 55; Friedländer 1924 ff., Bd. 11, Nr. 300; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 8; Martens 1998, S. 49 f.; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 83.

¹⁰³⁸ Dieser Bezug wäre besonders sinnreich, wenn es sich um eine Prozessionsfahne handelte. Blondeel hatte selbst 1520 anlässlich des Einzugs Karls V. in Brügge zwölf *tableaux vivants* entworfen. Als Vorlage kommt darüber hinaus die Basilica del foto transitorio in Frage, die im vierten Buch des von Pieter Coecke van der Aelst 1539 publizierten Architekturtraktats Sebastiano Serlios abgebildet ist. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 1902, S. 111 (Nr. 293); Martens 1998, S. 50.

¹⁰³⁹ Klein 1933, S. 98, Anm. 94; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 228 (Nr. 5).

¹⁰⁴⁰ Weale 1908, S. 297 und Nr. 52; Martens 1998, S. 49 f..

¹⁰⁴¹ Vgl. weiterführend Wolfthal 1990.

¹⁰⁴² Zur Brügger Lukasgilde, deren Abgaben entsprechend des hohen Lebensstandards zu den höchsten im Land zählten und die wie die anderen 53 zünftischen Organisationen in der Stadt auch über den Rat der „*zwaard dekens*“ an der Regierung partizipierte, siehe van de Castele 1866, S. 5 ff.; van de Velde 1905; Floerke 1905, S. 129; van den Haute [1913], S. 3 ff. und 221 f.; Huth 1967, S. 88, Anm. 8; Paul Huvenne, in: Ausst. Kat. Brügge 1984, S. 69 f.; Ders., 1998, S. 22 ff.; Schouteet 1989; Ridderbos 1991, S. 136; Blockmans 1998, S. 26 ff..

Während Eligius ohnehin der traditionelle Patron der Goldschläger und –schmiede war, bot er sich aufgrund des missverstandenen „*sellae*“, das zur Darstellung des Sattel-Attributs führte, als Identifikationsfigur für die Sattler an.¹⁰⁴³ Ein Banner hätte demzufolge die Zunft der „*bilde*“- und „*zadelmakers*“ und Blondeels Gemälde im Groeningemuseum allein die Maler innerhalb der jährlichen Prozession repräsentiert.¹⁰⁴⁴ Diese Vermutung wird durch einen ebenfalls 1545 erteilten Auftrag der Goldschmiede an Adriaen Isenbrant belegt, der eine Kopie ihres alten Banners um „*antique*“ Dekorationen bereichern und damit scheinbar ein Pendant zu Blondeels Zunftbild schaffen sollte, das dann vermutlich allein den heiligen Eligius dargestellt hat. Das Ergebnis missfiel den Goldschmieden nicht nur wegen der zu große Freiheiten, die sich Isenbrant herausgenommen hatte, sondern vor allem wegen seines schonungslosen Umgangs mit der Vorlage, die danach „*zo ghegaet ende gheempireert*“ war.¹⁰⁴⁵

Eine 1552 datierte, früher Blondeel und zuletzt überwiegend dessen Schwiegersohn Pieter Pourbus (1524-1584) zugeschriebene Federzeichnung zeigt sich deutlich vom Banner in der Salvatorkirche beeinflusst und hängt möglicherweise mit ähnlichen Erneuerungsbestrebungen zusammen (**Abb. 186**). Da Pourbus nach den Entwürfen Blondeels Kartons für nicht erhaltene Glasmalereien anfertigte, wäre auch eine Zusammenarbeit beider Meister denkbar.¹⁰⁴⁶ Möglicherweise wollte der 1552 zum ersten „*vinder*“ der Brügger Malerzunft aufgestiegene Pourbus mit einer modernisierten Version des „alten“ Banners seine Verbundenheit gegenüber der Tradition demonstrieren und zugleich auf die eigenen Leistungen aufmerksam machen.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴³ Zu Vita und Patronat des heiligen Eligius vgl. Fehrle 1940; van Coppenolle 1944; von Etzdorf 1956, S. 6 ff.; Elbern 1988, S. 8 ff.; Werner 1974, Sp. 122 ff.

¹⁰⁴⁴ Zum Prozessionswesen in Brügge vgl. Toussaert 1963, S. 258 ff.

¹⁰⁴⁵ Weale 1908, S. 375; Parmentier 1939, S. 247 ff. und Dok. 18; Martens 1998, S. 49.

¹⁰⁴⁶ Tinte in Braun, gewaschen, 30,0 x 26,0 cm, unterhalb des Thrones datiert „15 / 52“, New York, Pierpont Morgan Library. Vgl. Best. Kat. New York 1905-12, Bd. 2, Nr. 78. Von Weale 1908, S. 166; G. T. Faggin, Lanceloot Blondeel, in: *Critica d'Arte* 95 (1968), S. 41-42, noch Blondeel zugeschrieben. Für Pourbus plädieren überzeugend Boon 1974, S. 114 f.; Huvenne 1980, S. 24 f. und 28; Ders., in: *Ausst. Kat. Brügge* 1984, Nr. 31; Ders., in: *Ausst. Kat. Brügge* 1998, Nr. 98. Pourbus zeigt sich bereits in einem etwa zeitgleich mit Blondeels Lukasbild entstandenem Gemälde der *Sieben Schmerzen Mariä* (Tournai, Kathedrale Notre Dame) von dessen Bildaufbau beeinflusst. Vgl. ebd., Nr. 1.

¹⁰⁴⁷ Zur Biografie von Pieter Pourbus siehe *Ausst. Kat. Brügge* 1984, S. 23 ff.; zu seinen Ämtern innerhalb der Gilde ebd., S. 31.

A.7.2 Ein Gemälde für die Malerkammer der Antwerpener Lukasgilde: Frans Floris

Kurze Zeit darauf vollendete Frans Floris (Antwerpen 1516-20 – 1570) ein Lukasbild, das sich mit einem nach van Mander „für die Malerkammer“ der Antwerpener Lukasgilde bestimmten Gemälde identifizieren lässt (**Abb. 187**).¹⁰⁴⁸ Die Kammer der Antwerpener Maler wird erstmals 1495 im Zusammenhang mit einem Banner in den „Liggeren“ erwähnt, das mit dem Stier des heiligen Lukas und dem Malerwappen verziert war: „Item, dese [...] hebben noch [...] doen maken een cleet dat men voer onse camere hanct, metten osse ende met scilders wapene daer inne gewrocht.“¹⁰⁴⁹ Bis 1530 lassen sich verschiedene Arbeiten im Zusammenhang mit der Ausstattung der Kammer, darunter 1506 ein *Jüngstes Gericht* und eine, wohl geschnitzte, Lukasfigur mit Kerzenhalter,¹⁰⁵⁰ 1518 eine mit dem Maler- und Rhetorikerwappen verzierte Tapiserie („*tapeseryen*“),¹⁰⁵¹ 1526 ein mit dem Symboltier des heiligen Lukas und Violon geschmücktes Wappen sowie die oben erwähnte, von Dirck Vellaert angefertigte Devise (**Abb. 112**), oder 1530 die Herstellung von Glasfenstern, nachweisen.¹⁰⁵² 1664 siedelten die Mitglieder der Lukasgilde und der ihr angeschlossenen Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ in die Galerie der Neuen Börse um, wohin schon 1540 die Bilderverkäufe des sogenannten „*Schilders-pand*“ verlegt worden waren.¹⁰⁵³ Wohl zur Anpassung an den neuen Aufbewahrungsort, wo es seit dem Ende des 17. Jahrhunderts mehrfach bezeugt ist,¹⁰⁵⁴ wurde das Gemälde von Floris um drei Holzplanken oben sowie ein Brett unten vergrößert.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁴⁸ Öl auf Holz, 214 x 197 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 114. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 206; van den Branden 1883, S. 186; Floerke 1905, S. 122; Winkler 1924, S. 314 ff.; Friedländer 1924 ff., Bd. 13, Nr. 139; Zuntz 1929, S. 26 f., 40 und 101; Klein 1933, S. 59; Beets 1957, S. 199 ff.; van Hall 1963, Nr. 10; Emmens 1968, S. 128 und 198; Philippot 1970, S. 199; Müller Hofstede 1971, S. 237; van de Velde 1975, Bd. 1, Nr. S 91; Schaefer 1986, S. 417 f.; Kraut 1986, S. 97 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 23 und 28 (Nr. 578).

¹⁰⁴⁹ Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 51. Sie befand sich im Haus „*De Bontemantel*“ am Grote Markt. Vgl. Veth/Muller 1918, Bd. 2, S. 202; Anzelewsky 1988, S. 207. Nach der 1567 veröffentlichten Reisebeschreibung Guicciardinis fanden die Versammlungen der Antwerpener Zunftvorsteher daneben im Rathaus statt. Vgl. Guicciardini 1567, S. 95.

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 65: „*Item, sy deden oeck maken d’Ordeel op te camere metter ramen daer toe behoorende, ende oeck Sinte Lucas doen maken op te camere metten labenen candelere daer voere behoerende.*“

¹⁰⁵¹ Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 91.

¹⁰⁵² Ebd., S. 108 und 116: „[...] *ramen op de camere, in den Boom, daer scone ghelassen in zyn.*“

¹⁰⁵³ Zum „*Schilders-Pand*“ in Antwerpen, der seit 1481 als „*Onze-Lieve-Vrouwen-Pand*“ vor dem Kapitelgebäude der Onze-Lieve-Vrouwekerk abgehalten und nach 1540 von den neuen Verkaufsräumen in der Börse zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurde, vgl. Floerke 1905, S. 9 und 62 ff.; Asaert 1972, S. 59 f.; Campbell 1976, S. 195; Prims 1977 ff., Bd. 5, S. 296 ff.; Filipczak 1987, S. 3, 21 und 55; Ewing 1990, S. 558 ff.. Die Lukasgilde und Rhetorikerkammer installierten sich in der Neuen Börse, nachdem dort die 1664 von David Teniers d. J. nach Pariser Vorbild gegründete Akademie ihre Räume bezogen hatte. Vgl. van den Branden 1883, S. 1158 f.; Floerke 1905, S. 64.

¹⁰⁵⁴ 1694 wird das Gemälde als in der „*Schilderskamer*“ befindlich im Register der Lukasgilde verzeichnet. Vgl. Donnet 1907, S. 516: „*Het stuck verbeldende den H. Lucas, door F. Floris.*“ Im 18. und 19. Jahrhundert wird es dort in diversen Reisebeschreibungen bezeugt. Vgl. z. B. Mensaert 1763, Bd. 1, S. 242 ff.; Descamps 1769, S. 152 f.; dazu und weitere Beispiele bei van de Velde 1975, Bd. 1, S. 237.

¹⁰⁵⁵ Ursprünglich war das Gemälde demnach nur ca. 130 cm hoch. Vgl. Donnet 1907, S. 516; van de Velde 1975, S. 237 f., sowie die „Rekonstruktion“ des ursprünglichen Zustandes ebd., Bd. 2, Abb. 40.

Die künstlerische Rezeption des Lukasbildes demonstriert u. a. ein Kupferstich von Egbert van den Panderen nach Pieter de Jode aus einer Serie der vier Evangelisten (H. 38-41; **Abb. 188**).¹⁰⁵⁶ Dass von den im Atelier von Floris beschäftigten Mitarbeitern nur Hans de Mayer 1559/60 als Lehrling des Meisters in den „*Liggeren*“ verzeichnet wurde,¹⁰⁵⁷ führte zur Vermutung, der Meister habe sein Lukasbild der Gilde geschenkt, um sich der diesbezüglichen Pflichten zu entledigen.¹⁰⁵⁸ Dagegen spricht, dass de Mayer erst nach der Anfertigung des Gemäldes als Lehrling eingetragen wurde und sich die fehlenden Einträge der Werkstattmitarbeiter vor allem darauf zurückführen lassen, dass Floris in seiner hoch produktiven Werkstatt hauptsächlich ausgebildete Gesellen beschäftigte.¹⁰⁵⁹ Unabhängig davon ist jedoch davon auszugehen, dass das Gemälde von Beginn an für die Antwerpener Lukasgilde und deren profanen Versammlungsraum vorgesehen war.¹⁰⁶⁰

Es zeigt zentral den in einem Korbessel vor seinem uneinsehbaren Staffeleibild sitzenden Heiligen, der Kopf und Blick frontal dem Betrachter zugewandt hat. Vor der Staffelei ragt der Rumpf eines riesigen Stieres in die Komposition hinein, der auf seiner Stirn das Wappen der Lukasgilde trägt.¹⁰⁶¹ Der Heilige hat sein linkes Bein unter dem Schädel des Tieres ausgestreckt und stützt sich auf dessen angewinkelten Vorderhuf, während der Stier seinen linken Huf auf dem Mantel von Lukas abgelegt hat.¹⁰⁶² Nach van Mander handelt es sich dabei um Rijckaert Aertsz, genannt „*metter stelt*“ (um 1482-1577): „*Er wurde von Frans Floris als St. Lukas, der die Madonna malt, porträtiert, ein Bild, das für die Malerkammer bestimmt war; denn er war sehr beliebt und fröhlich und pflegte zu sagen: „Ich bin reich und wohlgestellt“, auch hatte er ein hübsches malerisches Gesicht.*“¹⁰⁶³ Von Rijckaert Aertsz ist lediglich bekannt, dass er aus Wijk aan Zee stammte, 1520 als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eintrat und hauptsächlich gegen Entgelt in verschiedenen Werkstätten arbeitete. Aufgrund fehlender Vergleichsobjekte lässt sich heute nicht mehr überprüfen, ob es sich tatsächlich um ein

¹⁰⁵⁶ Kupferstich, 29 x 21,7 cm, Links bezeichnet „*Pieter de Jode invenit. Egbert van Paenderen sculpsit*“. In der Mitte Inschrift „*Effigies Vituli, LVCA, tibi cnuenit: exstat Zacharia in scriptis mentio prima tuis*“. Rechts Adresse „*Ionnes Galle excudit*“. Hollstein 1949 ff., Bd. 15, Nr. 38.

¹⁰⁵⁷ Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 216; van de Velde 1975, Bd. 1, Dok. 13. Werke des nach van Mander/Floerke 1991, S. 306, 1566 bereits in Fontainebleau tätigen Hans de Mayer sind nicht bekannt. Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, S. 115 f. und Dok. 13.

¹⁰⁵⁸ Van den Branden 1883, S. 186; Zuntz 1929, S. 26; Filipczak 1987, S. 19. Auch die Vermutung von van de Velde 1975, Bd. 1, S. 238, Floris hätte das Gemälde der Gilde geschenkt, um sich von den zeitaufwändigen Pflichten des Dekanates zu befreien, ist rein spekulativ.

¹⁰⁵⁹ Vgl. auch van de Velde 1975, Bd. 1, S. 238; unterstützt von Zweite 1980, S. 32, Anm. 72. Zur arbeitsteiligen Werkstattpraxis von Floris siehe van de Velde 1975, Bd. 1, S. 99 ff.; Filipczak 1987, S. 32. Schon van Mander überliefert, dass Floris „*fast alle besten Talente, die bereits bei anderen lange gelernt hatten und wohl geübt waren*“ beschäftigte. Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 186.

¹⁰⁶⁰ Klein 1933, S. 59 und 98, Anm. 94; van de Velde 1975, S. 44. White 1997, S. 39 und 46, Anm. 5, zählt das Gemälde zu Unrecht zu den Beispielen, für die eine Aufbewahrung in einer Malerkapelle nachweisbar sind.

¹⁰⁶¹ Nach dem oben erwähnten Banner für die Kammer von 1495 und den Jan de Beer zugeschriebenen Tondi ist dies ein weiterer Beleg für den besonderen Zusammenhang von Stier und Malerwappen in Antwerpen.

¹⁰⁶² Die untere Partie des Mantels gehört nicht zum Originalzustand des Gemäldes.

¹⁰⁶³ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 206. Ohne weitere Diskussion übernommen von Zuntz 1929, S. 26; Lechner 1974a, Sp. 461; Filipczak 1987, S. 23 f.

Bildnis des zu diesem Zeitpunkt etwa 72jährigen handelt.¹⁰⁶⁴ Die gestreckte Haltung des linken Beines kann zumindest nicht als Hinweis auf die Behinderung des Künstlers verstanden werden,¹⁰⁶⁵ da sie Floris auch in anderen Zusammenhängen, z. B. bei der kurz darauf über den Eingang seines Wohnhauses gemalten, aber nur durch eine Nachzeichnung von Jan van Croes und einen Nachstich des Monogrammistens T. G. überlieferten *Pictura* verwendet hat (**Abb. 306a, 307a**).¹⁰⁶⁶ Dass Crispijn van den Broecke (Mecheln um 1524 – vor 1591 Antwerpen) die Haltung wiederum in einer Zeichnung des Evangelisten mit seinem Symboltier aufgegriffen hat (**Abb. 189**),¹⁰⁶⁷ spricht ebenfalls dafür, die Pose weniger als Notbehelf in Folge einer Behinderung denn als vorbildliche Lösung zu erkennen.

Die Szene ist auf einem mit Holzplanken bedeckten Podest arrangiert, auf dem ein Spatel und eine Feder liegen. In dem nach unten abfallenden Bereich des Mittelgrundes steht ein vollbärtiger Geselle mit kurzen Hosen und hochgekrempeelten Ärmeln vor einem Reibstein, auf dem die Signatur und Datierung des Gemäldes angebracht sind („*FF . IV . ET F . 1556*“). Mit beiden Händen umfasst er einen Mahlstein und verarbeitet die am Rand abgelegten Materialien mit dem wohl in der Kanne befindlichen Öl. Dabei hat er wie Lukas den Blick nicht auf seine Arbeit gerichtet, sondern dem Betrachter zugewandt. Dies und die Signatur am Reibstein könnte dazu veranlasst haben, im Antlitz des Farbenreibers Floris selbst zu erkennen.¹⁰⁶⁸ Der Vergleich mit dem von Giulio Bonasone angefertigten Porträt, dem von Jan Wierix gestochenen Bildnis für Hieronymus Cocks „*Pictorum aliquot...*“ oder der von H. Symons angefertigten Porträtmedaille des Künstlers (Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Penningenkabinet) spricht gegen diese These (**Abb. 190-192**).¹⁰⁶⁹ Hinter dem Gesellen hängt eine Palette an der Wand, die mit der Sessellehne, dem vom linken Bildrand angeschnittenen und auf die Arzttätigkeit des Heiligen verweisenden Urinalkorb und den daneben auf einem Regalbrett platzierten Gegenständen ursprünglich den oberen Abschluss der querformatigen Komposition gebildet haben wird.¹⁰⁷⁰ Die Gefäße, Bücher, Schriftrolle und die aufgerollten Blätter lassen sich auf die Maler- und Evangelistentätigkeit zugleich beziehen. Zwischen dem Sessel und dem Regal wirft ein Nagel einen auffälligen Schlagschatten auf die Mauer. Im erweiterten Zustand erhebt sich über dem

¹⁰⁶⁴ Zu den wenigen Anhaltspunkten zu Leben und Werk von Rijckaert Aertsz, der schon mit dem Zusatz „*metter stellen*“ in die „*Liggeren*“ eingetragen wurde, siehe Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 94; van Mander/Floerke 1991, S. 205 f.; Beets 1957, S. 201; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 238.

¹⁰⁶⁵ Wishnevsky 1967, S. 36.

¹⁰⁶⁶ Vgl. unten, B 3.1.

¹⁰⁶⁷ Lavierte Federzeichnung, 29,0 x 19,1 cm, Paris, Institut Neerlandais, Slg. Lugt, Inv. Nr. 5489C. Van den Broecke hat seit ca. 1550 in Floris' Atelier gearbeitet, bevor er 1555/56 als Meister in die Antwerpener „*Liggeren*“ eingeschrieben wurde. Vgl. Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81, Nr. 39 und Abb. 72.

¹⁰⁶⁸ Floerke 1905, S. 122; Ders., in: van Mander/Floerke 1991, S. 471, Anm. 550; Zuntz 1929, S. 27; Klein 1933, S. 59; Wishnevsky 1967, S. 36; Filipczak 1987, S. 24.

¹⁰⁶⁹ Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, Nr. S 167; Bd. 2, Abb. 321-323. Die porträthafte Züge könnten ebenso das Ergebnis von Kopfstudien sein, von denen zahlreiche in Floris' Œuvre überliefert sind und die in seiner Werkstatt als Vorlagen genutzt wurden. Vgl. ausführlich ebd., Bd. 1, S. 69 ff. Daneben hätte van Mander wohl eher ein Selbstbildnis von Floris als das Bildnis von Rijckaert Aertsz. als Lukas in seiner Beschreibung des Gemäldes erwähnt.

¹⁰⁷⁰ Siehe die Rekonstruktion von van de Velde 1975, Bd. 2, Abb. 40. Kraut 1986, S. 97, weist zu Recht darauf hin, dass das ursprüngliche Raumgefüge „*von kastenartiger Beengtheit*“ gewesen sein muss.

Haupt von Lukas ein Fenster, das zur Hälfte von einem Vorhang verdeckt wird. Die sich aus der Beleuchtung der Komposition und dem Fenster ergebenden Unstimmigkeiten sprechen dafür, dass es sich um spätere Zutaten handelt.¹⁰⁷¹

Eine Handzeichnung in Göttingen wird allgemein als eine das Antwerpener Gemälde vorbereitende Studie angesehen (**Abb. 193**).¹⁰⁷² Sie zeigt Lukas in antikisierender Gewandung am rechten Bildrand auf dem Stier sitzend. Sinnierend blickt er auf eine für den Betrachter uneinsehbare Tafel in der Linken,¹⁰⁷³ während die Rechte mit dem Pinsel auf dem linken Arm ruht und die kontemplative Haltung unterstreicht. Das zunächst ungewöhnlich anmutende Sitzen auf dem Symboltier lässt sich in der Darstellungstradition des Evangelisten bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen (**Abb. 194-196**).¹⁰⁷⁴ Wie auf dem Gemälde sind Maler und Staffelei auf einer podestartigen Konstruktion angeordnet und befindet sich der Farbenreiber auf niedrigerem Niveau. Auf der Zeichnung erscheint er jedoch in der linken Bildhälfte und blickt zu Lukas.¹⁰⁷⁵ Auf dem Reibstein sind mit raschen Pinselstrichen Malgeräte (Pinsel und zwei Muscheln?) sowie von der die Komposition begrenzenden Wand ein Regalbrett und eine Fenster- oder Türöffnung angedeutet. Die Figuren sind bereits hinsichtlich ihres Alters voneinander differenziert, weisen jedoch noch nicht die Porträthaften Züge des Gemäldes auf. Die flüchtige, nervöse Linienführung der Zeichnung deutet darauf hin, dass es sich eher um die Umsetzung einer ersten Idee als eine vorbereitende Studie handelt.

Mit ihr hat das Antwerpener Gemälde nur noch die Grundelemente – der mit dem Stier im erhöhten Vordergrund platzierte Lukas mit nicht einsehbarem Bild im Bild und der am Reibstein im Hintergrund arbeitende Geselle – gemein. Durch die Einführung des Sessels wurde der Stier vor die Staffelei und der Farbenreiber in die rechte Bildhälfte versetzt. Indem die Sessellehne Oberkörper und Kopf des Heiligen nischenartig hinterfängt, hebt sich seine Figur stärker vom Hintergrund und dem bildparallel hinter ihm agierenden Farbenreiber ab und bildet gleichzeitig mit der Staffelei und dem Stier eine optische Einheit. Damit hat Floris eine Beruhigung des in der Göttinger Zeichnung noch von

¹⁰⁷¹ Vgl. auch van de Velde 1975, S. 238; Kraut 1986, S. 99.

¹⁰⁷² Pinsel in Braun, Feder und schwarze Kreide, rotbraun gewaschen, 19,1 x 32,2 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. Slg. Uffenbach H 254. Vgl. Ausst. Kat. Duisburg 1965, Nr. 63; Ausst. Kat. Kiel/Marburg/Göttingen 1966, Nr. 61; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 89 und 93, T. 41 sowie Bd. 2, Abb. 140; Best. Kat. Göttingen 1999, Nr. 15501534.

¹⁰⁷³ Kraut 1986, S. 1986, S. 102, erkennt hier die Demonstration einer Ingeniumsvorstellung, „*die sich formal in einer scheinbar autistischen Haltung des Malerheiligen zu seinem künstlerischen Produkt äußert.*“

¹⁰⁷⁴ Exemplarisch sei auf Filippo Lippis Kuppelfresko in Prato (Dom, um 1454), Ghirlandaios Fresko des heiligen Lukas in Florenz (Sta. Maria Novella, um 1486-90) oder Lucas van Leydens Radierung von 1508 (B. 104) verwiesen. Im Zusammenhang mit Lukas als Maler siehe eine Miniatur des 15. Jahrhunderts in Nikolaus der Lyras „*Postilla*“ (Salzburg, Kloster Admont, Bibliothek, Cod. 115, fol. 138 v.), auf der der auf seinem Stier sitzende Heilige neben seinen Schreibgeräten auch eine Palette hält; dazu Klein 1933, S. 27 ff.. Daneben sei an das oben erwähnte Fresko Pinturicchios in Sta. Maria del Popolo erinnert (**Abb. 121**).

¹⁰⁷⁵ Die zweifache Blickführung zum nicht einseharen Bild im Bild empfindet Kraut 1986, S. 102, als „*hermetische Situation*“, die beim Betrachter die Vorstellung evoziere, „*es handle sich dabei um eine Art wundertätiges Werk, zu welchem ihm der Zugang versperrt bleibt, während die Autorität des Künstlers offenbar qua Tätigkeit am Transzendenten teilhat.*“

Diagonalen dominierten Bildaufbaus erreicht. Auf die dort erprobte Haltung des Heiligen griff er hingegen auf einem nur durch Kopien überlieferten Gemälde zurück, bei dem Lukas im Kreis der anderen Evangelisten lesend und dabei das Bein auf dem Stier lagernd wiedergegeben ist.¹⁰⁷⁶

Das reduzierte Interieur, der Korbsessel und die auch schon in der Zeichnung angelegte Niveauänderung des Raumes sind typische Elemente in Floris' Schaffen der 1550er Jahre und auch auf den Darstellungen der *Dialectica*, *Grammatica*, *Rhetorica* und *Musica* aus der 1555-56 für Nicolaas Jongelincx gemalten, nur durch die Nachstiche von Cornelis Cort (1565) überlieferten Serie der freien Künste anzutreffen (**Abb. 197**).¹⁰⁷⁷ Insbesondere der Korbsessel ist eine Spezialität von Floris, die van Mander als „*Beiwerk [...] nach antiker Art*“ für erwähnenswert hielt.¹⁰⁷⁸ Mit Details wie diesen weist Floris das Lukasbild auch ohne Datierung und Signatur als typisches Produkt seiner Werkstatt aus. Allein die unzeitgemäße Kleidung des Malers und die Anwesenheit des Stiers mit dem Malerwappen deuten darauf hin, dass es sich um ein für die Antwerpener Gilde angefertigtes Gemälde bzw. beim dargestellten Maler um einen Heiligen handelt. Auch die wie zufällig auf dem Podest und dem Regal angeordneten Gegenstände erschließen sich erst bei näherer Betrachtung als Attribute des heiligen Arztes, Evangelisten und Malers. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Gemälde kaum von dem Hugo van der Goes zugeschriebenen Lukasbild in Lissabon oder der Tafel des unbekanntem Antwerpener Meisters in der Londoner National Gallery. Indem Floris aber das Staffeleigemälde uneinsehbar lässt und auf die Wiedergabe einer Madonna mit Kind als „Modell“ verzichtete, lässt sich die Figur nur noch in Kenntnis der Darstellungstradition als „Madonnenmaler“ bezeichnen.¹⁰⁷⁹

Die sich damit bereits andeutende Annäherung der legendären Malszene an die Darstellung einer profanen Werkstattdarstellung¹⁰⁸⁰ wird schließlich durch den Blick des Heiligen zum Betrachter vollzogen, der Selbstbildnisse von Malern an der Staffelei assoziiert, die in den Niederlanden um 1530 mit einem in mehreren Versionen erhaltenen Selbstporträt des Amsterdamer Malers **Jacob Cornelisz.**

¹⁰⁷⁶ Das Gemälde wird reflektiert durch Gemälde in Privatbesitz und Utrecht (Het Catharijneconvent, Inv. Nr. BNH 689), zwei Zeichnungen (London, British Museum; Basel, Kupferstichkabinett) sowie einen 1566 datierten und mit „*ffloris in. ve.*“ beschrifteten Stich eines unbekanntem Meisters. Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, S. 64, P. 39; Bd. 2, Abb. 192, 303 und 304; die Angaben zu Nr. 45484 im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

¹⁰⁷⁷ Vgl. z. B. die *Grammatica*; dazu sowie zur gesamten Serie Delen 1934-35, Bd. II, 2, S. 81; TIB 1986, Nr. 224 und ff.; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 59 f. und 239 ff., Nr. 93-99, S. 117 ff.; Bd. 2, Abb. 270, 272-274. Zu den verlorenen Gemälden siehe auch van Mander/Floerke 1991, S. 184 f.: „*Ganz herrliche Bilder von ihm befanden sich zu Antwerpen bei einem Kunstfreund namens Claes Jongelincx [...]. Einmal die Geschichte des Herkules in [...] zehn Bildern [...], dann die sieben freien Künste in der Kammer der sieben freien Künste.*“ Zu Floris' Raumdarstellung der 1550er Jahre vgl. auch Kraut 1986, S. 100 f..

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 184: „*Er war wunderbar erfinderisch in Beiwerk aller Art, wie geschnitzte oder geflochtene Stühle nach antiker Art [...].*“ Zur Verwendung des Möbels in der römischen Antike siehe Kraut 1986, S. 97 f. und 157, Anm. 225.

¹⁰⁷⁹ Kraut 1986, S. 100, fragt sich deshalb, ob das Gemälde „*nicht nur eine Allegorie mit dem Emblem des Lukasstieres*“ darstellt. Nach Klein 1933, S. 59, stellt sich der Betrachter dagegen die Madonna als Modell außerhalb des Bildes vor bzw. nimmt deren Platz ein.

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. 59, wird das Interieur als „*verkommenes Atelier*“ bezeichnet.

van Oostsanen (gest. 1527/32 in Amsterdam) eingeführt worden sind (**Abb. 198-199**).¹⁰⁸¹ Von den erhaltenen Fassungen gilt das Gemälde mit dem Bildnis der Ehefrau als Bild im Bild insofern als umstritten, als Untersuchungen das unvollendete Selbstbildnis des Malers auf dem Staffeleibild zum Vorschein gebracht haben. Da Bildnisse von Eheleuten auf vergleichbaren Beispielen oftmals die Beziehung des Porträtierten oder Dargestellten zum verstorbenen Partner demonstrieren,¹⁰⁸² wurde angenommen, Dirck Jacobsz. van Oostsanen (vor 1497-1567) habe um 1550 nach dem Tod der Mutter (um 1546/51) das Gemälde als Memorialporträt seiner Eltern gemalt.¹⁰⁸³ Unabhängig davon, ob es sich um ein Selbst- oder Memorialbildnis handelt,¹⁰⁸⁴ handelt es sich bei den verschiedenen Varianten um neuartige Darstellungen eines profanen oder zeitgenössischen Malers, dessen Blick zum Betrachter mit dem heiligen Lukas des Antwerpener Gemäldes korrespondiert.

Dies gilt auch für ein in mehreren Versionen überliefertes, mit „*EGO CATHARINA DE HEMESSEN ME PINXI 1548. ETATIS SUAE 20*“ signiertes und datiertes Selbstbildnis von **Catharina van Hemessen**, das als frühestes erhaltenes Beispiel für die Selbstdarstellung eines südniederländischen Künstlers an der Staffelei überhaupt gilt – obwohl es sich streng genommen um eine Künstlerin handelt (**Abb. 200**).¹⁰⁸⁵ Die Beziehung zwischen den frühen Beispielen profaner Malerdarstellungen mit Arbeitsgerät und der Lukas-Ikonografie wäre noch augenscheinlicher, wenn die zahlreichen, im Gewand des Heiligen vermuteten Selbstbildnisse einer Überprüfung standhalten würden.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸¹ Von dem Selbstbildnis des Künstlers allein, dessen Datierung um 1511/12 bis 1530 schwankt, haben sich in Florenz (Uffizien) und Amsterdam (Rijksmuseum) Versionen erhalten. Die Variante mit dem Bildnis der Frau als Staffeleibild wird in Toledo/Ohio (Museum of Art) aufbewahrt. Vgl. Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 28 f.; van Eeghen 1986, S. 99 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 73, S. 196 f.; Langedijk 1992, S. 14 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 79.

¹⁰⁸² Vgl. z. B. das Porträt von Lady Dacre mit einem Brustbild des verstorbenen Mannes am linken Bildrand von Hans Eworth (um 1555, Ottawa, National Gallery of Canada) bei Asemissen/Schweikhart 1994, S. 217, Abb. 2.

¹⁰⁸³ Die Ergebnisse der 1984/785 durchgeführten Untersuchungen werden im Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 197 ff., und von van Eeghen 1986, S. 99, referiert. Zu Dirck Jacobsz. van Oostsanen, der dieselbe Marke wie sein Vater gebrauchte, siehe ebd., S. 102 ff.

¹⁰⁸⁴ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 217 und 235, Anm. 5, weisen zu Recht darauf, hin, dass der These eines Memorialbildnisses das Selbstporträt als Bild im Bild und die der üblichen Darstellung von Eheleuten widersprechenden Anordnung von Mann und Frau zuwiderläuft. Diese Seitenverkehrung ließe sich allerdings durch den Spiegel erklären, mit dessen Hilfe van Oostsanen sein Selbstbildnis angefertigt hätte und der dann zugleich auf die Wesensverwandtschaft von gemaltem und gespiegeltem Abbild verweisen würde.

¹⁰⁸⁵ Die hier abgebildete Version, Öl auf Holz, 31 x 25 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1361. Zwei ebenfalls signierte und datierte Versionen werden in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. 10062) und Kaapstad (Stadhuis, Michaelisverzameling, Inv. Nr. 30) aufbewahrt. Vgl. Best. Kat. Basel 1957, S. 63; Best. Kat. St. Petersburg 1989, Nr. 53; Schweikhart 1992, S. 113 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 80; King 1995, S. 382 ff.; Gellman 1997, S. 661 ff.; Woods-Marsden 1998, S. 264; van der Stighelen 2000, S. 235 f.

¹⁰⁸⁶ Siehe dagegen die ohne nähere Argumentation oder Belege vorgenommenen Aufzählungen von Ring 1913, S. 105 ff. und 121 ff.; Goldscheider 1936, S. 15 ff.; Holländer 1971, Sp. 122; Ders. 1988, S. 190; Lechner 1974, Sp. 461 f.; Eisler 1961, S. 26 ff.; Wazbiński 1987, S. 34 ff.; Ders. 1989, S. 241. Vor allem im Zusammenhang mit Künstlersebstbildnissen und -porträts wird der Lukas-Ikonografie wiederholt eine hohe Anzahl an Selbstbildnissen oder Bildnissen unterstellt, ohne dabei auch nur ein Beispiel anzuführen. Vgl. z. B. Wishnevsky 1967, S. 35 f.; Messer 1979, S. 22 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 416; Filipczak 1987, S. 22; Marrow 1997, S. 56; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 68. Und selbst Panofsky 1953, Bd. 1, S. 253, belegt seine Behauptung, aus ideellen Selbstbildnissen würden wörtliche Selbstporträts werden, durch kein einziges Beispiel.

Der „profanen“, d. h. in diesem Fall die spezifisch niederländische Neuformulierung des Selbstbildnisses mit Malgerät reflektierenden,¹⁰⁸⁷ Auffassung des Antwerpener Lukasbildes von Floris entspricht, dass der bisher vor allem im Hintergrund arbeitende Farbenreiber durch die bildparallele Anordnung zum Heiligen, den Blick zum Betrachter oder die detaillierte Würdigung seiner Gerätschaften eine deutliche Aufwertung erfahren hat. Damit distanzierte sich Floris zugleich von seinen niederländischen Vorgängern, die den heiligen Maler als „Porträtist“ der Madonna charakterisiert, den Zeichen- oder Malvorgang durch palastartige Interieurs, Würdezeichen wie den Baldachin, gelehrte Anspielungen oder Hinweise auf die Inspiration oder Vision des Künstlers überhöht hatten.

So innovativ diese Auseinandersetzung mit der Darstellungstradition auch auf den ersten Blick anmutet, umso sinnvoller erweist sie sich in Anbetracht der ursprünglichen Bestimmung des Gemäldes. Im profanen Versammlungsraum der Lukasgilde fanden schließlich keine Gottesdienste, sondern die Wahlen der Dekane und Kontrolleure statt. Hier wurden die Bücher geführt, die Abgaben festgelegt, Reglementierungen beschlossen oder Maßnahmen zu deren Einhaltung ergriffen.¹⁰⁸⁸ Schon die oben erwähnte Ausschmückung der Kammer mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts (1506) nahm offensichtlich auf die in diesem Raum geübte Rechtsprechung Bezug und lässt sich in dieser Hinsicht mit Rathausausstattungen vergleichen.¹⁰⁸⁹ Der Verzicht auf die Madonna und die mit dem Bild der Gottesmutter verbundenen, christlich-heilsgeschichtlichen Sinngehalte erweist sich ebenso als konsequente Anpassung an den ursprünglichen Bestimmungsort wie die Aufwertung des Farbenreibers.¹⁰⁹⁰ Dieser repräsentiert – im Gegensatz zum sinnierenden Meister – die handwerklichen Aspekte des Malerberufs, über die die Gildevorsteher bei ihren Versammlungen in der Gildekammer zu wachen hatten. Der Altersunterschied zwischen den Protagonisten verweist auf die auch in Floris' Atelier praktizierte Arbeitsteilung, die verschiedenen Stadien der Malerausbildung bzw. die streng reglementierte Hierarchie innerhalb der Zunft und damit ebenfalls auf Aspekte, die von den Zunftvorstehern kontrolliert wurden.¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁷ Als frühes Beispiel für ein Selbstbildnis mit Malgerät gilt neben van Oostsanen das in diversen Repliken überlieferte Miniaturbildnis von Hans Holbein d. J. (u. a. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Indianapolis, Sammlung G. H. A. Clowes, London, Wallace Collection, Florenz, Uffizien), das die Büste des Künstlers und eine Hand mit Pinsel zeigt. Vgl. Goldscheider 1936, Abb. 104; Best. Kat. Antwerpen 1966, Nr. 793; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 68; weiterführend Winner 1962, S. 154; Raupp 1984, S. 36 ff.; Filipczak 1987, S. 21 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 79, 83 f. und 162 f., Stoichita 1998, S. 257 ff.; Költzsch 2000, S. 118; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 318 und 352.

¹⁰⁸⁸ Vgl. dazu allgemein Floerke 1905, S. 206, Anm. 244; Hoogewerff 1947, S. 81 ff.; Huth 1967, S. 10 ff.; Campbell 1976, S. 191; Cordt 1984, S. 75 ff.; Miedema 1987a, S. 3 f.; Brunzema 1997, S. 39 ff..

¹⁰⁸⁹ Vgl. die Beispiele bei Tipton 1994, S. 157 ff..

¹⁰⁹⁰ Kraut 1986, S. 100, wertet das Gemälde dagegen als „*integratives Schaubild*“, das „*den verschiedensten Ausprägungen des künstlerischen und religiösen Selbstverständnisses*“ Rechnung trage. In dieser Hinsicht wird dem Betrachter allerdings überhaupt kein Identifikationsangebot unterbreitet.

¹⁰⁹¹ Auch Schaefer 1986, S. 417; Kraut 1986, S. 100, deuten den Farbenreiber als Hinweis auf die arbeitsteilige Produktion, für die Floris mit seinem Atelier neue Maßstäbe setzte. Dazu müsste der Bildraum allerdings größer sein und mehrere arbeitende Gehilfen darstellen. Zur zünftischen Malerausbildung vgl. Huth 1967, S. 10 und 89, Anm. 10; Miedema 1981, S. 58 ff.; Ders. 1986-87, S. 269 ff.; de Jager 1990, S. 69 ff..

Die für den Betrachter nachvollziehbare Verarbeitung der Pigmente und Öle lässt sich vor diesem Hintergrund als Hinweis auf die Qualitätssicherung der von den Gildemitgliedern verwendeten Materialien und ausgelieferten Produkte verstehen, für die sich die in der Kammer gewählten Kontrolleure verantwortlich zeigten. Den 1470 erneuerten Statuten der Antwerpener Lukasgilde zufolge sollte die Qualität des verwendeten Holzes durch die Brandmarke einer ausgebreiteten Hand und die Reinheit der Polychromie durch einen Stempel mit dem Wappen der Stadt auf der Rückseite des Gemäldes belegt werden.¹⁰⁹² Da auch die verstärkt erst seit dem 16. Jahrhundert aufkommende Signatur des Künstlers gewissermaßen als Qualitätsgarantie für den Käufer fungierte, durften Maler nach den meisten Zunftstatuten erst nach Erlangen der Meisterwürde ihre Gemälde signieren.¹⁰⁹³ Es kann nur vermutet werden, ob Floris mit der Anbringung seiner Signatur auf dem Reibstein auf diesen Zusammenhang anspielen und damit zugleich auf die Qualität der von ihm bzw. seiner Werkstatt gelieferten Malerei verweisen wollte. Dann hätte das Beispiel des berühmten Meisters Lehrlinge oder Gesellen dazu anspornen können, die handwerklichen Aspekte ihres Berufs als Grundlage der wahren Meisterschaft zu erlernen.¹⁰⁹⁴ Die etwa zeitgleich von Floris entworfene Serie der *artes liberales*, bei der die Vermittlung der einzelnen Künste und Wissenschaften an Lernende stark hervorgehoben wird,¹⁰⁹⁵ oder das noch zu betrachtende Fassadenprogramm seines Antwerpener Wohnhauses belegen, dass er pädagogische Konzepte und Tugenden wie Übung oder Fleiß als zentrale Bestandteile der Künftlerausbildung ansah.¹⁰⁹⁶

Das Fehlen der Madonna stellt demzufolge kein persönliches Bekenntnis von Floris oder das Antwerpener Lukasbild nicht den entscheidenden Schritt zur Säkularisierung der Lukas-Ikonografie dar.¹⁰⁹⁷ Die nicht von der Hand zu weisende, profane Auffassung des Themas trägt vielmehr dem profanen Funktionszusammenhang des Identifikationsbildes Rechnung. Neben dem schon erwähnten *Jüngsten Gericht* in der Antwerpener Kammer belegt auch das verlorene, um 1538 von Michiel Coxcie angefertigte Gemälde *Venus in der Schmiede des Vulkan*, das nachweislich die

¹⁰⁹² Das nicht einsehbare Staffeleibild könnte dabei die Unabhängigkeit der Qualitätssicherung vom jeweils dargestellten Bildgegenstand illustrieren. Zu der nur in Brüssel und Antwerpen praktizierten Qualitätskennzeichnung von Gemälden vgl. van den Branden 1883, S. 30 f.; Floerke 1905, S. 185, Anm. 11; Huth 1967, S. 17, 54 f. und 65 f.; speziell zur Antwerpener Brandmarke der Hand Wadum 1998, S. 179 ff..

¹⁰⁹³ Vgl. Huth 1967, S. 17 und 66 ff.. Dass dies noch im 17. Jahrhundert galt, zeigt der 15. Artikel der Statuten der Den Haager Malervereinigung „*Pictura*“, wonach ein „*Schüler oder Lehrling, der so weit ist, dass er seinen Namen unter seine Arbeiten setzen darf, [...] sich als Meister in die Zunft*“ aufnehmen lassen soll. Zitiert nach Floerke 1905, S. 208, Anm. 273.

¹⁰⁹⁴ Filipczak 1987, S. 20 f., kritisiert das Fehlen der intellektuellen Dimension und vergleicht die Betonung handwerklicher Aspekte mit mittelalterlichen Rezeptbüchern, wie sie Vandamme 1983, S. 101 ff., für die Niederlande untersucht hat.

¹⁰⁹⁵ Zum Lehraspekt der Serie vgl. auch van de Velde 1975, Bd. 1, S. 241.

¹⁰⁹⁶ Vgl. unten, B 3.1.

¹⁰⁹⁷ Schaefer 1986, S. 421; Kraut 1986, S. 106 f.; White 1997, S. 39 ff.. Obwohl Filipczak 1987, S. 23 f., bisher allein den ursprünglichen Funktionszusammenhang des Gemäldes berücksichtigt hat, überinterpretiert die Autorin ebenfalls den Verzicht auf religiöse Sinnebenen. Nach Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232, sei erst mit Floris die Identifikation des Künstlers mit dem Heiligen vollzogen, der daher der Präsenz der Gottesmutter nicht mehr bedürfe, was dann mit zunehmender Verkleinerung des „*Szenenausschnitts*“ zum autonomen Bildnis des Malers führen würde.

„*Brui洛夫skamer*“ der unter dem Patronat des Heiligen Eligius vereinten Antwerpener Goldschmiede schmückte, dass profane Räume Abweichungen von der traditionellen Ikonografie und dabei sogar die Abkehr von christlichen Traditionslinien ermöglichten, ohne in Widerspruch mit diesen zu stehen. Im Fall der Goldschmiede wurde entsprechend der mythische Gott Vulkan im Versammlungsraum, der heilige Schutzpatron der Zunft, Eligius, dagegen in der Kapelle verehrt.¹⁰⁹⁸

A 7.3 Lukas als Zunft- oder als Namenspatron?

Vermutlich nur wenige Jahre später ist ein heute in der Sakristei von St. Bavo in Gent aufbewahrtes Lukasbild vollendet worden, das einen aufrecht und im strengen Profil in einem Korbsessel sitzenden Madonnenmaler in antikisierender Tracht zeigt, der mit Palette, Malstock und Pinseln ein nur in Grundzügen angelegtes Staffeleigemälde einer *Madonna lactans* koloriert (**Abb. 201**).¹⁰⁹⁹ Der rechte Fuß ist unter der Staffelei ausgestreckt und ruht zwischen Schädel und Huf des Evangelistensymbols, das die rechte untere Bildhälfte ausfüllt. Wie auf Floris' Antwerpener Gemälde werden auf diese Weise Lukas, Staffelei und Stier zu einer optischen Einheit verbunden. Zwischen dem Stier und der Staffelei sind ein Lineal und ein Zirkel auf dem rötlichen Steinboden arrangiert, die als Attribute der Arithmetik und Geometrie auf das rechte Maß und die göttliche Ordnung aller Dinge sowie auf die wissenschaftlichen Grundlagen der Malerei verweisen.¹¹⁰⁰ Die „Modelle“ des Heiligen haben in dem um drei Stufen erhöhten hinteren Teil des loggienartigen Raumes Platz genommen, der nach hinten durch eine Brüstung und vier dunkle Säulen begrenzt wird.¹¹⁰¹ Das hervorgehobene, mittlere Säulenpaar wurde als Hinweis auf die Eingangssäulen des Salomonischen Tempels bzw. als Symbol von Festigkeit und Stärke interpretiert.¹¹⁰² Im Vergleich mit Lukas wirkt die Madonna überproportional klein.¹¹⁰³ Obwohl sie erhöht sitzt, erinnert sie an den Typus der *Humilitas*.¹¹⁰⁴ In noch geringerem Größenmaßstab erscheinen hinter ihr zwei in antiker Manier gewandete Rückenfiguren, die sich über die Brüstung lehnen und mit außerhalb der Loggia stehenden Personen kommunizieren. Nur ein in ein Buch vertiefter Mann beachtet das Geschehen nicht.

¹⁰⁹⁸ Zum verlorenen Gemälde Coxcies vgl. G. van Hemeldonck und P. Baudouin, in: Ausst. Kat. Antwerpen 1988-89a, S. 25 und 52, Anm. 56.

¹⁰⁹⁹ Öl auf Holz, 150 x 94 cm, Gent, St. Bavo, Sakristei. Die hier abgebildete Reproduktion zeigt den jüngsten Zustand nach einer kürzlich vorgenommenen Restaurierung und wurde der Autorin von Herrn Collin, Pfarrer von St. Bavo, und Carl de Roo überlassen. Die zugesagte Zusendung des Restaurierungsberichts blieb bisher leider aus. Nach mündlicher Mitteilung von Herrn Roo bestätigt dieser die Zuschreibung an Floris. Zum Gemälde vgl. auch Hulin de Loo 1906, S. 65 ff.; Friedländer 1924 ff., Bd. 13, Nr. 138; Zuntz 1929, S. 49 f., 68, 91 f. und 101; Klein 1933, S. 58; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 74 f. und 285 ff.; Schaefer 1986, S. 417; Kraut 1986, S. 103 ff. und Abb. 32.

¹¹⁰⁰ Vgl. auch Kraut 1986, S. 109 f., die über den Zirkel auch die Architektur bzw. die Vorstellung Gottes als *creator mundi* thematisiert sieht und daraus nur bedingt nachvollziehbar ableitet, dass Floris damit die menschliche oder künstlerische Tätigkeit „zu göttlichem Rang“ erheben wollte.

¹¹⁰¹ Vgl. dazu auch Zweite 1980, S. 235, Anm. 46.

¹¹⁰² So von Kraut 1986, S. 108, die darin eine bildliche Argumentation vor dem Hintergrund der religionspolitischen Situation der Zeit erkennt.

¹¹⁰³ Sie ist nicht einmal doppelt so groß wie ihr aus der Perspektive des Heiligen gemaltes Abbild auf dem Staffeleigemälde.

¹¹⁰⁴ Der ebd. gezogene Vergleich zur italienischen Tradition der *Sacra Conservazione* ist deshalb unpassend.

Hinter der Brüstung wird der Blick entlang aufeinander zufluchtender Fassaden, die einen Flusslauf und eine längs des Flusses verlaufende Straße flankieren, in die Tiefe geführt. Im Hintergrund erheben sich eine Brücke und ein hoher Turm, deren gräulich-dunstiger Charakter in den bewölkten Himmel überleitet und den Eindruck weiter Ferne suggeriert und deren Form an italienische oder antike Architektur erinnert.¹¹⁰⁵ Kaum merklich späht hinter der Madonna ein Knabe hinter einer Mauerecke hervor und lenkt den Blick zurück in den Vordergrund. Die umstehenden Figuren nehmen keinen Anteil an der Malszene. Auch der Maler und die Madonna agieren ohne erkennbare Kommunikation.¹¹⁰⁶ Selbst der sonst häufig den Betrachter fixierende Stier hat seine Augen abgewandt. Die Autonomie der Figuren und Bildelemente wird durch die Säulenstellung betont, die das gesamte Gemälde in drei Zonen – links Lukas, die Figuren an der Brüstung und die Gebäude, zentral die Staffelei, die Figuren an der Brüstung und der Flusslauf mit Brücke und rechts der Stier, die Madonna und die andere Häuserreihe – aufteilt, woraus sich der Eindruck einer versatzstückartigen Komposition ergibt.¹¹⁰⁷

Die palastartige Raumstruktur mit loggienartigem Durchblick auf eine Stadtlandschaft, die an der Brüstung agierenden Rückenfiguren oder die *Madonna lactans* rufen Erinnerungen an Rogiers Lukasbild wach,¹¹⁰⁸ während die Platzierung des im strengen Profil wiedergegebenen Heiligen in der und die italianisierenden Elemente deutlich auf die Antwerpener Lukasbilder der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zurückweisen.¹¹⁰⁹ Durch den Korbsessel, die Kostüme und die Figurenauffassung gibt sich das Genter Gemälde als Bilderfindung von Floris zu erkennen. Die schon bei der Antwerpener Fassung beobachtete Nähe zu der nur durch Corts Stiche überlieferten Folge der *artes liberales* gilt hier auch für die Messinstrumente und die Architekturkulisse. Während bei der *Rhetorica* im Hintergrund ähnliche Bauten erscheinen, sind Zirkel und Lineal als traditionelle Attribute der Geometrie im Vordergrund der *Geometria* anzutreffen (**Abb. 202-203**).¹¹¹⁰ Indem auch die deutlich von italienischen Vorbildern und insbesondere Michelangelos Deckenfresken in der Sixtina abhängige

¹¹⁰⁵ Zuntz 1929, S. 49, beschreibt die Architektur als „glatte italienische Häuser“, wogegen Kraut 1986, S. 109, Einflüsse von Serlios „*Tragischer Szene*“ erkennt. Allerdings bestehen auch durchaus Parallelen zur einheimischen Wehrarchitektur, wie sie u. a. auch in Gent bis heute zu sehen ist. Siehe z. B. den Grevensteen, Donkere Poort oder das Vleeshuis.

¹¹⁰⁶ Klein 1933, S. 59, betont in diesem Zusammenhang den Bruch mit dem „*Gleich-auf-Gleich*“, das nach Ansicht der Autorin die frühen Fassungen des Themas gekennzeichnet hatte, das u. E. jedoch nie wirklich thematisiert wurde. Dass sich durch die nicht zu leugnende Distanzierung von Maler und „Modell“ dieses „*einem künstlerischen Zugriff*“ entzieht, wie Kraut 1986, S. 106, behauptet, wird durch das aus der Perspektive des Heiligen dargestellte Bild im Bild offensichtlich widerlegt.

¹¹⁰⁷ Vgl. auch Klein 1933, S. 59 und 108, Anm. 270; Kraut 1986, S. 107 f., nach der an Italien orientierte ästhetische Ideale im Vordergrund stehen und das Lukasthema nur noch den religiösen Rahmen liefert.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 104, 106 und 108 f.; Schaefer 1986, S. 417.

¹¹⁰⁹ Eine ähnlich hieratische Lukasfigur erscheint auf dem rechten Seitenflügel des von Floris begonnenen und Hieronymus I. Francken 1571 vollendeten Altars der *Anbetung der Könige* (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv. Nr. 2786), wo Lukas im Halbprofil nach links auf seinem Stier sitzt. Vgl. Best. Kat. Brüssel 1984, S. 108.

¹¹¹⁰ Van de Velde 1975, P. 120 und 122 sowie Abb. 273 und 275.

Madonna auf Floris' Schaffen der 1550er Jahre verweist,¹¹¹¹ lässt sich die Entstehungszeit auf dieses Jahrzehnt eingrenzen.¹¹¹² Dass die Tafel im Gegensatz zum Lukasbild in Antwerpen nur wenig Identifikationsangebot für den zeitgenössischen Maler bereit hält, könnte auf die ursprüngliche Funktion des Gemäldes zurückweisen, das schon 1906 von Hulin de Loo mit einem von van Mander beschriebenen Lukas-Altar in Verbindung gebracht wurde.¹¹¹³ Demnach befanden sich in der Genter Sint Janskerk „in der Kapelle des Abtes von St. Bavo vier Doppelflügel [...], die der Abt Lukas hatte malen lassen, und die auf den Innenseiten die Legenden vom hl. Lukas zeigten. Außen sieht man eine sitzende Maria mit dem Kinde auf dem Schoß, ferner einen Engel und einen Lichtschein, der von oben kommt. Auf der andern Seite kniet der Abt Lukas, nach der Natur gemalt [...] in priesterlichen Gewändern mit seiner Mitra neben sich. [...] Innen war dargestellt, wie Lukas sein Evangelium aus dem Munde der Maria empfängt und niederschreibt, wie er mit den andern Evangelisten seine Aufzeichnung in Übereinstimmung bringt, und ferner wie er Maria mit dem Kinde auf dem Schoß malt, - alles wunderbar schön in Anordnung und Malerei und voll trefflicher jugendlicher und alter Gesichter und auch schöner Ochsenköpfe. Weiter gehört dazu eine Predigt des hl. Lukas, die einige Frauen mit schönem Kopfputz sehr ernsthaft anhören, und die Szene wie Lukas gefangen und im Hintergrund an einen wilden Ölbaum gehängt wird. Schließlich gehört noch ein großer St. Macarius und irgendein anderer Heiliger dazu.“¹¹¹⁴

Nachdem die 631 gegründete Mönchsgemeinschaft von St. Bavo in Gent durch eine päpstliche Bulle vom 22. Juli 1536 in ein Kapitel und die Abtei- in eine Kollegialkirche umgewandelt worden war, beschloss Karl V. nach dem Volksaufstand 1539 die Errichtung einer Zwingburg („*Spanjaardskasteel*“) auf dem ehemaligen Abteigelände und konfiszierte alle Besitztümer der Genter Zünfte.¹¹¹⁵ Das Abteigelände wurde größtenteils niedergelegt und der Kollegialkirche die Sint Janskerk als neuer Sitz zugewiesen.¹¹¹⁶ Für die Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen der seitdem in St. Bavo umbenannten Kirche wies Karl V. dem Kapitel einige der zünftischen Besitztümer sowie 1550 15.000 italienische Écus zu.¹¹¹⁷ Mithilfe der großzügigen Spende konnte der Umbau ab 1552

¹¹¹¹ Schon Kraut 1986, S. 108, verweist auf die Parallelen zur Cumäischen und Delphischen Sybille aus der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. Klein 1933, S. 108, Anm. 267, erkennt Einflüsse der sogenannten „*Kauernden Madonna*“ von Mantegna.

¹¹¹² Vgl. auch Zuntz 1929, S. 49 f., die daneben auf Parallelen zur *Heiligen Familie* in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) verweist. Siehe dazu ebd., S. 47 f.; Best. Kat. Brüssel 1984, S. 108.

¹¹¹³ Hulin de Loo 1906, S. 65 ff..

¹¹¹⁴ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 182 f..

¹¹¹⁵ Vgl. dazu die Auswertung der Urkunden bei Dambruyne 1997, S. 151 ff..

¹¹¹⁶ Die entsprechende Bulle Pauls III. vom 3. Dezember 1540 wurde von der Statthalterin Maria von Ungarn und dem Großen Rat sowie am 13.01.1541 durch Karl V. bestätigt. Vgl. dazu ausführlich Baelde 1968, S. 604 ff.. Von der ehemaligen Abtei sind nur noch Fragmente des 12. und 15. Jahrhunderts erhalten. Die Zwingburg fungierte dann u. a. 1567/68 als Gefängnis der Grafen Egmont und Hoorn und wurde 1831 abgerissen. Vgl. van Werveke 1913, S. 5 ff.; Grimme 1975, S. 158.

¹¹¹⁷ Nach einer ebd., S. 605, abgedruckten Quelle vom 3. Februar 1549 war die Kirche zu diesem Zeitpunkt noch „*gheheel onvolmaect [...], niet anders hebbende dan den turre ende den choir metten ommelophe, sulcx dat gheheel scip ofte bueck van der kercken oepen staet, ingedect ende onversien van vensteren, pavementen, aultaren ende andere nootelicke furnissementen.*“ Zur Übereignung der Zunft-Immobilien an St. Bavo, darunter

fortgesetzt und sieben Jahre später größtenteils zum Abschluss gebracht werden. Mit der Gründung des Bistums Gent 1561 wurde die Kirche kurz darauf in den Rang einer Kathedrale erhoben.¹¹¹⁸

Der von van Mander als Auftraggeber des Altares überlieferte „*Abt Lucas*“ lässt sich mit Lucas Munich identifizieren, der seit der Umwandlung der Abtei in ein Kapitel das Amt des Propstes bekleidete und mit dem Hof Margarethes von Ungarn in Brüssel die Verhandlungen über den Umbau von St. Bavo führte.¹¹¹⁹ Nachdem er bereits 1540 für den Wechsel seines Wohnsitzes von Karl V. mit 4.000 Écus entschädigt worden war, lassen sich auch die Übereignung der Zunftgüter und die ungewöhnlich hohe Zahlung von 15.000 Écus als Aufwandsentschädigung für das Kapitel begreifen. Daneben deutet vieles darauf hin, dass der Brüsseler Hof nicht nur mit dem Bau der Zitadelle, sondern auch über St. Bavo politischen Einfluss nehmen wollte, was sich dann u. a. in der engen Zusammenarbeit zwischen Munich und führenden Mitgliedern des Geheimen Rats oder Finanzrats niedergeschlagen hat.¹¹²⁰ In Anbetracht der Umbaumaßnahmen in der Sint Jans- bzw. Sint Bavokerk ist nicht davon auszugehen, dass Munich vor 1552 einen Altar bei Floris in Auftrag gegeben hat, was mit der angenommenen Entstehungszeit des Lukasbildes übereinstimmt. Nach Hulin de Loo stellt es eine von Floris für den Propst angefertigte Replik des Innenflügels dar.¹¹²¹ Selbst wenn es sich jedoch nur um die Kopie eines Floris-Nachfolgers handeln würde, wäre die originale Tafel nach van Manders Überlieferung Teil eines speziell auf den Namenspatron des Abtes abgestimmten Gesamtprogramms gewesen.¹¹²² Das Lukasbild hätte dann mit der Darstellung des Heiligen als Evangelisten eine Flügelinnenseite gebildet, während die Predigt und die Gefangennahme bzw. der Tod von Lukas auf dem gegenüberliegenden Flügel dargestellt gewesen wären. Bei dem von van Mander nur angedeuteten Mittelbild handelte es sich um eine Heiligengruppe aus Marmor und Alabaster von Jan de Heere, der die Flügel am 19. August 1566 vor den Bilderstürmern bewahrte und ins Atelier seines Sohnes Lucas schaffte.¹¹²³ Dort sah sie dann van Mander, der die Rettung irrtümlich – oder absichtlich? – seinem vielgelobten Lehrer zuschreibt: „*Ich habe dies selbst gesehen; denn wir hatten diese Flügel auf unserer Werkstatt bei Lukas d'Heere, wohin dieser sie vor dem Bildersturm gerettet*

auch das Gildehaus der Maler, vgl. Dambruyne 1997, S. 204, Anm. 13. Die anderen Gildhäuser wurden bis 1543 verkauft.

¹¹¹⁸ Am 1. Juli 1559 hielt der Orden des Goldenen Vlieses im Chor von St. Bavo eine feierliche Versammlung ab, der Neubau wurde 1569 geweiht. Vgl. Baelde 1968, S. 609 f.; Verhaegen 1937, S. 19 ff.

¹¹¹⁹ Baelde 1968, S. 607 f.

¹¹²⁰ Zu Munichs Vertrauten gehörten u. a. der spätere Kardinal von Granvella, Anoine Perrenot, seit 1538 Bischof von Arras, 1541 Kanoniker von St. Bavo und 1550 erster Ratsherr Karls V., sowie der Rechtsgelehrte Viglius, der seit 1540 Mitglied des Geheimen Rates in Brüssel war und 1549 dessen Vorsitz innehatte. Die Verquickung von Zitadelle und Kirchenumbau wird auch dadurch belegt, dass drei führende Mitglieder des Brüsseler Finanzrates die Baumaßnahmen und deren Finanzierung kontrollierten. Vgl. ebd., S. 606 ff.

¹¹²¹ Hulin de Loo 1906, S. 67.

¹¹²² Für eine nicht von Floris geschaffene Kopie plädieren van de Velde 1975, Bd. 1, S. 287. Dass es sich um eines der wenigen gesicherten Beispiele handeln würde, das nicht für eine Lukasgilde oder –bruderschaft bestimmt war, hat bisher nur White 1997, S. 46, Anm. 6, bemerkt.

¹¹²³ Jan de Heere als Urheber des skulptierten Mittelschreines und Retter des Altares wird in einem Dokument in der Bibliothek der Rijkuniversiteit Gent (Ms. 2469, Buch 1, Kap. XVIII, fol. 30) bezeugt, das van de Velde 1975, Bd. 1, Dok. 49, in Auszügen abdruckt. Siehe dazu auch ebd., S. 109 und 285; Kraut 1986, S. 103.

hatte, und wo sie uns täglich zum Unterricht dienten.“¹¹²⁴ Indem der weitere Verbleib der Flügelbilder unbekannt ist, muss der Altar insgesamt als verloren gelten.

Dass die Malszene wohl nur einen Aspekt aus der Vita des Heiligen darstellte und für Munich wohl kaum dieselbe Bedeutung hatte wie für die Mitglieder einer Lukasgilde oder -bruderschaft, könnte das weitgehend fehlende Identifikationsangebot für zeitgenössische Künstler erklären. Fraglich bleibt, weshalb ein Propst, der sich vor allem mit den schreibenden oder predigenden Aktivitäten seines Namenspatrons identifiziert haben wird, ausgerechnet die Malszene als Replik in Auftrag gegeben haben sollte.¹¹²⁵ Wenn sich daher auch nicht ausschließen lässt, dass das Gemälde als zünftisches Identifikationsbild fungierte, warnt van Manders Überlieferung doch vor einer Überinterpretation und eignet sich auch dieses Lukasbild kaum als Beleg für die oftmals unterstellten profanen Tendenzen innerhalb der Lukas-Ikonografie.¹¹²⁶

Dies gilt schließlich auch für Blätter wie eine in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einem südniederländischen Meister angefertigte Zeichnung (**Abb. 204**), deren Zuschreibung, Datierung oder ursprüngliche Funktion völlig ungeklärt sind.¹¹²⁷ Beim Münchner Blatt hat die Madonna, ähnlich unauffällig wie auf Floris' Genter Gemälde, auf einer Bank Platz genommen, deren Malerwappen auf einen zünftischen Entstehungszusammenhang hindeutet. Lukas sitzt auf einem Piedestal, dessen Verzierung mit einem Stierkopf an Heemskercks Haarlemer Gemälde erinnert. Das zentralperspektivisch konstruierte Interieur wird durch einen Farbenreifer und diverse Gemälde, darunter das Bildnis eines Herren, eine *Kreuzigung* und eine *Auferstehung*, als zeitgenössisches Atelier ausgewiesen, in dem die Herstellung eines Madonnenbildes nur eine von vielen Aufgaben des auf Vorrat produzierenden Malers ist.¹¹²⁸

¹¹²⁴ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 183.

¹¹²⁵ Vielleicht stellen die Gebäude am Fluss im Hintergrund Zitate von Bauwerken an der Leie dar, die direkt entlang des ehemaligen Abteigeländes verläuft (heute Voorhoutkaai). Dadurch hätte die Tafel an den ursprünglichen Sitz von St. Bavo bzw. Wohnort des Probstes erinnert und auf diese Weise für Munich eine besondere Bedeutung gehabt.

¹¹²⁶ Siehe dagegen Schaefer 1986, S. 421; Kraut 1986, S. 106 f.; White 1997, S. 39 ff., für die Floris' Gemälde eine Schlüsselstellung für die unterstellte Entwicklung zum profanen Atelierbild einnehmen.

¹¹²⁷ Federzeichnung, weiß gehöht, blau laviert, grau getönt, 18 x 25,4 cm. München, Staatliche Grafische Sammlung, Inv. Nr. 1376. Vgl. Költzsch 2000, S. 68 f., der das Blatt Marcus Gheeraerts zuschreibt; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 1. Vgl. daneben exemplarisch eine als „Niederländisch, 16. Jahrhundert“ klassifizierte und deutlich auf die Antwerpener Tradition zurückweisende Federzeichnung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 2144), auf der im Hintergrund eine Landschaft mit Windmühle dargestellt ist, im Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S. 33 und Nr. 34.

¹¹²⁸ Die Produktion von Kunstwerken im voraus oder auf Vorrat ist vereinzelt seit dem 15., insbesondere aber dem 16. Jahrhundert nachweisbar. Die Zünfte legten fest, wo bzw. an wieviel Orten ein Meister seine Werke zum Verkauf anbieten durfte. Übliche Orte für den Bilderhandel waren die Gildehallen der Kaufleute oder Höfe von Kirchen und Klöstern, aus deren Galerien sich auch der niederländische Begriff „*Pand*“ für derartige Verkaufsplätze ableitet. Viele Künstler boten ihre Werke auch durch ein Fenster oder eine Durchreiche im Erdgeschoss zur Straße hin an. Vgl. weiterführend Floerke 1905, S. 6 ff.; Campbell 1976, S. 191 f. und 198; Miedema 1981, S. 256 f.; Ders. 1993/94, S. 125 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 114 ff.; van der Stock 1998, S. 129 ff.; North 2002, S. 54 ff..

A 8 Das Lukasbild in den rekatholisierten südlichen Niederlanden

A 8.1 Die Rückkehr der visionären Madonna und der Austausch mit Italien

Die sich bei den bisherigen Beispielen nur über den Farbenreiber sowie bei Heemskerck durch die Arbeiter in der Loggia andeutende Arbeitsteilung wird erstmals auf einem von **Philips Galle** nach **Jan van der Straet**, genannt **Stradanus** (Brügge 1523 – 1605 Florenz) gestochenen Lukasbild in die Malszene integriert (**Abb. 205**).¹¹²⁹ Der heilige Madonnenmaler selbst erscheint, ähnlich wie zuvor bei Gossaert (**Abb. 50**) oder Heemskerck (**Abb. 164**), eindeutig als Zeichner. Sein Vorbild ist die rechts oben in einer Strahlen- und Wolkengloriole erscheinende Madonna mit Kind. Hinter dem vornehm gekleideten Madonnenmaler steht ein jüngerer Gehilfe mit Pinseln, Palette und Malstock, der ebenfalls zur Madonnenerscheinung aufblickt. Vor ihm ist ein Jüngling mit dem Reiben von Farben beschäftigt. Im erhöhten Hintergrund sitzt ein älterer Geselle mit Malstock und Pinsel vor einem Doppelpult, auf dem eine Doppelseite befestigt ist. Der dort platzierte Kodex und die Bücher auf einem Regal weisen ihn als Illuminatoren aus. Am rechten Bildrand schließt eine von hinten wiedergegebene Staffelei mit einer nicht einsehbaren Bildtafel die Komposition ab, die offenbar von einem der jüngeren Gehilfen zur Übertragung der soeben von Lukas angefertigten Skizze präpariert wurde. Ob der Maler dann die Skizze seiner Vision selbst in ein Gemälde umsetzen oder dieses einem der Gesellen oder Lehrlinge überlassen wird, bleibt offen.

Deutlicher als bei sämtlichen bisher betrachteten Beispielen ist der Madonnenmaler als Vorlagengeber ausgewiesen, der die manuelle Ausführung seiner Komposition anderen überlassen kann. Diese Vorgehensweise entsprach auch der künstlerischen Praxis von Stradanus, der nach seiner Ausbildung bei seinem Vater in Brügge, Maximiliaan Franck und Pieter Aertsen in Antwerpen 1545 als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eintrat und kurz darauf nach Italien aufbrach, wo er sich nach Aufhalten in Lyon und Venedig in Florenz niederließ und Johannes Stradanus oder Giovanni Stradano bzw. della Strada nannte.¹¹³⁰ In Florenz lieferte er zunächst Entwürfe für die von Cosimo I. de Medici nach flämischem Vorbild eröffnete Teppichmanufaktur und nach 1570 für Kupferstiche wie das vorliegende Lukasbild. Den Kontakt zu dem in Antwerpen tätigen Kupferstecher Galle stellte Stradanus auf einer Reise nach Flandern her, auf der er seinen damaligen Mäzen, Don Juan de Austria, von Neapel aus begleitete.¹¹³¹

¹¹²⁹ Kupferstich, 21, 6 x 18,2 cm (Stuttgart, Staatsgalerie, Grafische Sammlung), unten bezeichnet mit „*Ioan. Stradan. inven. Phls Galle excud.*“; „*Lucas qui Mariae sitam descripsit [...] ubique foret.*“ Nicht in Hollstein 1949 ff. Vgl. Thiem 1958, S. 88 ff.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 3; an der Heiden 1976, S. 36; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 28 f. (Nr. 582); Költzsch 2000, S. 59; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 44.

¹¹³⁰ Zu Leben und Werk vgl. Bernsmeier 1984; Thiem 1957-59, S. 88 ff.; Dacos 1964, S. 55 ff.; Baroni Vanucci 1997; Rutgers 1997, Sp. 740 ff.; Willy de Loup, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 239.

¹¹³¹ Don Juan d’Austria hatte bis zur Wiedereinsetzung Margeretes von Parma 1576-78 für kurze Zeit das Statthalteramt in den Niederlanden inne. Vgl. ebd..

Mit dem demgemäß nach 1576 entstandenen Lukasbild kehrt die bis dahin nur von Gossaert (**Abb. 134**) vorgenommene Wiedergabe der Madonna als Erscheinung in die niederländische Lukas-Ikonografie zurück. Wenn der bei Gossaert so nicht dargestellte Aufblick des Malers zum göttlichen Modell auch schon vereinzelt, z. B. bei der Miniatur des Bedford-Meisters (**Abb. 28**), Andrea Delitio (**Abb. 16a**), Niklas Manuel Deutsch, Crabbe van Espelghem oder *Hortulus*-Holzschnitten (**Abb. 143-145**), auf Lukasbildern mit der Madonna als himmlische Erscheinung begegnet, weisen doch sowohl die Charakterisierung der Madonna als auch der emphatische Aufblick der Assistenzfiguren bei Stradanaus offensichtlich auf ein Lukasbild zurück, das Giorgio Vasari um 1567-73 als Bestandteil der 1565-75 ausgeführten Dekoration der Malerkapelle in SS. Annunziata freskiert hatte (**Abb. 206**).¹¹³² Die Kapelle wurde von Giovanni Angelo Montosorli auf Anraten Vasaris um 1560/61 für mittellose Mitglieder der Compagnia di San Luca als Grablege gestiftet.¹¹³³ Die Wiederbelebung der seit dem 14. Jahrhundert nachweisbaren Compagnia di San Luca als religiöse und daher im Gegensatz zur Zunft materialunabhängige Vereinigung von Malern, Bildhauern und Architekten bereitete gewissermaßen die Gründung der 1563 von Cosimo de' Medici bestätigten „*Accademia dell'Arte del Disegno*“ vor.¹¹³⁴ Zwischen 1565 und 1575 wurde die nun Capella di San Luca genannte Kapelle von den Mitgliedern der Accademia mit Fresken, Skulpturen und Stuckdekorationen ausgestattet.¹¹³⁵ Neben Vasaris Lukasbild sind das die Architekten repräsentierende Fresko des Tempelbau Salomons von Santi di Tito (1536-1603), eine Madonna mit Heiligen von Pontormo sowie eine Dreifaltigkeit von Bronzino oder Allori erwähnenswert, die der Weihe der Kapelle an die Dreifaltigkeit und den innerhalb der Accademia repräsentierten Künsten des *disegno* Rechnung trägt.¹¹³⁶

¹¹³² Fresko, 288,5 x 317,5 cm. In Madrid (Prado) hat sich eine lavierte, quadrierte Federzeichnung, 26 x 21 cm, erhalten, die offensichtlich als Vorstudie fungierte. Vgl. **Abb. 206a**. Nach Kliemann, in: Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 301, wurde das Fresko nach längerer Unterbrechung der Arbeiten 1573 von Alessandro Allori fertiggestellt. Vgl. daneben Klein 1933, S. 85 f.; Krönig 1968, S. 70; Pérez Sanchez 1970, S. 389; an der Heiden 1976, S. 36; Schütz-Rautenberg 1978, S. 192 ff.; Reynolds 1982, S. 65 ff.; Kraut 1986, S. 64 ff. und S. 65, Abb. 14; Kempers 1989, S. 354; Corti 1991, Nr. 98; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 28 und 35 (Nr. 580); Horsthemke 1996, S. 111 f.; Woods-Marsden 1998, S. 25 ff. und 149 ff.; von Flemming 2003, S. 65 ff..

¹¹³³ Die von der Familie Benizzi erbaute Kapelle wurde 1496 dem Konvent als Kapitelsaal überlassen. Seit etwa 1535 war sie mit Skulpturen Montosorlis geschmückt. Seiner Stiftung zufolge sollten dort am Tag der Hl. Dreifaltigkeit Messen für verstorbene Mitglieder abgehalten werden. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VI, S. 655 ff.; Kallab 1908, S. 104 f.; Frey 1923/30, Bd. 1, S. 708 ff.; Paatz 1952, Bd. 1, S. 90 und 116 ff.; Ward 1972, S. 186 ff.; Reynolds 1982, S. 65 ff., 151 ff. und 174 ff.. In Kap. A 1.2, wurde bereits erwähnt, dass die Compagnia di San Luca zu den frühesten nachweisbaren Malerorganisationen unter dem Patronat des heiligen Lukas gehören und um 1383 bereits Niccolo di Pietro Gerini ein nicht erhaltenes Lukasbild für die Malerkapelle in S. Egidio angefertigt haben soll.

¹¹³⁴ Am 24.05.1562 fand die erste feierliche Messe in der Kapelle statt, danach überführte man Pontormos Gebeine in die Kapelle. Vgl. ebd.; Goldstein 1975, S. 146 f.; Jack 1976, S. 3 ff.. Im gleichen Jahr legten Vasari und andere dem Herzog den Satzungsentwurf für die Akademie vor und erbaten seine Schutzherrschaft. Vgl. vor allem ebd., S. 145 ff.; Kallab 1908, S. 106 f.; Ward 1972; Reynolds 1982, S. 65 ff.; Pevsner 1986, S. 55 ff.; Ważbiński 1987; daneben Warnke 1979, S. 17; Dempsey 1980, S. 552 ff.; Kraut 1986, S. 66 ff.; Kempers 1989, S. 349 ff..

¹¹³⁵ Zur Gesamtausstattung vgl. Summers 1969/70, S. 67 ff.. Dazu gehörte u. a. eine 1570-71 von Vincenzo Danti geschaffene Lukas-Skulptur. Siehe Paatz 1952, Bd. 1, S. 80 f. und Abb. 8.

¹¹³⁶ Über die Herstellung von „*tre quadri*“ wurde am 25. Juni 1565 mit dem Prior von SS. Annunziata ein Vertrag geschlossen, nach dem Vasari eine Historie des Alten Testaments, Santi di Tito eine Episode des Neuen Testaments und Bronzino eine Darstellung der Dreifaltigkeit malen sollten. Vasari und di Tito tauschten offenbar und Vasari schuf das vertraglich nicht erwähnte, letztlich auch keine neutestamentarische Episode darstellende

Vasari gibt Lukas in antikisierender Tracht wieder und hat ihm daneben wohl auch die eigenen Züge verliehen.¹¹³⁷ Der Madonnenmaler hat den Blick zur auf Wolken schwebenden und von Engeln getragenen Madonna erhoben, die mit dem Zeigefinger nach unten weist und damit den bereits bekannten Diktier- bzw. Inspirationsvorgang andeutet. Ihre Rolle als Inspiratrix und das Visionäre ihrer Erscheinung wäre noch offensichtlicher, wenn Vasari den ursprünglich geplanten Strahlenkranz verwirklicht hätte (**Abb. 206a**).¹¹³⁸ Anschaulich wird damit die auch in den „Viten“ von Vasari formulierte Auffassung des Künstlers als ingenieuser „Griffel Gottes“ zur Anschauung gebracht.¹¹³⁹ Lukas hat die Vision bereits aus seiner Perspektive auf die Leinwand skizziert und mit der Kolorierung des Madonnenbildes begonnen. Die auf der Staffelei abgestellten Farbnapfchen und die antikisierende Tracht deuten eine historisierende Auffassung an, wogegen sich der Malstock, die Palette und die stillebenartig in der linken unteren Bildecke arrangierten Utensilien als Attribute des zeitgenössischen Malers zu erkennen geben.

Der auf dem Boden liegende Stier hat den Schädel bewundernd zur Madonnenerscheinung erhoben.¹¹⁴⁰ Seine auffälligen Pfauenflügel verweisen als Attribute der Juno auf die Gottesschau einerseits und den *Visus* als Voraussetzung der Malkunst andererseits.¹¹⁴¹ Daneben zierte das Siegel der Compagnia di San Luca und aufgrund der Uneinigkeiten über die Gestaltung eines neuen Wappensymbols auch das der Accademia di San Luca bis 1597 ein geflügelter Stier.¹¹⁴²

Lukasbild. Die Auseinandersetzungen mit dem Kapitel 1563-65 lassen darauf schließen, dass die Kapelle ursprünglich auch als profaner Versammlungsraum fungieren sollte, was jedoch nicht gestattet wurde. Vgl. dazu und zum Gesamtprogramm der Kapelle Paatz 1952, Bd. 1, S. 117 f.; Summers 1969/70, S. 67 ff.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 192 ff.; Kempers 1982, S. 468 ff.; Kraut 1986, S. 67 f.; Horsthemke 1996, S. 112 und Anm. 319; Waźbiński 1987, Bd. 1, S. 131 ff.. Zum Trinitätsbezug der Disegno-Künste siehe ebd., S. 130 f. und S. 168 ff.; Collareta 1978, S. 167 ff..

¹¹³⁷ So auch identifiziert von Klein 1933, S. 86; Kraut 1986, S. 76; Költzsch 2000, S. 62. Vgl. das „Selbstbildnis“ in den Uffizien (1566-68, Inv. Nr. 1709); dazu die Diskussion bei Corti 1991, Nr. 97; das Bildnis Vasaris auf dem Gruppenporträt Cosimos I. mit seinen Künstlern in Florenz (1563, Palazzo Vecchio); dazu und weiterführend ebd., Nr. 73; Chastel 1959, S. 11 f.; Wittkower 1964, S. 45 und 159, Abb. 2; Chandler 1971, S. 105 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 15; Warnke 1979, S. 20; Georgel/Lecoq 1987, S. 99 und 159; Raupp 1984, S. 333; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 116 (Nr. 190a).

¹¹³⁸ Klein 1933, S. 86, führt den Madonnentypus auf Fra Bartolomeos *Bernhardsvision* zurück und vergleicht das Tragemotiv der Engel mit Michelangelos Gottvater aus der *Erschaffung Adams* in der Sixtina. Die von Lechner 1974a, Sp. 460, erwähnte „*Engelassistenz*“ ist irreführend, da die Engel den Malakt nicht beeinflussen.

¹¹³⁹ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, „Proemio“ zu den Viten, Bd. I, S. 104.; Bd. VII, S. 135 f.. Kraut 1986, S. 71 und 77, vermutet, dass Vasari mit dem „*Irrationalismus* [...] *gesellschaftlich-höfischen Zugriffen zu entweichen*“ versuchte; Waźbiński 1987, Bd. 1, S. 136 ff., vergleicht die Lösung mit Gabriele Paleottis Definition des von Gott begnadeten Malers als Verfertiger von Heiligenbildern im „*Discorso Intorno Alle Imagini Sacre E Profane. Diviso in Cinque Libri...*“, Bologna 1582; von Flemming 2003, S. 65 ff., mit der platonischen Mania-Theorie.

¹¹⁴⁰ Als Vorlage fungierte offensichtlich ein von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano gestochene Darstellung des Evangelisten Lukas. Vgl. TIB 1978, Nr. 92, hier **Abb. 207**.

¹¹⁴¹ Nach Ovid, *Metamorphosen* I., 720 ff., überträgt Juno die 100 Augen des Argus auf die Schwanzfedern des Pfaus. Zur Ikonografie der Juno-Optica siehe Ausst. Kat. Köln 1981, Nr. 29; Müller Hofstede 1984a, S. 263 ff..

¹¹⁴² Vgl. auch Költzsch 2000, S. 125. Letztlich kann natürlich jeder Stier eines im Funktionszusammenhang einer zünftischen Malerorganisation entstandenen Lukasbildes als „Berufseblem“ interpretiert werden. Zur Auseinandersetzung über ein neues Siegel, für das die Mitglieder der Accademia seit 1562/63 Entwürfe einreichen sollten, von denen die Beiträge von Stefano Pieri und Domenico Paggi nur literarisch daneben fünf Cellini zugeschriebene Zeichnungen (in München, Florenz, London) überliefert sind, vgl. Kemp 1974, S. 220 ff.; Waźbiński 1987, S. 111 ff.; von Flemming 2003, S. 59 ff..

Das emphatische Aufblicken des Symboltieres wird von zwei hinter Lukas stehenden Herren in zeitlosen Gewändern wiederholt, deren Blicke und Gesten das Wunder der Madonnenerscheinung unterstreichen und die Bewunderung für das authentische Gottesbild des heiligen Lukas zum Ausdruck bringen. Dabei weist die Geste des hinteren Herren auf Heiligendarstellungen zurück, bei denen Raffael mit Figuren wie der Heiligen Katharina (London, National Gallery) den Aufblick zur nicht mehr im Bild selbst präsenten Vision Gottes eingeführt hatte (**Abb. 208**).¹¹⁴³ Da sie der zentralen Bildaussage untergeordnet werden, muss es sich u. E. nicht zwingend um konkrete Personen oder Personifikationen handeln.¹¹⁴⁴ Die Rückwand des Raumes wird durch zwei Türen gegliedert, zwischen denen ein Medaillon mit einer Büste eingelassen ist.¹¹⁴⁵ Die rechte Tür öffnet sich zu einem Durchgang, in dem ein Farbenreiber in einfacher Kleidung an seiner Werkbank arbeitet. In einem Raum dahinter hockt ein Jüngling.¹¹⁴⁶

Das stillebenartige Arrangement der Malutensilien im Vordergrund, die dem Betrachter entgegenragende Palette und der im Nebengemach arbeitende Farbenreiber erinnern an die nordalpine Lukas-Ikonografie, insbesondere an das van der Goes zugeschriebene Fragment in Lissabon (**Abb. 46**), die Kompositionen der Antwerpener Manieristen (**Abb. 91, 94, 110**), die deutschen Holzschnitte (**Abb. 20, 142-143**) oder Heemskercks Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**).¹¹⁴⁷ Möglicherweise wurden Vasari Vorlagen von den in Italien oder seinem Umkreis tätigen Niederländern wie Stradanus oder Künstlern wie Girolamo da Ferrara, genannt da Carpi (1501-1566) übermittelt, dem er 1550 in Rom begegnete.¹¹⁴⁸ Dieser hat um 1540 den heiligen Lukas als bärtigen Greis in zeitloser Tunika dargestellt, der mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Schemel sitzt und mit einem Silberstift die ihm gegenüber auf einem Baldachinbett posierende Madonna mit Kind porträtiert (**Abb. 209**).¹¹⁴⁹ Dies weist ebenso auf die niederländische Darstellungstradition zurück wie der zentrale Durchblick auf eine Säulenloggia, über deren Brüstung sich eine Rückenfigur beugt. Woher der zu

¹¹⁴³ Vgl. speziell dazu, der Voraussetzung in Johannes 11,41 und den bildlichen Vorläufern de Chapeaurouge 1983, S. 82 f.. Vergleichbare Heilige hat Vasari z. B. im Frühwerk auf dem Altarbild für San Rocco (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna), dem Heiligen Rochus (ebd.) oder etwa zeitgleich auf der *Madonna della Misericordia* (Arezzo, Museo Diocesano) dargestellt. Vgl. Corti 1991, Nr. 6 f. und 96.

¹¹⁴⁴ Dafür spricht auch, dass auf der Madrider Zeichnung noch drei Zuschauer auftreten sollten, von denen einer auf das Gemälde blickt, während die anderen diskutieren. Die Vermutung von Kraut 1986, S. 153, Anm. 159, wonach es sich um die Personifikationen von Architektur und Skulptur oder um Giotto und Donatello handeln soll, ist ebenso von der Hand zu weisen wie die Auffassung von Kempers 1989, S. 354, der die Figuren mit Michelangelo und dem Neffen Vasaris identifiziert.

¹¹⁴⁵ Kraut 1986, S. 69, verweist zu Recht darauf, dass hier Architekturformen zitiert werden, die auf zeitgenössische Florentiner Architektur wie die Biblioteca Laurenziana oder die Uffizien zurückweisen.

¹¹⁴⁶ Kraut 1986, S. 69, identifiziert diese Figur als Zeichner; Horsthemke 1996, S. 113, das Attribut als Kessel.

¹¹⁴⁷ Auf die deutschen Holzschnitte mit der Madonna als Inspiratrix weist auch die nicht realisierte Strahlengloriole der Zeichnung zurück. Von einer Beeinflussung durch Vorlagen außerhalb Italiens gehen, ohne Beispiele zu nennen, Klein 1933, S. 86; Thürlemann 1992, S. 562, Anm. 95; Horsthemke 1996, S. 111 ff., aus.

¹¹⁴⁸ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 147; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 6, S. 45 f.. Die grafischen oder speziell Antwerpener Vorlagen könnten Vasari über Künstler wie dem aus Mecheln stammenden und bei Frans Floris ausgebildeten Hendrick van den Broeck vermittelt worden sein, wenn dieser der von Vasari/Milanesi 1906, Bd. VIII, S. 448; Guicciardini 1567, S. 99 und 101, u. a. Zeitgenossen erwähnte „*Arrigo Fiammingo*“ ist.

¹¹⁴⁹ Öl auf Leinwand, 44,5 x 29,2 cm, Florenz, Sammlung Carmen Gronau. Vgl. Longhi 1956, S. 166 f.; Mezzetti 1977, S. 88; Horsthemke 1996, S. 110.

diesem Zeitpunkt im Dienst der Este in Ferrara tätige Maler und Architekt die Anregungen der nordalpinen Lukas-Ikonografie erhielt, ist nicht bekannt.¹¹⁵⁰ Der bisher noch weitgehend unerforschte Einfluss der nordalpinen Lukas-Ikonografie auf italienische Künstler könnte über Werke wie die schon erwähnte *Anbetung* von Joos van Cleve d. Ä. erfolgt sein (**Abb. 114**), bei der die Heiligen Dominikus und Lukas als Patrone von S. Luca d'Erba in Genua auftreten.¹¹⁵¹ Beide sind weder durch ihre Haltung noch durch die Blickrichtung auf die Anbetungsszene hinter ihnen bezogen, so dass bei Lukas weniger der Eindruck eines Zeichen- bzw. Porträtvorgangs als einer vom Bildgeschehen isolierten Stifterdarstellung entsteht, was zugleich auf ein Vorstellungsbild oder eine Vision hindeutet. Indem bis zu diesem Zeitpunkt alle in Italien greifbaren Beispiele Lukas als (Staffelei-)Maler auffassen, führte van Cleve d. Ä. mit seiner *Anbetung* die von Rogier erfundene und von Gossaert erneuerte Darstellung des heiligen Lukas als Zeichner eines inneren Vorstellungsbildes in Italien ein, auf die dann in abgewandelter Form – und dabei möglicherweise mit den Zitaten aus der Verkündigungs-Ikonografie nicht zufällig auf Antwerpener Vorbilder zurückweisend – auch da Carpi zurückgegriffen hat.

Ebenfalls von Vasari sowie möglicherweise daneben von Stradanus beeinflusst zeigt sich ein 1582 von **Bartholomäus Spranger** (Antwerpen 1546 - 1611 Prag) auf eine Kupferplatte skizziertes Lukasbild, das 1974 von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben wurde (**Abb. 210**).¹¹⁵² Das „*Bartollomeus: Spranger den / 24. September Fecitt. / 1582.*“ signierte und datierte Täfelchen fungierte offensichtlich als Vorlage für einen Kupferstich Raphael Sadeler (Antwerpen um 1560/61 – 1628/32 Venedig/München; **Abb. 210a**).¹¹⁵³ Der in Anlehnung an Heiligenfiguren von Parmigianino charakterisierte Madonnenmaler sitzt mit zurückgelehntem Oberkörper vor seinem nicht einsehbaren Staffeleibild, das in etwa dem Format der Kupferplatte entspricht und auf der Rückseite die Signatur und Datierung Sprangers aufweist.¹¹⁵⁴ Der Blick des Heiligen ist zur Madonnenerscheinung erhoben, die als Brustbild oben rechts in einer von Putti begleiteten Licht- und Wolkengloriole erscheint. Sowohl Lukas als auch der geflügelte Stier werden von den Lichtstrahlen dieser Erscheinung im wahrsten Sinn erleuchtet, deren übernatürlicher Charakter durch einen staunenden Putto hinter dem

¹¹⁵⁰ Möglicherweise orientierte sich da Carpi an einer Dosso Dossi zugeschriebenen Vorlage (Paris, Louvre, Cabinet des Estampes), die eine ähnliche Komposition *en grisaille* zeigt. Vgl. Gibbons 1968, Abb. 227; Ballarin 1994, Abb. 748.

¹¹⁵¹ Best. Kat. Dresden 1987, S. 134; daneben Klein 1933, S. 49; de Jongh 1968, S. 53; Költzsch 2000, S. 40.

¹¹⁵² Öl auf Kupfer, 18,3 x 12 cm, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 14357. Vgl. an der Heiden 1976, S. 34 ff.; DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 20.18; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 28 und 33 (Nr. 581); Best. Kat. München 1999, S. 501.

¹¹⁵³ Kupferstich, 16,0 x 11,8 cm, bezeichnet mit „*B. Spranger invent. R. Sadeler fec.*“ (München, Staatliche Grafische Sammlung, Inv. Nr. 36636). S. Raeven fertigte eine Kopie im Gegensatz an. Vgl. Klein 1933, S. 85 f.; Oberhuber 1958, Nr. 35; Henning 1987, S. 48 f. und 180, A 17. An der Heiden 1976, S. 36, betont, dass Spranger damit zu den ersten nordalpinen Künstlern gehört, die Ölskizzen als Stichvorlagen anfertigten. Weitere Beispiele für seitengleiche Skizzen Sprangers als Stichvorlagen und einen Überblick über die weitere Entwicklung bei Rubens oder van Dyck geben ebd.; Freeman Bauer 1984, S. 16 ff.

¹¹⁵⁴ Henning 1987, S. 48, verweist auf den Diogenes (Federzeichnung, Parma, Pincoteca) Parmigianinos als Vorlage und die Seltenheit einer auf den Tag genau angegebenen Datierung im Schaffen Sprangers.

Stier zusätzlich betont wird.¹¹⁵⁵ Die Madonna erwidert den empor gerichteten Blick ihres Porträtisten, während das Kind mit der Rechten segnet. Hinter Lukas steht ein Engel, der auf das Bild des heiligen Malers deutet und damit Gossaerts Wiener Gemälde (**Abb. 134**) in Erinnerung ruft. Er wendet sich zu einem Jüngling um,¹¹⁵⁶ was auf Vasari und daneben möglicherweise auf das Lukasbild der Accademia di San Luca in Rom (**Abb. 159**) zurückweist.¹¹⁵⁷ Die Madonnenerscheinung weist auffällige Parallelen zu Vasaris Bild im Bild, die Anordnung der Dreiergruppe von Lukas, Stier und Madonna wiederum zum Stich von Galle nach Stradanus auf. Die italienischen Lukasbilder könnte Spranger, der nach einer Ausbildung in Antwerpen um 1565/66 über Paris, Lyon, Mailand und Parma nach Rom reiste und dort bis 1575/76 als Landschafts- und Freskomaler u. a. für Kardinal Alessandro Farnese und Papst Pius V. tätig war, aus eigener Anschauung gekannt haben.¹¹⁵⁸ Zum Entstehungszeitpunkt von Skizze und Kupferstich war Spranger bereits seit zwei Jahren Hofmaler Rudolfs II.,¹¹⁵⁹ der ihn im Sommer 1582 zum Augsburger Reichstag berief. Nachdem Spranger mit seiner Frau nach Augsburg gereist war, hielt er sich bis Ende 1583 in Wien auf.¹¹⁶⁰ Raphael Sadeler's Eintrag in die Antwerpener „*Liggeren*“ 1582 könnte auf den ersten Blick ein Anhaltspunkt dafür sein, dass der Stich für die Antwerpener Lukasgilde bestimmt war, der Spranger selbst seit 1557 angehörte.¹¹⁶¹ Dass Antwerpen 1581-85 von einem kalvinistischen Regiment regiert wurde und daraufhin eine Säuberungswelle der Kirchen einsetzte,¹¹⁶² lässt dies wiederum bezweifeln.

Letztlich deuten jedoch die Konzentration auf die Begegnung von Maler und visionärer Madonna, der Rückgriff auf einen Engel als himmlischen Beistand oder Vollender, das damit in die Nähe von Acheiropoieten gerückte Heiligenbild und schließlich die Orientierung an italienischen Vorbildern neben künstlerische Interessen auch auf gegenreformatorische Tendenzen hin, die u. E. auch zur Herstellung des bereits im Zusammenhang mit Hugo van der Goes erwähnten Wierix-Stiches führten.

¹¹⁵⁵ Die Anordnung des malenden Heiligen und des hinter der Staffelei liegenden Stieres weist auffällige Übereinstimmungen zum Stich nach Stradanus auf. Da dieser undatiert ist, bleibt offen, wer wen beeinflusste. Nach an der Heiden 1976, S. 36, ging das von Galle verlegte Blatt Spranger voraus.

¹¹⁵⁶ Klein 1933, S. 86, bezeichnet diese Figur als „*Genius*“.

¹¹⁵⁷ Dieses ist jedoch erinnerlich erst seit 1593 in Rom nachweisbar. Vgl. oben, Kap. A 5.2.

¹¹⁵⁸ 1575/76 ging er, vermittelt von Giambologna, mit dem flämischen Bildhauer Hans Mont an den kaiserlichen Hof Maximilians II. nach Wien. Zu Leben und Werk vgl. Diez 1909/10, S. 93 ff.; Niederstein 1931, S. 1 ff.; Oberhuber 1958, S. 208 ff.; Schnackenburg 1970, S. 143 ff.; Geissler 1980, Bd. 1, S. 56 f.; Neumann 1985, S. 49 ff.; de Bosque 1985, S. 67 ff.; Henning 1987, S. 12 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 317.

¹¹⁵⁹ 1580 wurde er von Rudolf II. an den Prager Hof berufen, ab 1581 erhielt er monatliches Gehalt von 15 Gulden, das 1582 auf 20, 1591 auf 25 und 1605 auf 45 Gulden erhöht wurde. 1584 wurde er dann zum Kammermaler ernannt. Vgl. Diez 1909/10, S. 144; Oberhuber 1958, S. 101 ff..

¹¹⁶⁰ Dort führte er nicht erhaltene Wandmalereien in den neu errichteten Teilen der Hofburg (heute Elisabeth-Appartements im Amalienhof) aus. Vgl. ebd., S. 116.

¹¹⁶¹ Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 200 (Spranger) und 280 (Sadeler); Oberhuber 1958, S. 17. An der Heiden 1976, S. 36 f.; Best. Kat. München 1999, S. 502, gehen von einer Bestimmung für Antwerpen aus. Die Prager Maler kommen als Adressaten nicht in Frage, weil Spranger erst nach seiner Ernennung zum Kammermaler in die Malerordnung der Prager Kleinseite eingetragen wurde. Vgl. dazu Diez 1909/10, S. 97, Anm. 3.

¹¹⁶² Wegg 1924, S. 251 f.; Prims 1940b, S. 183 ff.; Ders. 1940c, S. 313; Ders. 1942; Ders. 1943; Freedberg 1988, S. 18 ff. und 195 ff..

A 8.2 **Stil-Archaismus als Legitimation der katholischen Lehre:** **Ein Kupferstich nach Quentin Massys**

Der im Zusammenhang mit dem van der Goes zugeschriebenen Gemälde Tafel in Lissabon (**Abb. 46**) bereits erwähnte Stich von **Antonius Wierix** nach **Quentin Massys** stellt Lukas einer thronenden Madonna gegenüber (**Abb. 48**).¹¹⁶³ Das aus der Seitenverkehrung einer Vorlage, bei der es sich um die Rotterdamer Zeichnung (**Abb. 49**) handeln könnte,¹¹⁶⁴ resultierende Wechseln der Stiftführenden Hand wurde offensichtlich nicht korrigiert.¹¹⁶⁵ Lukas ist das einzige aus der Komposition in Lissabon zitierte Motiv. Die dortige, enge Schreib- und Malstube ist einem undefinierten Raum gewichen, der durch drei Säulen auf hohen Postamenten gegliedert wird. Zwei davon flankieren den um zwei Stufen erhöhten, mit Pinienzapfen, geflügelten Engelsköpfchen, Karyatiden und Voluten verzierten Thronsessel, auf dem die nimbierte und mit einer Pänula bekleidete Madonna mit dem Kind Platz genommen hat. Das Haupt von Lukas wird von einer halbrunden Nische hinterfangen. Hinter ihm liegt der geflügelte Stier vor einer halbhohen Brüstung, die den Blick auf eine Landschaft mit einem Reiter auf einer Brücke, einer Wehranlage und einer Stadtsilhouette in der Ferne freigibt.

Das Versetzen des zeichnenden Lukas in einen neuen Zusammenhang deutet einerseits auf einen freien Umgang mit der Vorlage und andererseits auf die Zusammenfügung verschiedener Vorbilder hin.¹¹⁶⁶ Der Thron weist deutliche Parallelen zu einem Madonnenbild von Quentin Massys in Brüssel (**Abb. 211**) auf, während sich die Madonna selbst sowohl mit Kompositionen von van der Goes als auch Werken des Quentin Massys in Verbindung bringen lässt.¹¹⁶⁷ Pauwels machte auf ein Ambrosius Benson zugeschriebenes Gemälde im Kunsthandel aufmerksam, das eine halbfigürliche Madonna mit Kind in einer hügeligen Landschaft zeigt und evidente Analogien zum Stich aufweist (**Abb. 212**).¹¹⁶⁸ Dies gilt auch für ein zuletzt ebenfalls im Kunsthandel befindliches und Benson zugeschriebenes Gemälde, auf dem Madonna und Kind vor einer Nische mit Renaissance-Ornamentik thronen (**Abb.**

¹¹⁶³ Kupferstich, 22,5 x 29 cm; unten bezeichnet mit „*Gerar. de Iode excu. Anto. Wierix sculpsit, M. Quintin Mazzijs inuventor*“ Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 11, Nr. 13; Dass., Bd. 63,5, Nr. 1123; Ausst. Kat. Münster 1976, Nr. 68; Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. 1, S. 137, Nr. 771; Pauwels 1981, S. 15 ff.; Kraut 1986, S. 37 ff.; Sander 1992, S. 113 ff.; White 1997, S. 41 f.;

¹¹⁶⁴ Feder in Braun über schwarzer Kreide, 19,8 x 12,6 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. Nr. 94. Ebenfalls als Kopie nach dem Lissaboner Gemälde angesehen und in das 16. Jahrhundert datiert von Boon 1942, S. 16; Reís Santos 1953, S. 62 f.; Panofsky 1953, S. 476, Anm. 154; Baudoin 1981, S. 25 ff.; Kraut 1986, S. 39 f.; Sander 1992, S. 125, angesehen. Schubert 1972, S. 21, Anm. 22; Pauwels 1975, S. 254; Ders. 1981, S. 15 ff.; Rivière 1987, S. 76 f., erkennen in der Zeichnung das Bindeglied zwischen Gemälde und Stich.

¹¹⁶⁵ Bis auf wenige Ausnahmen haben alle Reproduktionsstecher auf dieses Detail geachtet oder gab man umgekehrt bei Druckvorlagen die Schreib-, Zeichen- oder Malgeräte in die linke Hand. Aus der Fülle an Beispielen sei auf Gerard de Lairese, Vorzeichnung für einen Stich mit Minerva als Schützerin der Künste (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. Z 1756; Best. Kat. Köln 1983, Nr. 166) hingewiesen.

¹¹⁶⁶ Nach Cohen 1904, S. 10 f.; White 1997, S. 47, Anm. 15, handelt es sich um ein Pasticcio von Wierix.

¹¹⁶⁷ Zum Madonnenbild des Massys (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) siehe Best. Kat. Brüssel 1984, S. 186. Silver 1984, S. 240, bezeichnet die Madonna als „*Goesian*“; Rivière als typisch für Massys.

¹¹⁶⁸ Öl auf Holz, 30,5 x 23,5 cm. Zuletzt erwähnt im Katalog von Charpentier, Paris, vom 06.04.1954, Nr. 64. Siehe Pauwels 1975, S. 257 f. und Abb. 4; zur Zuschreibung Friedländer 1924 ff., Bd. 11, Nr. 171.

213).¹¹⁶⁹ Die Übereinstimmungen deuten auf ein mehrfach kopiertes Madonnenbild als Vorlage hin, wobei offen bleibt, ob es sich dabei um ein autonomes Werk oder das Detail eines verlorenen Lukasbildes von van der Goes oder Massys gehandelt hat.¹¹⁷⁰

Anerkennt man sowohl Hugo van der Goes oder einen Goes-Nachfolger als Urheber der Lissaboner Tafel als die Authentizität der Stichunterschrift,¹¹⁷¹ müsste das Blatt eine verlorene Komposition von Quinten Massys überliefern, die sich zumindest an der Lukasfigur des Lissaboner Gemäldes orientiert hätte.¹¹⁷² Die Existenz eines Lukasbildes von Massys in Antwerpen ist zwar durch einen Eintrag im Nachlassinventar des Antwerpener Kaufmanns Pompeo Petrobelli vom 28. November 1655 bezeugt, doch könnte es sich dabei um eine falsche Zuschreibung oder das Werk eines Massys-Nachfolgers wie dem anonymen Meister in der Londoner National Gallery (**Abb. 103**) gehandelt haben.¹¹⁷³ In Anbetracht von Massys' herausragendem Ruf stellt sich zudem die Frage, warum ein Lukasbild von seiner Hand nicht von den Antwerpener Künstlern rezipiert wurde, die statt dessen Lukas als Staffeleimaler, oder, wie Joos van Cleve (**Abb. 114**), den zeichnenden Heiligen in der Nachfolge von Gossaerts Mechelner Zunftbild (**Abb. 50**) wiedergaben.¹¹⁷⁴ Diese Unstimmigkeiten ergeben sich nicht, wenn man den gleichnamigen Enkelsohn des Antwerpener Meisters, **Quentin Massys d. J.** (Antwerpen um 1543 – 18.04.1589), der als Sohn von Jan Massys in Antwerpen geboren und dort 1574 als Meistersohn in die „*Liggeren*“ eingetragen wurde, als Urheber der Komposition ansieht.¹¹⁷⁵ Dieser verließ Antwerpen nach der Rückeroberung durch die Truppen Albas 1586 und flüchtete nach Frankfurt a. M., wo er sich 1588/89 erfolglos um das Bürgerrecht bemühte, dann bis zu seinem Tod Entwürfe für Kupferstecher lieferte und dabei mehrfach auf Vorlagen von van der Goes zurückgriff.¹¹⁷⁶ Der ausführende Kupferstecher wäre dann nicht Antonius I. Wierix (um 1520/25 – um

¹¹⁶⁹ Öl auf Holz, 121 x 112 cm. Zuletzt erwähnt im Katalog 24, III von Sotheby's (Catalogue of Important Old Master Paintings 21, London 1976). Das Gemälde erinnert darüber hinaus an diverse Madonnendarstellungen Gossaerts. Siehe Pauwels 1981, S. 23, Abb. D; Kraut 1986, S. 41; Sander 1992, S. 125 f.; White 1997, S. 45.

¹¹⁷⁰ Nach Pauwels 1975, S. 256 ff.; Kraut 1986, S. 41, reflektieren die Gemälde und der Stich die Madonna-und-Kind-Gruppe eines verlorenen Lukasbildes von Massys. Nach Sander 1992, S. 126, stellt das Gemälde von Benson bei Sotheby's eine Variante des verlorenen Flügels von van der Goes dar und soll Massys beide kopiert haben und Wierix diese Kopie dann nachgestochen haben.

¹¹⁷¹ Diese Möglichkeit wurde von Winkler 1964, S. 221 ff.; Pauwels, in Friedländer 1967 ff., Bd. 7, S. 88, de Bosque 1975, S. 160 f.; Silver 1984, S. 240; Rivière 1987, S. 63 ff., in Betracht gezogen.

¹¹⁷² Dies vermuten auch Cohen 1904, S. 10 f.; de Bosschère 1907, S. 34 f.; Brising 1908, S. 51; Winkler 1924, S. 195 f.; Boon 1942, S. 16; Ebbinge-Wubben 1949, S. 19 f.; Lavalleye 1962, S. 89; de Bosque 1975, S. 160 f.; Baudouin 1981, S. 26; Sander 1992, S. 126. In der älteren Literatur werden die Einflüsse von van der Goes und Bouts den diesbezüglichen Tendenzen im Frühwerk von Massys zugeschrieben. Pauwels 1975, S. 256; Ders. 1981, S. 16, sieht auch in der Madonna eine getreue Wiedergabe des Originals von Massys und glaubt, dass lediglich der Hintergrund verändert worden ist, wogegen sich bereits Dhanens 1998, S. 123, ausgesprochen hat.

¹¹⁷³ Abgedruckt bei Denucé 1932, S. 153 f.; vgl. dazu Silver 1984, S. 240. Nach van den Branden 1883, S. 80, soll Massys das Gemälde der Antwerpener Malergilde als Dank für die Verschonung vom Dekanamt geschenkt haben. Obwohl es dafür keinerlei Anhaltspunkte gibt, zitiert Kraut 1986, S. 41, diese „Quelle“ als Beleg.

¹¹⁷⁴ Ebenso stellt sich die Frage, warum dann z. B. der *Geldwechsler* (Paris, Louvre) und nicht ein Lukasbild von Massys in Willem van Haecchts *Atelier des Apelles* (um 1628, Den Haag, Mauritshuis; hier **Abb. 262**) zitiert wird. Selbst wenn die Vorlage im Zuge der politischen und religiösen Unruhen zerstört worden wäre, hätte der Stich die Komposition überliefert und diese Eingang in die gemalten Bildergalerien finden können.

¹¹⁷⁵ Vgl. Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 255. Diese These vertritt bisher nur Dhanens 1998, S. 123.

¹¹⁷⁶ Ein für Theodoor de Bry entworfener Spiegeldeckel in Dresden (Grünes Gewölbe) trägt die Aufschrift: „*Q. Mas. invenit., T. B. fecit.*“. Vgl. ebd.; Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 255, Anm. 4; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 24, S. 228. Die Bedenken bezüglich der konfessionellen Einstellung von Massys d. J. werden mit einem

1572 Antwerpen) gewesen, der möglicherweise nicht einmal Kupferstecher war und keine signierten Werke hinterlassen hat,¹¹⁷⁷ sondern mit **Antonius II. Wierix** (Antwerpen 1555/59 – 1604) zu identifizieren, der mit seinen Brüdern Johannes und Hieronymus zunächst von einem Goldschmied sowie von Hieronymus Cock ausgebildet worden sein soll.¹¹⁷⁸ Da seine Brüder bereits im Alter von 11 oder 12 Jahren ihre ersten Stiche anfertigten, könnte auch das druckgrafische Schaffen Antonius II. vor den ersten erhaltenen datierten Werken 1579 (H. 1921 und H. 1924) eingesetzt haben.¹¹⁷⁹ Der als Verleger des Blattes angegebene Gerard de Jode (Nijmwegen 1509/17 – 1591 Antwerpen) erwarb 1543 als „*printvercooper*“ die Freimeisterschaft der Lukasgilde und sechs Jahre später das Bürgerrecht in Antwerpen. Dass vor den 1560er Jahren keine Arbeiten mit seiner Adresse überliefert sind und de Jode bis in die 1580er Jahre ausschließlich Karten und Atlanten verlegte, spricht ebenfalls für eine Urheberschaft Massys d. J. bzw. eine Entstehung des Stiches zwischen 1585 und 1589 sprechen.¹¹⁸⁰ Die archaischen Stilelemente wären dann bewusst eingesetzt worden, um sich sowohl der altniederländischen als auch der christlichen – in diesem Fall katholischen – Tradition der Malerei zu versichern. Dies passt ebenso zu den restaurativen Tendenzen der Gegenreformation passen wie die Stichunterschrift, in der Lukas als Urheber von wahren Gottesbildern bezeichnet wird: „*EN REGINA. TVA LVCAS SACRI PVERIQVE. VT CONSTAT TABVLIS EFFIGIEQVE DOCET*“.¹¹⁸¹

Blick auf Künstler wie Johannes und Hieronymus Wierix oder Maerten de Vos, die 1585 eindeutig zu den Lutheranern zählten und dann spezifisch gegenreformatorische Bildprogramme entworfen haben, weitgehend ausgeräumt. Zum diesbezüglichen „Widerspruch“ zwischen der konfessionellen Einstellung und den erhaltenen Stichen der Wierix-Brüder siehe Mauquoy-Hendrickx 1978-83, Bd. 3,2, S. 542, Dok. 38; van Ruyven-Zeman in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxxiii.

¹¹⁷⁷ Von Antonius I. Wierix ist lediglich bekannt, dass er eine siebenjährige Ausbildung beim Maler Jan Verkelen machte und 1545-46 als Meister in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde. Vgl. Staley 1903, S. 60 ff.; van de Velde 1990, S. IX ff.; Wiebel 1995, S. 13 ff.. Die aufgrund der Namensgleichheit der Familienmitglieder komplizierte Forschungslage fasst Z. van Ruyven-Zeman, in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxv ff., zusammen.

¹¹⁷⁸ Der möglicherweise von White 1997, S. 47, Anm. 13, gemeinte Sohn von Antonius II., Antonius III. Wierix (Antwerpen 1596 – kurz vor 21.09.1624) kommt aufgrund der Adresse des Stiches nicht als Urheber in Frage, da zum Zeitpunkt seiner Geburt der Verleger Gerard de Jode bereits fünf Jahre verstorben war. Vgl. erneut Staley 1903, S. 60 ff.; van de Velde 1990, S. IX ff.; Wiebel 1995, S. 13 ff.; Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxv ff.; daneben die von Mauquoy-Hendrickx 1978-83, Bd. 3,2, Annex IV, S. 513 ff., publizierten Dokumente. Zur Zusammenstellung des grafischen Œuvres vgl. Dies. 1978-83; dazu Royalton-Kisch 1986, S. 141 ff.; Riggs 1987, S. 479 f.; Hollstein 1949 ff., Bd. 59 und 60.

¹¹⁷⁹ Von 1587 an arbeitete er für Hans II. Liefvrick, 1590/91 trat er in die Antwerpener Lukasgilde ein. Bis zu seinem Tod 1604 lebte und arbeitete er in Antwerpen und verlegte Stiche mit dem Privileg der Brüsseler Regierung mit dem Namen des Ratssekretärs Buschere. Siehe die Literatur in der vorigen Anmerkung. In der neuesten Zusammenstellung des druckgraphischen Œuvres durch van Ruyven-Zeman (vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxvi) werden ihm – ohne die Buchillustrationen – 384 gestochene und/oder verlegte Blätter zugewiesen.

¹¹⁸⁰ Zu Gerard de Jode vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 158 ff.; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 19, S. 30 f.; Mielke 1975, S. 29 ff.; van der Stock 1998, S. 273. Pauwels 1975, S. 254; Ders. 1981, S. 15, nennt das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeitraum. Sander 1992, S. 126, datiert den Stich in den Anfang des 16. Jahrhundert, was aus den dargelegten Gründen nicht möglich sein kann.

¹¹⁸¹ Möglicherweise sollte das Blatt in das 1585 von Gerard de Jode herausgegebene Sammelwerk „*Thesaurus sacrarum historiarum*“ aufgenommen werden, das Stiche von Jan Sadeler, Hieronymus Wierix, Harmen Muller u. a. vereinigt. Vgl. Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 19, S. 31. Zum Verhältnis von Stil-Archaismus, Reformation und Gegenreformation siehe weiterführend Decker 1985; Mensger 2002, S. 38; Brassat 2003, S. 287.

A 8.3 Die Wiederausstattung des Altares der Antwerpener Lukasgilde: Maerten de Vos

Nach der sogenannten „spanischen Furie“ vom 4. November 1576 schloss sich Antwerpen den Aufständischen an und wurde 1581-85 von einem kalvinistischen Regiment regiert. Nachdem im September 1580 bereits die ersten Verkäufe von Kirchengut stattgefunden hatten, legte der neue Magistrat den Gilden per Dekret vom 29. April 1581 nahe, ihre Altäre und andere Ausstattungsstücke aus der Kathedrale zu entfernen, wodurch die Säuberung der Kirchen vorangetrieben und gewissermaßen ein „stiller Bildersturm“ eingeläutet wurde.¹¹⁸² Die an der Regierung beteiligten Gilden hatten selbst Interesse am Verkauf ihrer Ausstattungsstücke, da sie diese entweder für „Abgötterei“ hielten oder die Verkaufserlöse für die Aufrechterhaltung ihrer karitativen Aufgaben nutzen wollten.¹¹⁸³ Nachdem die Stadt nach einjähriger Belagerung von Alexander Farnese am 17. August 1585 für die spanische Krone zurückerobert worden war, stellte der sechste Abschnitt des Generalpardons Andersgläubige vor die Wahl, zu konvertieren oder die Stadt innerhalb der nächsten vier Jahre zu verlassen. Eine weitere, vor allem ökonomisch bedingte Abwanderungswelle betraf vor allem ausländische Kaufleute und Bankiers, wodurch zugleich Antwerpens Glanzzeit als internationaler Handelsumschlagplatz zu Ende ging. Die Abwanderungen waren verbunden mit einem „Know-how“-Transfer nach Amsterdam, London, Hamburg, Köln und anderen Städten, deren Wirtschaft und Kultur gleichermaßen von den Emigranten profitierten.¹¹⁸⁴ Indem parallel dazu die Zahl der Immigranten drastisch abnahm, ging die Bevölkerung in der Scheldestadt zwischen 1582 und 1589 von 100.000 auf 42.000 Einwohner zurück.¹¹⁸⁵ Dennoch konnten sich beinahe alle Zweige der Antwerpener Kunstproduktion behaupten und wuchs die Zahl der in Antwerpen tätigen Maler zwischen 1584 und 1616 sogar von ca. 100 auf 216 an.¹¹⁸⁶

Sie profitierten von der Neuausstattung der Kirchen und Altäre, die bereits im Generalpardon programmatisch fixiert worden war: *„Ende soot gantsch redelijcken is dat de ghebroken ende afgheworpen Kercken vande voorseyde Stadt wederomme opghemaect worden, op dat dese eeuwighe schande niet en blyve voor de ooghen van alle de weereit, de Magistraet, Raedt ende Leden der selver stadt sullen onderlinghe handelen, om te beramen eenen goeden ende bequamen voet diemen hier inne sal moghen houden ter minste quetse vande voorseyde Stadt.“*¹¹⁸⁷

¹¹⁸² Wegg 1924, S. 251 f.; Prims 1940b, S. 183 ff.; Ders. 1940c, S. 313; Ders. 1942; Ders. 1943; Freedberg 1988, S. 18 ff. und 195 ff..

¹¹⁸³ Am 5. Mai 1581 richteten elf Handwerkszünfte ein Gesuch an den Magistrat, ein zweites Gesuch folgte kurz darauf. Zur Beseitigung der Altäre wurde die Kathedrale sieben Tage geschlossen; etliche Ausstattungsstücke wurden verkauft, andere in die Gildenkammern überführt. Siehe van den Branden 1883, S. 236; Prims 1940b, S. 185 ff.; Ders. 1940c, S. 340; van Brabant 1974, S. 43 f.; Zweite 1980, S. 24 ff. und Anm. 36.

¹¹⁸⁴ Vgl. ausführlich Briels 1985; Israel 1995, S. 307 ff..

¹¹⁸⁵ Der Wegzug der Engländer 1582 läutete das Ende des Transithandels und der Antwerpener Textilindustrie ein, woraufhin die Hanseaten und Süddeutschen ebenfalls abwanderten. Nur Spanier, Portugiesen und Italiener blieben, jedoch in verminderter Anzahl. in der Stadt. Vgl. ausführlich van der Wee/Materné 1993, S. 19 ff..

¹¹⁸⁶ Zum Vergleich: gleichzeitig arbeiteten neunzehn Bildhauer in der Stadt. Siehe Zweite 1980, S. 9 ff.; Filipczak 1987, S. 3 f.; Thijs 1993, S. 110 f.; Balis 1993, S. 116.

¹¹⁸⁷ Zitiert nach Zweite 1980, S. 36, Anm. 101.

Den Gilden und Zünften wurde am 9. September 1585 nochmals nachdrücklich die Ausschmückung oder Reparatur ihrer Kapellen und Altäre vom neuen Magistrat empfohlen.¹¹⁸⁸ Welche Ausstattung die Lukaskapelle in der Antwerpener Onze-Lieve-Vrouwekerk im Zeitraum zwischen dem Bildersturm und der kalvinistischen Säuberung der Kirchen hatte, ist nicht bekannt.¹¹⁸⁹ Ein Teil der Forschung geht davon aus, dass ein durch den Wierix-Stich (**Abb. 48**) überliefertes Lukasbild von Quentin Massys (d. Ä.) bis 1566 den Altar schmückte.¹¹⁹⁰ Dieses wäre dann allerdings zerstört worden, während das 1511 von Massys vollendete Triptychon der Schreinerzunft zu den wenigen, unangetasteten Werken gehörte.¹¹⁹¹ Erst 1585-86 werden im Rechnungsbuch der Antwerpener Lukasgilde wieder Ausgaben für einen Altar verzeichnet.¹¹⁹² Seit 1588-89 hielten die Mitglieder der Vereinigung wieder Messen in ihrer Kapelle ab. Der Tischler Otmaer van Ommeren wurde mit sieben Stuivern für die Auslieferung von zwei „*deuren op den outare te doen setten in de kercken*“ bezahlt, von deren Verzierung oder Bemalung jedoch keine Rede ist.¹¹⁹³ 1598 ließ Adam van Noort als Dekan der Lukasgilde die Tafeln zur Bemalung in sein Atelier überführen. Zwei Jahre später brachten die neuen Dekane und andere Zunftmitglieder beim Antwerpener Magistrat eine Beschwerde darüber vor, dass van Noort die Tafeln eigenmächtig entfernt und bemalt habe, „*sonder daraff gethoont te hebben eenig model an mijn heer den choordeken deselve kerke noch oick an here remonstranten*.“ Der Magistrat ordnete an, Adam van Noort solle die Tafeln ersetzen und die Lukasgilde binnen einer Jahresfrist ein neues Altarbild anfertigen, das „*consente van den voorschreven heer choordeken ende gemeyne resolutie van den Ouden Nieuwen Eedt mitsgaders de gemeyne gesellen derselve Gulde geraden sullen vinden, tot meeste eere devotie ende chiraet van den voorschreven altaer ende capelle*.“¹¹⁹⁴

¹¹⁸⁸ Prims 1940c, S. 303. Siehe den Überblick über die nach 1585 allein für die Onze-Lieve-Vrouwekerk angefertigten Altäre ebd., S. 278 ff.; van Brabant 1974; Vervaeet 1976, S. 198 ff.

¹¹⁸⁹ Hier sei daran erinnert, dass Colijn de Coter 1493 von der Antwerpener Lukasgilde mit der Ausmalung des Deckengewölbes dieser Kapelle beauftragt wurde und diese Malereien bei einem Brand 1533 zerstört worden waren. Vgl. van Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 46 f.; Périer-d'Ieteren 1985, S. 9, Anm. 7. Eine gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Ansicht der Onze-Lieve-Vrouwekerk von Hendrick van Steenwijk d. Ä. in der Hamburger Kunsthalle zeigt am vorderen Pfeiler des nördlichen Seitenschiffs einen Altar, dessen Mittelschrein eine Malszene darstellen könnte. Nach Jantzen 1910, S. 30, handelt es sich um die Replik eines 1583 datierten Originals in Budapest, das bisher als unauffindbar gilt.

¹¹⁹⁰ Vgl. Ring 1913, S. 121; Dirksen 1914, S. 89; Schaefer 1986, S. 415, Anm. 8; Kraut 1986, S. 111 und 115; vander Auwera 1989, S. 34; Mai 1992, S. 41; White 1997, S. 46, Anm. 5. Dies ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Ausstattung bereits beim Brand 1533 zerstört wurde.

¹¹⁹¹ Nach R. de Tassis, der zwischen 1548 und 1595 Dekan des Onze-Lieve-Vrouwe-Kapitels war, blieben 1566 nur drei Altarbilder verschont, wozu neben dem Triptychon von Massys auch der *Engelssturz* von Frans Floris (beide heute Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 245-249 bzw. 112) gehörte. Die Werke wurden wohl aufgrund des Ansehens ihrer Urheber verschont, was dann allerdings auch für ein Lukasbild von Massys gegolten hätte. Zum Bildersturm in Antwerpen siehe Freedberg 1988, S. 10 ff.; Vervaeet 1976, S. 197; zu den verschonten Gemälden ebd., S. 204 ff.

¹¹⁹² Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 347: „*Item betaald aan het altaar, met metsen en houtwerk en anders 69 gulden*.“ Vgl. dazu Prims 1940c, S. 378, Anm. 1; Freedberg 1988, S. 211.

¹¹⁹³ Zitiert nach ebd., Zweite 1980, S. 318, weist darauf hin, dass das zu diesem Zeitpunkt von Frans Francken I. geführte Rechnungsbuch zahlreiche Fehlstellen aufweist, weshalb nicht auszuschließen ist, dass schon Ende der 1580er Jahre ein Maler mit der Verzierung des Altares beauftragt wurde.

¹¹⁹⁴ Rekwestboek von 1600-01, Antwerpen, Stadsarchief, Pk 683, fol. 10, zitiert nach Zweite 1980, S. 318. Vgl. auch van den Branden 1883, S. 396 f.; Haberditzl 1907-08, S. 169; Prims 1940c, S. 379; Freedberg 1988, S. 211.

Den Auftrag erhielt der zu diesem Zeitpunkt beinahe siebzigjährige Maerten de Vos, der während des kalvinistischen Regiments dem Lager der Lutheraner angehört hatte, Antwerpen jedoch zwischen 1585 und 1589 nicht verließ und demzufolge offiziell zum katholischen Glauben zurückgekehrt sein muss.¹¹⁹⁵ Seine Werkstatt hatte bereits nach dem Ende des Bildersturms von der Neuausstattung der Kirchen profitiert und wurde auch nach 1585 großzügig mit Aufträgen seitens der städtischen Körperschaften bedacht, weshalb sie nahezu ausschließlich monumentale Triptychen produzierte.¹¹⁹⁶ In Anbetracht der überlieferten Auseinandersetzung zwischen der Lukasgilde und Adam van Noort ist davon auszugehen, dass de Vos das Chorkapitel der Onze-Lieve-Vrouwekerk sowie das Kollegium der Gilde in die Planung des Lukas-Altars einzubeziehen hatte. Ob eine als Vorstudie der Mitteltafel geltende Skizze den Ausschlag für die Auftragsvergabe gab oder den Gremien vor Beginn der Ausführung zur Zustimmung vorgelegt wurde, lässt sich nicht beantworten (**Abb. 214**).¹¹⁹⁷

Auf diesem Blatt erscheint die Malszene in einem zentralperspektivisch konstruierten, palastartigen Raum, in dem der mit Mantel und Sandalen historisierend aufgefasste Lukas mit der Ausmalung eines nicht einsehbaren Staffeleibildes beschäftigt ist. Dabei erhebt er sich schwungvoll aus seinem Lehnstuhl und hat den Oberkörper leicht zurückgelehnt. An der Rückenlehne des Stuhls verweist ein Urinalkorb auf die Arztstätigkeit. Am linken Bildrand arbeitet ein junger Farbenreifer an seiner Werkbank. Dahinter erhebt sich eine Seitenwand mit einem bleiverglasten Fenster, durch das ein wenig Licht dringt. In der rechten Bildhälfte sitzt, etwas weiter in den Bildraum gerückt, die Madonna auf einem Stuhl. Ihr nimbiertes Haupt ist nach links gewandt, während sie im rechten Arm das Kind und in der Linken eine Weintraube hält. Christus blickt zu Lukas und hat seine segnende Rechte in dessen Richtung ausgestreckt. Zwischen den Protagonisten liegt das riesige, geflügelte Symboltier auf dem Fliesenboden. Hinter Maria sind ein Buch sowie ein Globus auf einem Tisch erkennbar. Dahinter führt eine Treppe nach oben, auf deren Absatz ein bärtiger Mann mit Buch, offensichtlich Josef, steht.¹¹⁹⁸ Hinter dem Stier wird der Blick zu der mit doppelten Pilastern und Rundbogennischen triumphbogenartig gegliederten Rückwand und von dort durch einen tonnengewölbten Durchgang bis zu einer von Säulen gerahmten und mit Dreiecksgiebeln bekrönten, halb geöffneten Tür in den Hintergrund geführt. Die am oberen Bildrand angedeutete Kassettendecke wird größtenteils von einem Engelsreigen in einer Wolkengloriole verdeckt. Vermutlich ließ sich de Vos hier vor allem vom vierten Buch des Architekturtraktats von Sebastiano Serlio leiten, das seit 1539 in einer von Pieter

¹¹⁹⁵ Vgl. Zweite 1980, S. 26 f.

¹¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 36 f. und 196 ff.; Vervaeke 1976, S. 198 f. Noch stärker profitierte allerdings nach 1585 die erste Generation der Francken-Brüder von der Wiederausstattung der Kirchen. Siehe Prims 1940c, S. 313; Freedberg 1988, S. 212 ff.; zur Fortsetzung dieser Tradition in der zweiten Generation Härting 1989, S. 117 ff.

¹¹⁹⁷ Feder in Braun, hellbraun laviert, weiß gehöht, 38,1 x 30,1 cm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 13199. Vgl. Best. Kat. Wien 1928, Nr. 191; Benesch 1971 (1925), S. 73 ff.; Reinsch 1967, Nr. 70; d'Hulst 1968, S. 513 f.; Vervaeke 1976, S. 232; Zweite 1980, S. 235; Kraut 1986, S. 117 ff.

¹¹⁹⁸ So auch identifiziert von Benesch 1971 (1925), S. 73. Kraut 1986, S. 119, erkennt in dieser Figur ein Exemplum der Gelehrsamkeit sowie in der Abfolge der drei Figuren eine Allegorie der Lebensalter.

Coecke van der Aelst besorgten, niederländischen Ausgabe vorlag.¹¹⁹⁹ Nachdem es in Form von ephemeren Dekorationen anlässlich des „*Blijde Incomst*“ Philipps II. in Antwerpen 1549 bekannt geworden war, beeinflusste das Traktat zahlreiche Bühnendekorationen und Gemälde.¹²⁰⁰ Parallelen zu de Vos' Komposition bestehen zeigt z. B. die Bühne der Antwerpener Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ bei dem 1561 in Antwerpen abgehaltenen Rhetorikerwettbewerb oder „*landjuweel*“ (**Abb. 215**).¹²⁰¹

In der mit „*1602 F. M. D. VOS.*“ datierten und signierten malerischen Ausführung behielt de Vos die Grundelemente des Entwurfs bei, reduzierte jedoch die dynamischen Bewegungselemente der Figuren und veränderte ihr Verhältnis zum Raum (**Abb. 216**).¹²⁰² Lukas und Maria sitzen nun in monumentaler Größe, beinahe isokephalisch einander gegenüber und dominieren die noch prachtvoller wirkende Architekturkulisse.¹²⁰³ Über der Malszene schwebt nach wie vor der Reigen von Blumen und Kränzen haltenden Kinderengeln oder Putti in Wolken, der sich, wie das abgewandelte Triumphbogenmotiv der Rückwand, als Auszeichnung verstehen lässt.¹²⁰⁴ Der schon auf der Zeichnung angedeutete Teppich unter Maria hebt sich deutlich vom Fußboden ab, trennt optisch die rechte Bildhälfte von der Malszene und fungiert ebenfalls als Würdemotiv.

Lukas trägt einen rötlichen Umhang über bräunlichem Gewand mit Pelzkragen und einen kapuzenartig über die Schulter gelegten, Hut mit Fransen.¹²⁰⁵ Seine halb sitzende, halb stehende Haltung wirkt statischer als auf der Skizze und lässt sich, wie schon das Knien von Rogiers Lukas, als Ausdruck von

¹¹⁹⁹ Der vollständige Titel der von Pieter Coecke van der Aelst besorgten Ausgabe lautet Sebastiano Serlio, „*Generale Reglen der Architectvren op de vyve Manieren van Edificien, te vveten, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, en de Composita, met den Exemplen der Antiquiteiten die int Meeste Deel Concorderen met de Leeringhe van Vritrvio*“, Antwerpen 1539. Siehe dazu Lensingh-Scheurleer 1947, S. 123 ff.; Marlier 1966, S. 45 ff. und 379 ff.; Müller Hofstede 1971, S. 238, Anm. 98, verweist daneben auf Analogien von de Vos' Architekturkulisse zu Bramantes Aufriss der Nordseite des Cortile Superiore im Belvedere, während Kraut 1986, S. 115, in Serlios „*Scena tragica*“ (2. Buch, fol. 46v.) eine Vorlage und darüber hinaus eine Auseinandersetzung mit der Rückwandgestaltung des von Wierix nach Massys gestochenen Lukاسبildes vermutet. Während einige Details durchaus mit Serlios Bühnenkulisse vergleichbar sind, ergibt der Vergleich mit dem Wierix-Stich keine auffälligen Gemeinsamkeiten.

¹²⁰⁰ Vgl. die Beispiele aus der Antwerpener Kunst und Festarchitektur bei Kuyper 1994; Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1995, S. 175 ff.; Ders. 1998, S. 49 ff..

¹²⁰¹ Abgedruckt in Silvius 1562. Vgl. Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1998, S. 50 f. und Abb. 9.

¹²⁰² Öl auf Holz, 270 x 217 cm; an allen Seiten beschnitten; mit „*1602 F. M. D. VOS*“ signiert und datiert. Einen Überblick über die fehlerhafte, ältere Literatur gibt Vervaeke 1976, S. 231 f. Siehe daneben van den Branden 1883, S. 255; Best. Kat. Antwerpen 1905, S. 326; Hoogewerff 1912, S. 117; Ring 1913, S. 123; Dirksen 1914, S. 88 f. und Nr. 16; Klein 1933, S. 59 f.; Prims 1940c, S. 379 ff.; Müller Hofstede 1962, S. 189 f.; Ders. 1971, S. 237; van Puyvelde 1962, S. 382; Faggini 1968, S. 55; d'Hulst 1968, S. 513 f.; von der Osten/Vey 1969, S. 331 f.; Freedberg 1972, S. 211 ff.; van Brabant 1974, S. 58, 90 und 221 f.; Zweite 1980, S. 234 ff. und Nr. 103; Kraut 1986, S. 111 ff.; Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 411; Balis 1993, S. 115; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, Nr. 583.

¹²⁰³ Einen ähnlichen Raumaufbau weist eine nach de Vos gestochene *Verkündigung* auf. Siehe Hollstein 1949 ff., Bd. 47, 1 und 2, Nr. 1549.

¹²⁰⁴ Auch Kraut 1986, S. 115, sieht in der Wahl des Triumphbogenmotivs ein bewusst gewähltes Stilmittel zur Auszeichnung der „hohen“ Szene.

¹²⁰⁵ Nach Zweite 1980, S. 319 (Nr. 104), handelt es sich dabei um einen „*Malerhut*“.

Ehrfurcht und Ergriffenheit deuten.¹²⁰⁶ Mit Palette, Pinseln und Malstock bearbeitet er das nun einsehbare, aber dafür die Sicht auf die „Modelle“ verstellende Staffeleibild. Die Ausmalung seines halbfigürlichen Madonnenbildes ist bereits fortgeschritten und zeigt anstelle der Gegenstände am Treppenabsatz Wolken sowie eine gelblich-rötliche Lichtgloriole im Hintergrund (**Abb. 216a**). Soeben koloriert Lukas das rote Kleid Mariens, wobei sein Blick in bekannter Weise ins Leere weist.¹²⁰⁷ Die Porträhaften Züge verleiteten die ältere Literatur zur Annahme eines Selbstbildnisses,¹²⁰⁸ wogegen die erhaltenen Selbstporträts von de Vos sowie das von Gillis Sadeler nach Joseph Heintz gestochene Bildnis des 60jährigen Künstlers sprechen (**Abb. 217**).¹²⁰⁹

In dem Metallgefäß auf der Staffelei befindet sich vermutlich die vom Farbenreiber bereitete rote Farbe, die Lukas für das momentane Stadium des Schaffensprozesses benötigt. Ein ähnliches Behältnis findet sich auf der Werkbank, an der nun der Urinalkorb angehängt ist. Aus dem Farbenreibenden Knaben ist ein Mann mittleren Alters mit Schnurr- und Kinnbart in zeitgenössischer Tracht geworden, in dessen Antlitz ebenfalls ein Selbstbildnis von de Vos und daneben ein Bildnis von Abraham Grapheus vermutet wurde.¹²¹⁰ Tatsächlich bestehen durchaus Ähnlichkeiten mit einem etwa zwanzig Jahre später von Cornelis de Vos angefertigten Porträt, das den 1600 als Maler in die Antwerpener *Liggeren* eingetragenen Grapheus als „*knape*“ der Lukasgilde zeigt (**Abb. 218**).¹²¹¹ Für einen derartigen Gehilfen wäre es nicht unüblich, dass er zum Reiben und Anmischen der Farben herangezogen würde.¹²¹² Eine fallende Linie verläuft über die Köpfe von Farbenreiber und Lukas und dessen malende Hand zur segnenden Rechten Christi, die beinahe in die Mittelachse der Komposition gerückt ist. Die Madonna hat den Blick nach links unten gerichtet.¹²¹³ Das Kind streckt Lukas einige

¹²⁰⁶ Für Kraut 1986, S. 111 f., handelt es sich um eine „*singuläre Erfindung*“, die zum Ausdruck bringt, dass Lukas „*von einem artistischen Raptus überwältigt worden ist.*“

¹²⁰⁷ Dieses bereits seit Jahrzehnten innerhalb der Darstellungstradition zur Demonstration eines inneren Vorstellungsbildes verwendete Mittel wird von Kraut 1986, S. 120, als Kommentar „*zur künstlerischen oder psychisch-intellektuellen Zerissenheit*“ angesichts der religionspolitischen Situation gedeutet.

¹²⁰⁸ So Forster 1791-94, Bd. 2, S. 269; van Lerijs 1841, S. 20; van den Branden 1883, S. 255; Benesch 1971 (1925), S. 74; Wishnevsky 1967, S. 35. Zweifel äußern Vervaeet 1976, S. 231; Kraut 1986, S. 111; dagegen nur Zweite 1980, S. 319.

¹²⁰⁹ Selbstbildnisse von de Vos finden sich beispielsweise auf dem Gemälde der *Sintflut* in Celle (Schlosskapelle), dem sogenannten *Panhuys*-Bild und vermutlich auf der Darstellung von *Paulus in Ephesus* (Brüssel, (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten). Vgl. Zweite 1980, Nr. 25, 59 und 14, Abb. 32, 73 und 17. Das u. a. von Bosque 1985, S. 63, angeführte Selbstbildnis in den Uffizien stellt eine andere Person dar. Zum Sadeler-Stich, von dem sich alle weiteren Bildnisse von de Vos, darunter das in die von Hondius herausgegebene Folge „*Pictorum aliquot...*“ aufgenommene Porträt (Hollstein 1949 ff., Bd. 7, Nr. 56), ableiten lassen, siehe Zweite 1980, S. 31, Anm. 65 und Abb. 1.

¹²¹⁰ Die These eines Selbstporträts vertreten Dirksen 1914, S. 89; Zweite 1980, S. 319. Von einem Bildnis des Abraham Grapheus gehen Klein 1933, S. 108, Anm. 276; Held 1969, S. 272; Vervaeet 1976, S. 231; van der Stighelen 2000, S. 244, aus.

¹²¹¹ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 104. Vgl. Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 114; Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 397; daneben das von Frans Pourbus d. Ä. gemalte Bildnis von Grapheus in San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, in Best. Kat. San Francisco 1957, S. 159.

¹²¹² Vgl. dazu auch das von Duverger 1984-95, Bd. 7, S. 184 f., abgedruckte Nachlassinventar von Grapheus, in dem noch ein Reibstein in einem Kästchen verzeichnet wird.

¹²¹³ Die ohne Belege von van Lerijs 1841, S. 20; und im Best. Kat. Antwerpen 1905, Nr. 88, vorgebrachte Behauptung, es handele sich dabei um das Porträt der Ehefrau von Maerten de Vos, Johanna le Boucq, entbehrt jeder Grundlage.

Trauben entgegen, die einerseits Mariens Lobpreisung als Weinrebe, aus der Christus als Weintraube gewachsen sei, assoziieren und andererseits als eucharistische Symbole auf die Passion und Erlösung durch Christus verweisen.¹²¹⁴ Am vorderen Bein des teppichbedeckten Tisches hat de Vos sein Monogramm und die Datierung des Gemäldes angebracht. Der Globus gibt sich nun deutlich als Himmelsglobus zu erkennen, während von dem aufgeschlagenen Buch Teile eines lateinischen Textes in roter und schwarzer Tinte zwar entzifferbar sind, aber bisher nicht schlüssig gelesen oder identifiziert werden konnten (**Abb. 216b**).¹²¹⁵ Der Stierschädel und die nimbierten Häupter von Christus und Maria bilden eine ansteigende Linie, die zu einer sich über die Schulter zur Malszene umwendenden Rückenfigur, möglicherweise eine Magd oder Dienerin, auf dem oberen Treppenabsatz führt (**Abb. 216c**).¹²¹⁶

Der ursprünglich dort platzierte Josef wurde in den tonnengewölbten Durchgang versetzt. Mit blauem Gewand, Hut und Pilgerstab tritt er halb aus einer Seitentür und hält sich mit der Linken eine Brille vor die Augen, um das Geschehen im Vordergrund zu betrachten (**Abb. 216d**).¹²¹⁷ Ähnlich wie einst bei de Coter (**Abb. 62**), tritt er damit als intimer Zeuge des Heilsgeschehens auf. Die Brille erinnert dagegen an Heemskerck (**Abb. 147**) und kontrastiert das äußere Sehen, wie einst die Repressoir-Figuren bei van Eyck oder Rogier (**Abb. 27, 21**), mit dem visionären Malakt im Vordergrund. An die ebenfalls schon dort beobachtete Gegenüberstellung von Innen und Außen erinnert auch die Szene im Hintergrund, wo im ersten Geschoss eines Gebäudes die winzigen Figuren zweier Frauen hinter einer Brüstung agieren.

Insgesamt wurde die Einheit von Figuren und Handlungsraum zugunsten einer repräsentativen Gesamtwirkung aufgegeben, die wie das palastartige Interieur und die Haltung des Heiligen auf die niederländische Tradition des Lukasbildes zurückweist.¹²¹⁸ Dies lässt sich einerseits als Würdigung der einheimischen Tradition und vor dem Hintergrund der Rekatholisierung Antwerpens als demonstratives Anknüpfen an die Zeit vor den Bilderstürmen oder dem kalvinistischen Regiment

¹²¹⁴ Vgl. die Quellen und weitere Beispiele bei Timmers 1968, S. p. 687 f.; Thomas 1972a, Sp. 489 f.; Ders. 1972b, Sp. 494 f..

¹²¹⁵ Eindeutig handelt es sich nicht nur um „*Pseudo-Buchstaben*“ oder „*optische Phänomene*“, wie Kraut 1986, S. 112, angibt. Falls die Überschrift auf der linken Buchseite „*Liber septerus*“ heißt, könnte es sich um eine Anspielung auf das siebte Buch der von Lukas verfassten Apostelgeschichte handeln (vgl. Apg. 7, 1 ff.), in dem Stephanus vor dem Hohepriester sowohl über die verschiedenen Gotteserscheinungen im Alten Testament als auch die Rechtgläubigkeit, Götzenanbetung und Nachfolge falscher Propheten spricht. Sämtliche in der Rede behandelten Themen ließen sich mit den Sinnschichten des Gemäldes in Verbindung bringen.

¹²¹⁶ Benesch 1971 (1925), S. 74; Vervaet 1976, S. 232, führen diese Figur auf Tintoretto zurück. Tatsächlich ist sie jedoch schon im Schaffen Raffaels, z. B. am linken Bildrand des Entwurfskartons für die Tapiserie „*Die Heilung des Lahmen*“ (London, Victoria and Albert Museum) anzutreffen. Vgl. de Vecchi 1983, S. 83, Abb. 92.

¹²¹⁷ Während Benesch 1971 (1925), S. 74; Vervaet 1976, S. 232, eine ästhetische Motivation hinter der Einführung der Dienerin annehmen und diese auf den Einfluss Tintoretts zurückführen, geht Kraut 1986, S. 119, davon aus, es habe sich zuvor um den „*Typus*“ des Gelehrten gehandelt, der nun „*annuliert*“ werden sollte.

¹²¹⁸ Für Zweite 1980, S. 234, ist das Gemälde „*eine der letzten monumentalen Ausprägungen*“ des von Klein 1933, S. 44 ff., als „*gleichrangig*“ bezeichneten Darstellungstypus. Nach vander Auwera 1989, S. 34; Mai 1992, S. 41, könnten die archaischen Tendenzen auf den Vorgänger von Quentin Massys Bezug nehmen.

deuten.¹²¹⁹ Die sowohl im Vordergrund als auch im Staffeleibild dargestellte Wolkengloriole lässt den Einfluss der italienischen und von diesen abhängigen, niederländischen Beispiele (**Abb. 205, 210**) erkennen, bei denen die Madonna als himmlische Erscheinung und auf diese Weise der Malvorgang als übernatürlich ausgewiesen wird. Dies geschieht bei de Vos zusätzlich mit den mittlerweile bekannten Mitteln wie der Sichtverstellenden Staffelei, dem diffusen Blick des Heiligen oder der optischen Trennung von Maler und „Modell“.¹²²⁰ Die Entstehung des durch die Übereinstimmung von Vorbild und Abbild als authentisch ausgewiesenen Gottesbildes wird durch die Blickrichtungen und Aktionen sämtlicher Nebenfiguren zusätzlich hervorgehoben, was eine genrehafte Weiterentwicklung der bei Vasari (**Abb. 206**) möglicherweise nur zu diesem Zweck dargestellten Assistenzfiguren darstellt.

Der über den Urinalkorb angedeutete Arztberuf des Heiligen und die wissenschaftlichen Attribute auf dem Tisch erinnern entfernt an Heemskercks Renner Gemälde auf (**Abb. 164**).¹²²¹ Während dort Details wie die anatomischen Illustrationen oder die Armillarsphäre eine ambivalente Deutung regelrecht herausfordern, stellen der Globus und das Buch bei de Vos die einzigen Hinweise auf wissenschaftliche Studien dar, die zudem hinter den Heiligen platziert sind und vom nimbierten Haupt Mariens halb überragt werden. Nur die mit dem Tisch korrespondierende Anordnung des Farbenreibers erlaubt es überhaupt, beide Motive als Pendants bzw. als Hinweis auf die praktischen und theoretischen Voraussetzungen der Malerei zu interpretieren.¹²²² Naheliegender erscheint es jedoch, den Himmelsglobus als Hinweis auf die allumfassende Macht Gottes bzw. auf den Ehrentitel der *Regina coeli* sowie das Buch als geistliche Schrift zu deuten, das mit den Schriftrollen und dem Tintenfass auf dem Tisch auf den Evangelisten Lukas und die von der Gegenreformation geforderte Autorität der kanonischen Schriften – auch für den rechtgläubigen Maler – verweisen.¹²²³ Im Gegensatz zum Renner Gemälde fungiert bei de Vos der Arztberuf nicht zum Vehikel für die Demonstration der Wissenschaftlichkeit der Malerei, sondern - wie zuvor bei den Lukasbildern in der National Gallery oder von Floris (**Abb. 103, 201**) als attributiver Hinweis auf einen Aspekt der Heiligenvita.

Dass diese Form der umfassenden Berücksichtigung aller mit der Lukas-Vita verbundenen Tätigkeiten für die Lukasbilder der Gegenreformation charakteristisch ist, mag ein Blick auf das Lukasbild von Hans Mielich (bzw. seiner Werkstatt) belegen, das zur Predella des Hochaltars der Ingolstädter

¹²¹⁹ Dies unterstützt die Vermutung, dass es sich bei dem Wierix-Stich nach Massys um ähnliche Zusammenhänge handelt und führte zur überwiegend negativen Beurteilung von de Vos' Gemälde als rückständig und konservativ. Vgl. exemplarisch Freedberg 1988, S. 212: „*It is one of the stillest and most conservative works de Vos ever painted.*”

¹²²⁰ Vgl. auch Benesch 1971 (1925), S. 74.

¹²²¹ Auf die diesbezügliche Verwandtschaft beider Gemälde haben auch J. Fourcart, in: Ausst. Kat. Paris 1965-66, Nr. 162; Bergot 1974, S. 11; Grosshans 1980, S. 200; Silver 1984, S. 276; Kraut 1986, S. 113 f. und 119 f., hingewiesen. Zweite 1980, S. 319, streitet einen Einfluss Heemskercks ab.

¹²²² Vgl. auch Kraut 1986, S. 114 und 119.

¹²²³ Für Freedberg 1988, S. 212, ist das aufgeschlagene Buch der einzige innovative Aspekt des Gemäldes.

Liebfrauenkirche gehört (**Abb. 219**).¹²²⁴ Der noch heute an seinem Bestimmungsort befindliche Hochaltar wurde anlässlich des hundertjährigen Bestehens der 1472 von Ludwig dem Reichen von Landshut-Ingolstadt gegründeten Universität von Angehörigen der Ingolstädter Hochschule und Bürgerschaft unter dem Protektorat Herzog Albrechts V. (1550-79) gestiftet,¹²²⁵ der 1560 den Münchner Schreiner Hans Wisreuther und den seit 1545 als Porträtist und Miniaturist für den Münchner Hof tätigen Hans Mielich mit der Ausführung beauftragte.¹²²⁶ Im Jubiläumsjahr 1572 war der dreiteilige Wandel-Altar, auf dem 91 Gemälde, acht geschnitzte Darstellungen und zahlreiche plastische Figuren den Triumph des Hauses Wittelsbach nach der erfolglosen Kelchbewegung bzw. der von Albrecht V. vorangetriebenen katholischen Erneuerung verherrlichen, vollendet.¹²²⁷ Der Altar zeigt im geschlossenen Zustand die Begegnungen Christi mit Sündern und Sünderinnen, Heilige, Stadtpatrone und Propheten, in der ersten Wandlung Szenen der Passion, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, in der zweiten Wandlung das wohl eigenhändig von Mielich ausgeführte Stifterbild mit Madonna, Kind und Heiligen, Angehörigen der bayrischen Herzogsfamilie und Ingolstädter Universität sowie Szenen des Marienlebens. Die Predella ist der Auferweckung des Lazarus und den vier Evangelisten gewidmet. Die Darstellungen der Flügel und Rückseite nehmen mit der Disputation der Heiligen Katharina in einem idealisierten Auditorium maximum, den Porträts von zeitgenössischen Ingolstädter Gelehrten und Theologen sowie Szenen aus der Vita der Heiligen direkt auf das Jubiläum der Universität Bezug.

Lukas erscheint wie die drei anderen Evangelisten als Autor am Schreibpult. Eine Apothekerwaage, Apothekerschränke und Behälter an der Rück- oder Seitenwand verweisen, wie die im Hintergrund aufgereihten, Urinale auf seine Arzttätigkeit, während eine Glaskaraffe vor dem Pult traditionelle Mariensymbolik und damit bereits das besondere Verhältnis von Lukas und Madonna assoziiert. Nur bei Lukas öffnet sich dann auch das Interieur zu einem Nebengemach, in dem der Heilige in Rückenansicht vor seiner Staffelei sitzt und mit Palette, Malstock und diesen überkreuzendem Pinsel ein quadratisches, gerahmtes Bild der nimbierten *Hodegetria* in Halbfigur vor goldenem Hintergrund anfertigt. Diese hat mit dem Rücken zum Betrachter in einem Sessel Platz genommen, so dass nur die über den Kopf gezogene Pänula sichtbar ist. Dabei werden der Blick zum Stier bzw. des Malers zum „Modell“ miteinander in Bezug gesetzt und der Schreib- bzw. Malvorgang als göttlich inspiriert ausgewiesen. Indem das „Modell“ nur über das Bild des Heiligen sichtbar gemacht wird, drängt sich

¹²²⁴ Zimmermann 1895, S. 102 ff.; Röttger 1925, S. 120 f., Nr. 19; Geissler 1974, S. 145 ff.; Bekh 1978, S. 28 f.; Hofmann/Meyer 1997, S. 20 ff.; Löcher 2002, S. 28.

¹²²⁵ Zur Ingolstädter Universität vgl. Ausst. Kat. München 1980, S. 266 f.

¹²²⁶ Auf der Rückseite werden beide Meister inschriftlich genannt: „[...] von Maister Hannsen Wisreuter, Kistlern, und hinach durch Maister Hannsen Mielich, Maler, beeden Bürgern zu München, ververtigt und vollendt.“ Mielichs hohe Entlohnung mit 2200 Gulden – Wisreuther erhielt 37 – deutet darauf hin, dass er den künstlerischen Gesamtentwurf lieferte und die Ausführung der Arbeiten beaufsichtigte. Vgl. dazu sowie zur Eigenhändigkeit und Händescheidung Zimmermann 1895, S. 106 f.; Röttger 1925, S. 111 ff.; Bekh 1978, S. 28; Hofmann/Meyer 1997, S. 20. Zu Wisreuther vgl. Stierhof 1980a, S. 343 f.

¹²²⁷ Zum Gesamtprogramm siehe Röttger 1925, S. 112 ff. (mit Schemazeichnungen); Hofmann/Meyer 1997, S. 20 ff.. Zur politischen Situation und Gegenreformation in Bayern vgl. auch ebd., S. 17 f.; Albrecht 1980, S. 13 ff.; Ausst. Kat. München 1980, S. 30 ff.; Stierhof 1980a, S. 343 und 484; Klüeting 1989, S. 310 ff.; Löcher 2002, S. 27 f.; die Beiträge in Glaser 1980, S. 101 ff..

die Auffassung des Gemäldes als Spiegel auf. Die textgetreue, aber nicht über attributive Beigabe hinausgehende Einbeziehung sämtlicher mit Lukas verbundenen Eigenschaften (Evangelist, Arzt, Maler) und das auf traditionelle Gnadenbilder zurückweisende Madonnenbild deuten auf einen Theologen als geistigen Urheber hin.¹²²⁸

Die Unterschiede zwischen Mielich, de Vos und Heemskerck unterstreichen zum einen die herausragende Stellung des Renner Lukasbildes und deuten zum anderen den auch für de Vos anzunehmenden Einfluss der auf Rechtgläubigkeit bedachten Chorherren und Ältesten der Lukasgilde an.¹²²⁹ Die Verdrängung von wissenschaftlichen Details oder kunstvoll geschilderter Architektur in den Hintergrund stieß bei den auf Repräsentation und Rechtgläubigkeit bedachten Auftraggebern offenbar auf Zustimmung.¹²³⁰ Entsprechend liegt es nahe, die beschriebenen Unterschiede zwischen der Wiener Skizze und der malerischen Ausführung auf eine Intervention von Kapitel und Gilde zurückzuführen, wobei Planänderungen sowohl inhaltlich als auch ästhetisch motiviert gewesen sein können.¹²³¹ Neben der gesteigerten Repräsentation und Auszeichnung der Heiligen deutet insbesondere das Versetzen der Staffelei und die dadurch ermöglichte Überprüfbarkeit von Vor- und Abbild eine entsprechende Einflussnahme an. Die möglicherweise im Gewand der Protagonisten versteckten Porträts muten auf den ersten Blick widersprüchlich an, zumal sich das Bilderdekret des Tridentinums und die daran anknüpfenden Bildertraktate katholischer Theologen gegen die Assistenzbildnisse oder portraits historiés in Heiligenbildern ausgesprochen hatten.¹²³² Diese Gebote wurden jedoch, wie die gegenreformatorischen Richtlinien für die *ars sacra* insgesamt, nur uneinheitlich umgesetzt oder kontrolliert.¹²³³

¹²²⁸ Das Gesamtprogramm wurde vermutlich von Angehörigen der theologischen und philosophischen Fakultät sowie Samuel Quicquelberg (Antwerpen 1529 – 1567 München), der u. a. Herzog Albrechts Kunstkammer anlegte, entworfen. Vgl. Schütz 1966, S. 10 ff., mit weiterführender Literatur.

¹²²⁹ Diese Vermutung äußern auch Freedberg 1988 ebd.; Kraut 1986, S. 119. Bergot 1974, bewertet das Gemälde dagegen als „très profane“, während Mai 1992, S. 41, Religion und Wissenschaft zu gleichen Teilen repräsentiert sieht.

¹²³⁰ Es kann hier nur vermutet werden, dass das Ersetzen der Armillarsphäre durch den in der Folgezeit insbesondere von den Jesuiten instrumentalisierten Globus ähnlichen Intentionen folgte, die später z. B. Rubens dazu bewogen haben, die *Fides Catholica* der um 1625-28 angefertigten Tapisserie-Serie der Eucharistie für die Klarissen in Madrid (heute ebd., Museo de las Delcalzas Reales) mit einem Globus zu versehen und der überwundenen weltlichen Weisheit und Wissenschaft dagegen eine Armillarsphäre beizugeben. Vgl. dazu Ausst. Kat. Köln 1977, Nr. T16; daneben Härtling 1989, S. 83 f.

¹²³¹ So auch Prims 1940c, S. 379. Kraut 1986, S. 120 f., führt auch die Unstimmigkeiten innerhalb der Madonnenfigur sowie die aufgegebene Interaktion der Heiligen auf die Intervention von Chorkapitel und Lukasgilde zurück. Weitere Beispiele für Altäre, bei deren Herstellung das Onze-Lieve-Vrouwe-Kapitel intervenierte nennt Prims 1939a, S. 319, 333 und 338; Ders. 1940c, S. 368.

¹²³² Vgl. den Überblick bei Jedin 1935, S. 143 ff.; Kauffmann 1953, S. 28 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 440 ff.; Schuster 1983, S. 122 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 250 f.; Polleross 1988, S. 18 f.; Seidel 1996, S. 211 ff. und 273 ff..

¹²³³ Erst auf einem Provinzialkonzil 1607 und einer Diözesansynode 1610 wurden allgemeine Richtlinien beschlossen. Siehe Prims 1939a, S. 287 f.; van Brabant 1974, S. 264; daneben Beispiele für Bildnisse auf Antwerpener Gildenaltären, bei Prims 1940c, S. 419; Freedberg 1972, S. 160; Vervaeke 1976, S. 200 f..

Außer der Mitteltafel fertigte de Vos noch zwei Grisailen als Predellenbilder für den Zunft-Altar der Antwerpener Lukasgilde an, deren dynamischer und skizzenhafter Zeichenstil sich deutlich vom repräsentativen Mittelbild unterscheidet und die Lukas beim Spenden von Almosen sowie als Erscheinung in der Marienkirche zu Tripolis zeigen (**Abb. 216e-f**).¹²³⁴ Die Flügelbilder mit Darstellungen des predigenden Lukas, Paulus vor dem Statthalter von Caesarea und der vier Evangelisten vollendete der am 4. Dezember 1603 verstorbene Meister vermutlich nicht mehr selbst.¹²³⁵ Bis auf die Otto van Veen zugewiesene, mit „*Lucas es mecum solus*“ bezeichnete, rechte Flügelinnenseite werden die Gemälde vorwiegend Maerten Pepijn (1575-1643) zugeschrieben, der 1600 das Meisterrecht in Antwerpen erwarb.¹²³⁶ Während die Darstellungen auf den Flügeln hauptsächlich Szenen der Lukas-Vita illustrieren, nehmen die Predellenbilder daneben auf das Selbstverständnis und die Funktionen der Lukasgilde Bezug.¹²³⁷ Die nicht explizit in den Heiligenviten überlieferte Almosenspendung fungierte als tugendhaftes Exemplum und appellierte an die christliche Nächstenliebe der Gildemitglieder.¹²³⁸ Den karitativen Funktionen der Gilde kam in den Zeiten der religionspolitischen Unruhen und dem damit verbundenen wirtschaftlichen Niedergang eine besondere Bedeutung zu. In Antwerpen hatte die Lukasgilde bereits 1538 eine Armenkasse für die Versorgung alter oder verarmter Mitglieder eingerichtet, deren Mitglieder und Beiträge bis 1616 im sogenannten „*Busboek*“ verzeichnet wurden.¹²³⁹ Maerten de Vos übte die Funktion des für die Rechnungslegung zuständigen „*bus meesters*“ 1574-75 aus und tat sich zeitlebens durch großzügige Spenden hervor.¹²⁴⁰ Dass derartige Bezüge zur Lukasgilde oder -bruderschaft auf Zunft-Altären häufiger waren, als die erhaltenen Werke vermuten lassen, deuten die schon in anderem Zusammenhang erwähnten Altäre aus Lübeck und Hamburg an. Auf den Flügeln des 1484 von Hermen Rode vollendeten Altares für die Lübecker Maler (Lübeck, St. Annen-Museum) werden z. B. über verschiedene Episoden der Lukas-Vita Tätigkeiten wie gemeinsame Mahlzeiten oder die Krankenfürsorge als Vorbild für die Gilde- oder Bruderschaftsmitglieder vor Augen geführt, die sich auf diese Weise mit dem Programm identifizieren

¹²³⁴ Grisaille auf Holz, je 32 x 70 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 101 und 102. Vgl. Dirksen 1914, Nr. 19; Zweite 1980, S. 226 f., Nr. 104 f.; Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 412.

¹²³⁵ So auch die Vermutung von Zweite 1980, ebd.; Prims 1940c, S. 379; Freedberg 1988, S. 212.

¹²³⁶ Jeweils 253 x 101 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 275, 276, 274 und 484. Vgl. Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 288 und 384. Zur Zuschreibung an Pepijn siehe ebd., wogegen in der älteren Literatur und zuletzt von Vervaeke 1976, S. 199, auch Ambrosius Francken als Urheber der linken Flügelinnenseite angenommen wird. Die Zuweisung der rechten Flügelinnenseite an Otto van Veen basiert auf einer Ölskizze des Malers im Amsterdamer Rijksmuseum, Prentenkabinet, Inv. Nr. 65:169, deren Verhältnis zur Tafel allerdings genauso strittig ist wie deren Datierung (zwischen 1589 und 1602). Siehe den Überblick über die Forschungsdiskussion bei Vervaeke 1976, S. 232 f.; daneben Zweite 1980, S. 234; Kraut 1986, S. 111.

¹²³⁷ Nach Prims 1940c, S. 379, sollen die Chorherren das Programm der Flügelbilder festgelegt haben, was bereits von Freedberg 1988, S. 212, angezweifelt wurde.

¹²³⁸ Zweite 1980, S. 319, verweist auf die in der *Legenda aurea* für Lukas überlieferte Tugend der Nächstenliebe und das im Lukasevangelium (Lukas 18, 18 ff.) beschriebene Gleichnis vom reichen Mann.

¹²³⁹ Das Buch hat sich in Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Konsten, Inv. Nr. 243, erhalten. Vgl. Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 100.

¹²⁴⁰ Vgl. ebd., *Busboek*, fol. 25 r., abgedruckt bei Zweite 1980, S. 373, Dok. 4: „*Int Jaer 1575 den 6 daech Maij soo heeft Merthen de vos syn Reekeninge ghedaen op 't Scjilders Camer en zelden ouer peeter Custojdie [Pieter Custodis] de somma van LXXXV gulden en ij stuivers aen ort Ende ten selven daghe is bij den dekens en ouders ghecosen Jan de prinse om voerts tee dienen met peeter custojdie als bus meester.*“

konnten und zugleich an ihre Pflichten innerhalb der Korporation erinnert wurden.¹²⁴¹ Ähnlich verhält es sich mit den von Hans Bornemann ausgemalten Flügel-Innenseiten des Hamburger Lukas-Altars (Hamburg, St. Jacobi).¹²⁴²

Die bereits im Zusammenhang mit dem Pieter Coecke van Aelst zugeschriebenen Lukasbild in Nîmes (**Abb. 113**) angesprochene Episode der „*Legenda aurea*“, die von der Belagerung durch die Türken und der Erscheinung des heiligen Lukas in Tripolis berichtet,¹²⁴³ lässt sich zu diesem Zeitpunkt als Ermahnung zur Rechtgläubigkeit bzw. als Aufforderung zum Kampf gegen die Ungläubigen interpretieren.¹²⁴⁴ Die Predellenbilder ordnen sich damit weniger formal als inhaltlich in das von retrospektiven Stilelementen dominierte Spätwerk von de Vos ein, für das wiederholt der Einfluss restaurativer Tendenzen der Gegenreformation festgestellt worden ist.¹²⁴⁵ Dass sich de Vos in den 1580er Jahren maßgeblich und erfolgreich um den Verbleib des Johannes-Altars von Quentin Massys (1511), den die Schreinerzunft aus Geldmangel veräußern wollte, bemühte, belegt zunächst seine Wertschätzung der einheimischen Tradition.¹²⁴⁶ Daneben deutet darauf hin, dass er retrospektive Stilelemente bewusst einsetzte, um den Wettstreit der zahlreichen zu vergebenden Aufträge zu gewinnen. So hatte er bereits während des kalvinistischen Regiments sein Schaffen auf den Bereich der Druckgrafik verlegt und damit der veränderten, religionspolitischen Situation erfolgreich angepasst, so dass er 1584 zu einer kleinen Gruppe von Antwerpener Malern gehörte, die im Gegensatz zu den ärmeren Kollegen Steuern zahlen musste.¹²⁴⁷ Der von der Mitteltafel des Lukas-Altars abweichende Stil der weniger repräsentativen Predellenbilder spricht ebenfalls für einen bewussten Einsatz von innovativen und retrospektiven Stilelementen. Diese Wandlungsfähigkeit bescherte de Vos Erfolg, Ansehen, Wohlstand und nicht zuletzt den bedeutenden Auftrag für den Lukas-Altar, der seine Karriere zu einem krönenden Abschluss führte, bevor er am 4. Dezember 1603 verstarb.

¹²⁴¹ Vgl. ausführlich Hasse, in: Best. Kat. Lübeck 1964, S. 27 f.; Wittstock, in: Best. Kat. Lübeck 1981, S. 28 ff.; Dass. 1993, Nr. 14.

¹²⁴² Siehe Brunzema 1997, S. 53 ff.. Auf beiden Altären werden darüber hinaus über zeitgenössische Häuser, Malerwappen etc. lokale und aktuelle Bezüge hergestellt.

¹²⁴³ Vgl. oben, Kap. A 4.3.

¹²⁴⁴ Vgl. dazu auch de Vos 1980, S. 320: „*So wie die Christen in der Marienkirche zu Tripolis sollen auch die Rechtgläubigen in der Onze-Lieve-Vrouwekerk von Antwerpen nach Norden blicken und sich zum Kampf gegen die Ungläubigen bereit halten.*“

¹²⁴⁵ An dieser Stelle sei exemplarisch auf den 1590 für die Bogenschützengilde angefertigten Altar mit Szenen aus der Vita des heiligen Georg verwiesen, dessen von der Gegenreformation beeinflussten Stil und Inhalt Wuyts 1971, S. 107-136; Freedberg 1972, S. 208 ff.; herausgearbeitet haben. Zu gegenreformatorischen Einflüssen im Schaffen von de Vos allgemein siehe Zweite 1980, S. 15 f., 36 f. und 196 ff..

¹²⁴⁶ Die Schreinerzunft wollte den Altar aus Geldmangel u. a. an die englische Königin veräußern. Nach der Intervention von de Vos erwarb der Antwerpener Magistrat das Triptychon, ließ es umarbeiten und in die Statenkammer des Rathauses überführen. Im Zuge der Rekatholisierung kehrte das Werk dann 1589 in die Kathedrale zurück. Siehe dazu ausführlich van den Branden 1883, S. 234 ff.; Freedberg 1972, S. 119 und 133; Zweite 1980, S. 24 ff., und Anm. 36;

¹²⁴⁷ Zu dieser Gruppe gehörten daneben auch Cornelis Floris, Adriaen T. Key, Crispijn van den Broeck oder Gillis Coignet. Vgl. dazu ausführlich van Roey 1966, S. 112 ff.; Zweite 1980, S. 26 und 174 ff. und 184 ff..

Wenn sich auch in den nachfolgenden Jahrzehnten stilistische Einflüsse durchsetzten, wie sie z. B. durch der zugezogene Otto van Veen vertrat, würdigte man den Lukas-Altar der Onze-Lieve-Vrouwekerk bis ins 18. Jahrhundert hinein.¹²⁴⁸ Mehrfach ist das Werk von lokalen Chronisten oder in Reisebeschreibungen bezeugt.¹²⁴⁹ 1753 feierte die Antwerpener Lukasgilde ihr 300jähriges Jubiläum, bemühte sich um Lukas-Reliquien und beauftragte den Bildschnitzer Caspar Moens mit einer neuen Altareinfassung (**Abb. 220**).¹²⁵⁰ 1756 wurden die Arbeiten begonnen und drei Jahre später vollendet. Während die originalen Flügel- und Predellenbilder in die Gildenkammer gebracht wurden, fungierte das dabei dem neuen Rahmen angepasste Gemälde von de Vos weiterhin als zentrale Mitteltafel.¹²⁵¹ Sein Lukasbild war daneben offenbar das einzige Ausstattungsobjekt der Lukaskapelle, das vor der von den französischen Besitzern angeordneten Versteigerung des Kircheninventars am 17. November 1798 bewahrt, in die École Centrale und nach einigen Zwischenstationen schließlich zu seinem heutigen Aufbewahrungsort überführt wurde.¹²⁵²

Dass damit die Geschichte der Ausstattung der Antwerpener Malerkapelle noch immer nicht abgeschlossen war, zeigt der von Frans Baeckelmans entworfene und Albrecht de Vriendt 1893 vollendete Lukas-Altar, der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Onze-Lieve-Vrouwekerk installiert ist (**Abb. 221**).¹²⁵³

¹²⁴⁸ Die von Zweite 1980, S. 37, vorgenommene Charakterisierung der von de Vos und van Veen vertretenen Stilarten als manieristisch – klassizistisch oder altertümlich – innovativ greift zu kurz. Zum Stilpluralismus in Antwerpen um 1600 siehe Faggin 1968, S. 53 ff. und 85 ff.; Müller Hofstede 1962, S. 188 ff.; Ders. 1971, S. 238, Anm. 108.

¹²⁴⁹ Siehe z. B. die 1714 durch den Tod des Autors Daniel van Papenbroeck, genannt Papebrochius unterbrochenen und 1845-48 von F. H. Mertens und E. Buschmann in fünf Bänden herausgegeben „*Annales Antverpienses...*“, Bd. 5, Antwerpen 1848, S. 345; Berbie 1755, S. 12; Mensaert 1763, Bd. 1, S. 237; Forster 1791-94, Bd. 2, S. 269. Weitere Beispiele bei Vervaet 1976, S. 231.

¹²⁵⁰ Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schoone Kunsten, Inv. Nr. 131. Obwohl die Lukasgilde älter ist, feierte man das Jubiläum gemäß der beginnenden Aufzeichnungen in den *Liggeren*. Vgl. Prims 1940c, S. 379 ff.; van Brabant 1974, S. 91 f..

¹²⁵¹ Vgl. van den Branden 1883, S. 406, Haberditzl 1907-08, S. 219 f.; Prims 1940c, S. 381. Nach Vervaet 1976, S. 232, fungierten die Flügel vermutlich als Türen in der Gildekammer.

¹²⁵² Prims 1940c, S. 382; Vervaet 1976, S. 231.

¹²⁵³ Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 34, S. 571; Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium Brüssel, Foto Nr. M 203887 und M 203676.

A 8.4 Die Wiederausstattung des Mechelner Lukas-Altars im Wettbewerb mit Antwerpen: Abraham Janssens

Ebenfalls im Zuge der nach 1585 einsetzenden Neuausstattung der Kirchen entstand ein Lukasbild für die schon im dritten Kapitel Malerkorporation in Mecheln. Dort hatte die ökonomische und kulturelle Blüte bereits nach dem Tod der Statthalterin Margarete von Österreich 1530 und der daraufhin erfolgten Verlegung des Hofes nach Brüssel ein Ende gefunden. Auch die Erhebung der Stadt zum Erzbischofssitz 1559 brachte nicht die erhoffte Wiederbelebung.¹²⁵⁴ In den darauffolgenden Jahrzehnten verhinderten die religionspolitischen Auseinandersetzungen, der Bildersturm vom 23. August 1566, die spanische „Furie“ vom 2. Oktober 1572 und schließlich das 1580 errichtete kalvinistische Regiment einen erneuten Aufschwung.¹²⁵⁵ Die Situation änderte sich erst nach der Rückeroberung der Stadt durch die Truppen Alessandro Farneses für die spanische Krone 1585, wobei allerdings die hauptsächlich auf Dekorationsarbeiten und Leinwandbilder mit Tempera- oder Wasserfarben spezialisierten einheimischen Maler wiederum kaum von der daraufhin einsetzenden Neuausstattung der Kirchen und Klöster profitierten.¹²⁵⁶ Eine Ausnahme stellt der ebenfalls im dritten Kapitel bereits erwähnte Michiel Coxcie dar, der 1563 nach längerem Aufenthalt in Brüssel in seine Heimatstadt zurückkehrte und nach 1585 zahlreiche Aufträge erhielt.¹²⁵⁷ Ansonsten wurden bevorzugt Antwerpener Meister beauftragt und setzte sich damit die im Zusammenhang mit Jan Gossaert beobachtete „Tradition“, bedeutende Aufträge an auswärtige Meister zu vergeben, offenbar weiterhin fort.¹²⁵⁸

Weshalb sich die Lukasgilde nicht unmittelbar nach dem Anschluss Mechelns an die spanische Krone um Ersatz für ihr 1580 von Matthias von Österreich nach Prag befördertes „Triptychon“, das Lukasbild Gossaerts mit den Flügelbildern von Coxcie, bemühte, ist nicht bekannt. Möglicherweise strebte man zunächst die Rückführung der Gemälde an, die ja noch 1614 vergeblich von Kaiser Matthias erbeten wurde.¹²⁵⁹ Darüber hinaus hielt die Gilde zwischen 1585 und 1600 ihre Messen in der St.-Catharinakerk ab.¹²⁶⁰ Erst im Oktober 1600 genehmigte das Kapitel von St. Rombouts die Einrichtung eines Altars in der Lambert- oder „*Schoonjans*“-Kapelle, mit dessen Aufbauten erst nach

¹²⁵⁴ 1561 zog Antoine Perrenot de Granvella als Erzbischof und Primas von Belgien feierlich in Mecheln ein. Vgl. van Uytven 1991, S. 129 f. und 143 ff.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 117 ff.

¹²⁵⁶ Ebd., S. 143 ff.; van Mander/Floerke 1991, S. 132 ff.; Baes 1882, 115 f.; Hoogewerff 1947, S. 52.

¹²⁵⁷ Der 1499 in Mecheln geborene Coxcie wird 1432 von Vasari in Rom bezeugt, trat dort 1534 in die Accademia di San Luca und am 11.11.1539 in die Mechelner Malergilde ein. Von 1543 an lebte er für ca. zwanzig Jahre in Brüssel, von 1563 bis zu seinem Tod 1592 wieder in Mecheln. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 581; Neefs 1876, Bd. 1, S. 146; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 8, S. 23 f.; Hoogewerff 1912, S. 75; de Bosque 1985, S. 58 ff.

¹²⁵⁸ Dies gilt ebenso für die Bildhauerei und das Kunsthandwerk und sollte sich auch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts in der Auftragsvergabe an Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck oder Caspar de Crayer fortsetzen. Die einheimische Mechelner Malerei erlebte erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Aufschwung. Vgl. van Uytven 1991, S. 160 ff. und 174 ff.

¹²⁵⁹ Vgl. oben, Kap. A 3.

¹²⁶⁰ Laenen 1920, S. 249 ff.; Müller Hofstede 1971, S. 235, Anm. 93.

Vollendung des Triptychons begonnen werden sollte.¹²⁶¹ Dieses muss demzufolge um 1603 bei Abraham Janssens van Nuysen (um 1571/75 – 1632) in Auftrag gegeben worden sein, der 1601 als Freimeister in die „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde eingetragen wurde.¹²⁶² Der Nutzungsbeginn der Mechelner Malerkapelle im Juli oder August 1606 markiert den *terminus ante quem* für die Vollendung des Lukas-Altars,¹²⁶³ der sich noch heute an seinem ursprünglichen Ort, der ersten Kapelle des südlichen Chorumgangs in St. Rombouts befindet (**Abb. 222**).¹²⁶⁴

Die Malszene ist auf der Mitteltafel, das Martyrium Johannes des Evangelisten auf dem linken und Johannes auf Patmos auf dem rechten Innenflügel angeordnet. Die geschnitzte Bekrönung weist zentral das Wappen der Lukasgilde und die Predella eine Kreuzigung auf. Sie wird von zwei Tafeln mit Putti flankiert, die ähnlich wie auf dem Gildebanner von Blondeel (**Abb. 185**) die Wappen der Maler und Bildschnitzer halten.¹²⁶⁵

Die Mitteltafel zeigt ein schlaglichtartig beleuchtetes, zentralperspektivisch konstruiertes Interieur, in dem die Madonna in der linken und Lukas in der rechten Bildhälfte monumental im Vordergrund platziert sind. Maria sitzt auf einem Sessel, zusätzlich erhöht durch ein Podest. Ihre Pänula über rotem Kleid und weißem Untergewand weist auf italienische bzw. byzantinische Madonnentypen zurück und gibt sich damit als erstes Zugeständnis an den neuen Zeitgeschmack oder die Decorumgebote des Tridentinums zu erkennen.¹²⁶⁶ Mit der Linken stützt und bedeckt sie das Kind in ihrem Schoß, während sie in der Rechten drei weiße Pfingstrosen, seit dem Mittelalter Symbol für die Schönheit und Keuschheit Mariens und gleichzeitig ein Hinweis auf die Trinität, hält.¹²⁶⁷ Ihr Blick ist auf Lukas gerichtet, der in halber Rückenansicht auf einem Cippusartigen Schemel vor einem teppichbedeckten Tisch Platz genommen hat. Er trägt einen blassgrünen Umhang, rote Strümpfe und ein turbanartig um den Kopf geschlungenes, rotes Tuch, das für Maler ungewöhnlich, aber häufig auf

¹²⁶¹ Vgl. ebd.. Zwei aquarellierte Federzeichnungen von 1850 im Mechelner Stadtarchiv (Beeldbank Nr. 1693 und 1694; **Abb. 222a**) zeigen die Veränderungen der Kapelle sowie den Altar bzw. den 1850 wiederhergestellten Zustand. Siehe auch die Bildunterschrift von Nr. 1694: „[...] *deze capel is gesticht in 1380 en wierd in de XVII eeuw genomen voor het schilders ambacht. men heeft alsdan de muren overwit en er eenen nieuwen outaer ingeplaatst met de schilderije van abrahm janssens.*“

¹²⁶² Die Auftragsvergabe um 1603 ergibt sich nach vander Auwera 1989, S. 32, aus der ebd., S. 42, Anm. 5, zitierten Untersuchung von R. van Meer, „*Schilderkunst in het teken van de Contrareformatie in de St. Romboutskathedraal te Mechelen (1585-1700)*“, unpubl. licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven 1985, Nr. 16, S. 223 ff.. Zum Eintrag von Janssens in die „*Liggeren*“ siehe Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 415 f..

¹²⁶³ Müller Hofstede 1971, S. 235, Anm. 93. Montballieu 1968, S. 129, datiert das Triptychon dagegen um 1610.

¹²⁶⁴ Öl auf Holz, Mitteltafel 293 x 248 cm; Seitenflügel je 293 x 104 cm. Die Außenflügel sind zu einem unbekanntem Zeitpunkt übermalt worden. Insgesamt ist das Werk in einem schlechten Zustand. Vgl. Montballieu 1968, S. 132 ff.; Müller Hofstede 1971, S. 235 ff.; Kraut 1986, S. 123 ff.; vander Auwera 1989, S. 32 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 23, 28, 40 und 286 (Nr. 585). Nach Wurzbach 1906 ff., Bd. 1, S. 478, Nr. 2, wurde die Mitteltafel von Frans Lucas Peeters (1606-1654) nachgestochen. Dieser Stich wird jedoch nirgends sonst verzeichnet und war auch nicht auffindbar. Zu Peeters siehe Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 27, S. 8.

¹²⁶⁵ Nach Müller Hofstede 1971, S. 237, Anm. 96, handelt es sich um das Wappen der Bildhauer.

¹²⁶⁶ Müller Hofstede 1971, S. 239, betont die statuarische Wirkung der Figur.

¹²⁶⁷ Zur Bedeutung der Rose vgl. Schumacher-Wolfgarten 1971, Sp. 567 f.; Kraut 1986, S. 123. Nur vander Auwera 1989, S. 34, weist darauf hin, dass es sich – wie bei Jan Gossaerts Prager Version – um drei Blüten handelt.

Bildhauerdarstellungen anzutreffen ist.¹²⁶⁸ Mit zurückgelehntem Oberkörper erwidert er den Blick Mariens. Seine Rechte mit dem Kohlenstift verharret regungslos über der halbfigurigen Zeichnung der Madonna, die auf einem Pultaufsatz liegt. Mehrere Pinsel in der Linken, die auf dem Tisch verstreuten Malutensilien (Muschel, Messer, Pinsel etc.) sowie ein Farbenreibender Knabe im Mittelgrund deuten die malerische Umsetzung der Skizze an. Hinter Lukas stützt sich ein würdiger Greis mit gesenktem Haupt auf einen Stab (?) und weist mit der ausgestreckten Rechten zur Madonna.¹²⁶⁹ Wie segnend ruht seine Hand über der Zeichnung des Madonnenmalers und wird dabei von Lichtstrahlen getroffen, die durch das bleiverglaste Rundbogenfenster der Seitenwand hereinfallen. Dies deutet neben dem Blick Mariens zu Lukas und dessen emphatischer Haltung und Verharren die Inspiriertheit des Malers an.¹²⁷⁰ Neben dem Fenster ist ein Regal mit Büchern in die Wand eingelassen. Eines davon liegt aufgeschlagen auf dem Tisch darunter, der zugleich dem Knaben als Werkbank dient. Der Kopf der überproportional kleinen Figur liegt auf einer Fluchtlinie mit dem des Evangelisten und der Rechten des Alten.

Während die Figuren und Motive der rechten Bildhälfte eine optische Einheit bilden, wird die Madonna durch einen Pfeiler optisch von der linken Seitenwand abgegrenzt. Von den dort in einer Nische befindlichen Attributen des Madonnenmalers und Arztes (Paletten, Bücher, Flaschen oder Gefäße mit Farbsubstanzen und Ölen) fällt eine weibliche Büste ins Auge, deren Kopfbedeckung mit der Pänula der Madonna korrespondiert. Der schmale Raum wird von Mauervorsprüngen und dorischen Marmorsäulen mit reich verziertem Gebälk abgeschlossen, das sich wie bei de Vos auf Vorlagen aus Serlios Architekturtraktat oder davon abhängigen Dekorationen ableiten lässt.¹²⁷¹ Ein gesprengter Oculus fungiert als optische Rahmung für einen in die Balkendecke eingelassenen Leuchter, der mit einem doppelköpfigen Adler verziert ist.¹²⁷²

¹²⁶⁸ Siehe z. B. den prominent im Vordergrund platzierten Bildhauer auf der rechten Flügellinnenseite des Bogenschützenaltars von Maerten de Vos, die die Errichtung einer Kirche durch den bekehrten König von Sich zeigt (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 74), im Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 404.

¹²⁶⁹ Aufgrund des schlechten Zustands kann nicht endgültig entschieden werden, ob es sich um einen Stab oder ein Schwert handelt, wie es ähnlich unauffällig auf Dürers sogenannten „Vier Aposteln“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek) begegnet. Weitere Erkenntnisse könnte die angekündigte Dissertation über Janssens des belgischen Kunsthistorikers Joos vander Auwera liefern.

¹²⁷⁰ Auch Kraut 1986, S. 126, erkennt in der Figur des Greisen Anspielungen auf eine Inspirationsfigur „im weitesten Sinne“. Zur Lichtsymbolik vgl. ebd., S. 128.

¹²⁷¹ Übereinstimmungen bestehen z. B. zur Hintergrundarchitektur auf Pieter Aertsens Gemälde *Christus im Haus von Maria und Martha* (1552, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). Vgl. speziell zur Architektur Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1995, S. 175 ff.; Kraut 1986, S. 128, assoziiert in der Raumfolge den „Übergang eines dreischiffigen Langhauses zur Vierung hin“.

¹²⁷² Diese Leuchterform taucht in den folgenden Jahrzehnten in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, so z. B. auf der Allegorie des Gesichts und Geruchs von Jan Brueghel d. Ä. und Rubens (Madrid, Prado) oder Vermeers berühmtem Atelierbild in Wien (Kunsthistorisches Museum), auf und wurde dort als Hinweis auf die österreichisch-habsburgische Dynastie bzw. die habsburgischen Statthalter sowie auf den Phönix als Symbol des künstlerischen Genies interpretiert. Vgl. Ertz 1979, S. 340 und 358; Eiche 1982, S. 203 f.; Kraut 1986, S. 160, Anm. 280.

Aus einer Nische der rechten Seitenwand ragt ein Skelett hervor, das zum einen auf den Arztberuf des heiligen Lukas und zum anderen auf die Bedeutung der Anatomie für die Malerei hindeutet.¹²⁷³

In der Flucht der mittleren Säulen gewährt ein geöffnetes Portal den Blick auf eine Wohnstube mit Tisch, Stühlen, Kamin, Gemälde und Fenster. Über dem Portal ist eine gerahmte und mit Festons geschmückte Rundnische mit einer männlichen Büste eingelassen, die an Vasaris Lukasbild in Florenz erinnert (**Abb. 206**).¹²⁷⁴

Wie bei seinem nach Prag verbrachten Vorgänger wird auch Janssens' Lukasbild von Szenen aus der Vita Johannes des Evangelisten flankiert.¹²⁷⁵ Auch das Attribut der Rose mit drei Blüten oder die Darstellung des schmalen, zentralperspektivisch und extrem tiefenräumlich konstruierten Interieurs könnten Referenzen an Gossaerts Gemälde darstellen.¹²⁷⁶ Die monumentale Platzierung der Heiligen im Vordergrund, das hintereinander gestaffelte Raumgefüge und die Zitate italienischer Architektur sind hingegen deutlich von dem kurz zuvor von Maerten de Vos für die Antwerpener Lukasgilde vollendeten Altar beeinflusst (**Abb. 216**).¹²⁷⁷ Während dort jedoch der Blick ins Freie führt, erinnert die Staffelung der drei Räume bei Janssens wiederum an Vasaris Fresko in SS. Annunziata in Florenz (**Abb. 206**). Auf den Einfluss Caravaggios, dessen Werke Janssens von seiner Romreise bekannt waren, sind der extrem niedrige Betrachterstandpunkt und die schlaglichtartige Beleuchtung der Komposition zurückzuführen.¹²⁷⁸

Auf Heemskercks Haarlemer Lukasbild weist die Gegenüberstellung der frontal auf einem Sockel platzierten Madonna mit dem ins Profil gewandten Lukas sowie die hinter diesem platzierte und in den Zeichenakt eingreifende Figur zurück.¹²⁷⁹

¹²⁷³ Siehe dazu auch Müller Hofstede 1971, S. 237, Anm. 100. King 1985, S. 254 f., begreift Janssens' Gemälde deshalb als Endpunkt der ihrer Meinung nach mit dem unbekanntem Antwerpener Meister in der Londoner National Gallery um 1520 einsetzenden Einbeziehung des Arztthemas.

¹²⁷⁴ Kraut 1986, S. 130, erkennt hier ein Dürer-Bildnis, wofür der Kopf insgesamt jedoch zu gedrungen erscheint. Ein Bildnis Jan Gossaerts, dessen Bildnismedaille von Hans Schwarz ja bereits an Dürer-Bildnisse erinnert (**Abb. 56**), schließt die Autorin dagegen S. 161, Anm. 288, aus. Insgesamt ist keine eindeutige Identifizierung möglich, da etliche Bildnisse des 16. Jahrhunderts in Frage kämen. Exemplarisch sei auf das 1537 gestochene Selbstbildnis Heinrich Aldegrevers verwiesen. Siehe Goldscheider 1936, Abb. 110.

¹²⁷⁵ Vgl. auch Montballieu 1968, S. 132 ff.; Müller Hofstede 1971, S. 237 und 239; Kraut 1986, S. 123. Die Haltung des Johannes auf Patmos stellt sogar eine direkte Übernahme von Coxcies rechtem Innenflügel dar.

¹²⁷⁶ Eine über die Architektur demonstrierte Referenz vermuten Montballieu 1968, S. 132; Kraut 1986, S. 123 und 128; nicht so Müller Hofstede 1971, S. 237, Anm. 99.

¹²⁷⁷ Ebd., S. 237 f.; vander Auwera 1989, S. 34. Kraut 1986, S. 127, verweist darüber hinaus auf das bis auf Rogier Lukasbild zurückgehende Säulenschema.

¹²⁷⁸ Zwischen 1597 und 1601 unternahm Janssens eine Reise nach Rom, wo am 5. August ein flämischer Maler seines Namens erwähnt wird. Dass sich das Frühwerk zunächst noch von der spätmanieristischen Malerei Antwerpens beeinflusst zeigt und caraveggeske Einflüsse erst später greifbar werden, wurde z. B. von Pevsner 1936, S. 123, auf eine angebliche zweite Romreise um 1604-05 zurückgeführt. Vgl. dagegen schon Thieme/Becker 1907, Bd. 18, S. 412; ausführlich dann Müller Hofstede 1971, S. 214 ff.

¹²⁷⁹ Die von Kraut 1986, S. 126, konstatierte Umkehrung des dort dargestellten Verhältnisses von altem Maler und junger Inspirationsfigur ist wenig nachvollziehbar: „Bei Heemskerck erscheint Lukas als ältere, schwunglose Traditionsfigur, die von der jugendlich aktiven Dichtergestalt hinter ihr befeuert wird. [...] Bei Janssens ist der Maler selbst von einem pathetischen Künstlerschwung erfaßt und wird durch den besonnenen Philosophen hinter ihm maßvoll reguliert.“

Ihre zuerst von Müller Hofstede vorgeschlagene Identifizierung mit dem Heiligen Jakobus erscheint wenig sinnvoll.¹²⁸⁰ Für eine Deutung als Gelehrter sprechen zwar die von der würdigen Gestalt repräsentierten Eigenschaften wie Weisheit oder geistige Reife oder die Bücher, doch lässt sich dieser Lesart schwerlich das Stab- oder Schwertattribut unterordnen.¹²⁸¹ Denkbar wäre, dass es sich um Josef handelt, der schon im 15. Jahrhundert und zuletzt bei de Vos mit einem Pilgerstab auftritt (**Abb. 216d**).¹²⁸² Die seit 1478 der Mechelner Lukasgilde angehörenden Bildschnitzer wären demnach nicht nur durch die Schnitzarbeiten und ihr Wappen, sondern vor allem durch Josef als traditionellen Schutzpatron der Holzverarbeitenden Berufe im Lukas-Altar repräsentiert.¹²⁸³ Die innerhalb der Lukas-Ikonografie beispiellose Aufwertung, die Josef dann durch eine Platzierung im Vordergrund sowie die gestische Einbeziehung in den Malvorgang erfahren hätte, könnte das Machtverhältnis der Berufsvertreter innerhalb der Gilde widerspiegeln, ließe sich jedoch naheliegender auf die von der Gegenreformation propagierte Verehrung Josefs als *pater familias* zurückführen. Die auf den Typus der Inspirationsfigur zurückweisende Platzierung und Gestik würde diese neue Rolle des Nährvaters als Vermittler anschaulich zum Ausdruck bringen.¹²⁸⁴

Stellt das Attribut dagegen ein Schwert dar, müsste die Figur mit Paulus identifiziert werden, der seit dem Mittelalter als Gewährsmann für die Authentizität von Lukas' Schriften auftritt und Patron der Weber, Seiler oder Sattler war.¹²⁸⁵ Seine in den Korintherbriefen überlieferte „Narrenrede“ nimmt seit Augustinus in theologischen Erörterungen zur angemessenen Darstellung heilsgeschichtlicher Themen („*Sermo humilis*“) sowie in dem schon im Zusammenhang mit Heemskercks Haarlemer Gemälde

¹²⁸⁰ Vgl. Müller Hofstede 1971, S. 137, Anm. 97; dagegen schon Kraut 1986, S. 159, Anm. 273. Die einzige Verbindung, die sich herstellen lässt, ist die Auffassung des Heiligen als rechthgläubiger Streiter, die zunächst auf Spanien (Reconquista) beschränkt war und sich im Zuge der Gegenreformation im gesamten katholischen Europa ausbreitete. Vgl. dazu Kimpel 1974, Sp. 24 f. und 34 ff., mit weiterführender Literatur. Als langbärtiger Greis mit Habit und Wanderstab wird im übrigen auch der heilige Romuald, Titelheiliger der Mechelner Kirche, dargestellt. Vgl. dazu Tschoschner 1976, Sp. 283 ff.

¹²⁸¹ Kraut 1986, S. 124 ff., Abb. 37 f., identifiziert die Figur unter Hinweis auf die Gemälde „*Lohn des Fleißes und die Strafe der Trägheit*“ vom Meister des Verlorenen Sohnes bzw. Maerten de Vos als „*besonnenen Philosophen*“. Das Attribut des dort auftretenden Greises ist jedoch, im Rückgriff auf die noch zu besprechende *Solertia*-Allegorie (**Abb. 304**), ein Zeigestock.

¹²⁸² Diese Identifizierung allein bei Lechner 1974a, Sp. 460. Vgl. dazu die formalen Analogien zum Josef auf Abraham Janssens' *Anbetung der Könige* in Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) im Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 201.

¹²⁸³ Vgl. Coninckx 1909, S. 15 und 25; Montballieu 1968, S. 129 f. und Anm. 13; van Uytven 1991, S. 80 f. Darüber hinaus deuten die statuarische Wirkung der Madonna, die turbanartige Kopfbedeckung des Malers und die Büsten auf die Bildhauer hin, die jedoch nachweislich nicht der Lukasgilde angehörten, sondern mit den Maurern und Glasern eine eigene Zunft unter dem Patronat der Vier Gekrönten bildeten. Vgl. dazu Neefs 1876, Bd. 2, S. 1 ff. Da Montballieu 1968, S. 130, bereits im Zusammenhang mit Gossaerts Lukasbild ähnliche Vermutungen anstellt und die Altarstiftungen und Messen des frühen 15. Jahrhunderts auf eine Bruderschaft hindeuten, ist nicht auszuschließen, dass dieser neben Malern und Bildschnitzern auch Bildhauer angehört haben, wie dies z. B. in Florenz oder Ulm der Fall war. Vgl. oben, A 8.1; Leitschuh 1912, S. 185 ff.; Baxandall 1985, S. 67 f. und 118 ff.

¹²⁸⁴ Die Aufwertung ist bereits seit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Darstellungen der Heiligen Sippe oder *Sacra Conversazione* nördlich und südlich der Alpen greifbar. Vgl. Kaster 1974, Sp. 212 ff.

¹²⁸⁵ So bisher nur identifiziert von King 1985, S. 255, Anm. 18. Vgl. dazu oben, A 1.1; sowie Legenda aurea/Benz 1968, S. 870: „*Zum achten ward Sanct Lucae Evangelium aber auch von Sanct Paulo wunderbarlich bestätigt, also daß Paulus zur Bekräftigung dessen, was er sagte, gar oft das Evangelium Lucae herbeizog.*“ Lechner 1974a, Sp. 457; Ders. 1976, Sp. 130.

erwähnten Adagium „*Sileni Alcibiades*“ von Erasmus von Rotterdam eine zentrale Bedeutung ein.¹²⁸⁶ Die Rolle des Paulus als Gewährsmann einer spezifisch christlichen Rhetorik, die sich vor dem Hintergrund der Gegenreformation als Hinweis auf die Einhaltung der Decorumgebote verstehen ließe,¹²⁸⁷ und der historischen Verbindung von Paulus und Lukas als seinem „Sekretär“ würde die auf Inspirationsfiguren zurückweisende Platzierung der Figur schlüssig erklären.

Es ist zu vermuten, dass das Programm ähnlich wie bei de Vos der Zustimmung von Kapitelherren oder Theologen unterlag und darüber hinaus die Mechelner Maler die Reminiszenzen an ihr 1580 verlorenes Zunftbild inklusive der von Coxcie angefertigten Flügel vorgaben. Die erneute Darstellung von Szenen aus der Johannes-Vita könnte zudem auf die Lokaltradition – den 1496 Johannes dem Evangelisten geweihten Vorgänger-Altar in St. Rombouts – oder auf Berufe wie Buchdrucker-, binder oder -händler verweisen, die seit den 1570er Jahren der Lukasgilde angeschlossen waren.¹²⁸⁸ Bei Janssens korrespondieren die Johannes-Szenen darüber hinaus mit dem Predellenbild der Kreuzigung, das auf die Anwesenheit des Evangelisten unter dem Kreuz anspielt.¹²⁸⁹ Die Orientierung an der von Maerten de Vos und den Francken-Brüdern geprägten Altarproduktion Antwerpens kennzeichnet Janssens' Schaffen im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, während sich danach die in der schlaglichtartigen Beleuchtung anklingenden Einflüsse Caravaggios stärker durchsetzten.¹²⁹⁰ Beides könnte ausschlaggebend für die Auftragsvergabe gewesen sein. Vielleicht spielte auch Janssens' Ausbildung bei dem in Mecheln geborenen und nach Antwerpen umgesiedelten Jan Snellinck (Mecheln um 1549 – 1638 Antwerpen) eine Rolle,¹²⁹¹ der 1601 einen Himmelfahrts-Altar im Stil der monumentalen Antwerpener Gildenaltäre für St. Rombouts vollendet hatte.¹²⁹² Zumindest wollte die Mechelner Lukasgilde offenbar sicherstellen, dass ihr Lukas-Altar den Vergleich mit den führenden Antwerpener Gildenaltären nicht zu scheuen brauchte. Dass sie einen führenden Meister der Scheldestadt beauftragt hatten, wird durch Janssens' unmittelbar in die Entstehungszeit des

¹²⁸⁶ Vgl. oben, Kap. A 5.2; weiterführend Zmijewski 1978, S. 424 ff.; Müller 1999, S. 111 ff.

¹²⁸⁷ Siehe weiterführend Kauffmann 1953, S. 28 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 440 ff.; Schuster 1983, S. 122 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 250 f. Einen Überblick über die katholischen Bilderschriften nach dem Tridentinum, die sich alle mehr oder minder mit der angemessenen Darstellung christlich-heilsgeschichtlicher Sujets befassen, geben Scavizzi 1974, S. 171 ff.; Ders. 1981, besonders S. 130 ff.; Prodi 1984; Göttler 1990, S. 281 ff.; Seidel 1996, S. 22 ff.; Hecht 1997b.

¹²⁸⁸ Das bereits erwähnte Triptychon von Quentin Massys für die Antwerpener Schreinerzunft von 1511 (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 245-249) zeigt auf den Flügeln Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten als Patrone der Schreiner. Vgl. dazu Vervaet 1976, S. 204 ff.. In Kapitel A 4.4.1 wurde erwähnt, dass in Brügge die Illustratoren, Kopisten, Buchhändler und -binder, Kupferstecher und Schulmeister unter dem Patronat der Heiligen Lukas und Johannes Evangelista vereinigt waren. Seltener ist das Johannes-Patronat für Sattler, Bildhauer, Glaser, Spiegelmacher, Kerzenzieher, Maler, Korbmacher oder Notare nachweisbar. Vgl. Gervois 1914; Lechner 1974b, Sp. 110.

¹²⁸⁹ Vgl. Johannes 19, 29; dazu Lechner 1974b, Sp. 106 und 126 f..

¹²⁹⁰ Janssens gehört zu den ersten Vermittlern caravaggesker Malerei in den Niederlanden. Vgl. Müller Hofstede 1971, S. 235 ff. und 264 f..

¹²⁹¹ Janssens wird 1584/85 als Lehrling Snellincks in die „*Liggeren*“ eingetragen. Vgl. Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1, S. 293; van den Branden 1883, S. 478 ff.; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 18, S. 411 ff.,

¹²⁹² Zu dem noch heute in Mecheln, St. Rombouts, aufbewahrten und mit „*I.SNELLINCX.F. 1601*“ signierten und datierten Werk vgl. Müller Hofstede 1971, S. 215; weiterführend zu Snellinck ebd.; Neefs 1876, Bd. 1, S. 244 ff.; van den Branden 1883, S. 431 ff.; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 31, S. 188.

Lukasbildes fallende Wahl zum Mit- bzw. Oberdekan belegt.¹²⁹³ Wie zuvor mit dem von Jan Gossaert geschaffenen Lukasbild repräsentiert sich die Mechelner Lukasgilde auch während der Gegenreformation als traditionell und innovativ zugleich.

Sowohl de Vos als auch Janssens huldigen der einheimischen Tradition und zugleich den vorwiegend aus Italien kommenden Neuerungen, die durch Künstler wie Stradanus oder Spranger verbreitet wurden oder – vor dem Hintergrund zunehmender Italienreisen – nun vermehrt auch aus eigener Anschauung bekannt waren. De Vos weist mit dem Engelsreigen bereits auf die Verlegung der gesamten Malszene in himmlische Sphären und damit auf die barocke Ausprägung des Lukasbildes voraus, an deren Entwicklung niederländische Künstler keinen bedeutenden Anteil mehr hatten.¹²⁹⁴ Vorbildlich für viele Lukasbilder des 17. Jahrhunderts wurde das Gemälde der Accademia di San Luca (**Abb. 159**). Während sein Urheber bei der ersten Erwähnung im „*Libro d'entrata et uscita del Camerlingo dell'Arte de' Pittori*“ (1593) noch anonym bleibt, mehren sich seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Zuschreibungen an Raffael.¹²⁹⁵ Der Blick auf die vermutlich schon mit dem Wierix-Stich einsetzende und spätestens mit de Vos und Janssens greifbare Rückversicherung der einheimischen Tradition macht wahrscheinlich, dass auch dieses Lukasbild erst nach dem Tridentinum entstand.¹²⁹⁶ Die Platzierung der mit der kontemplativen Betrachtung des Bildes die Interaktion zwischen der himmlischen Erscheinung und dem inspirierten Heiligen wiederholenden Figur „Raffaels“ ließe sich dann von den emphatischen „Zuschauern“ Vasaris ableiten (**Abb. 206**). Indem das Staffeleibild auf Madonnenbilder Raffaels zurückweist,¹²⁹⁷ wird die Rolle des Madonnenmalers und zugleich die Bedeutung des 1520 verstorbenen Vorbildes für die Vermittlung von Heilswahrheiten oder höheren Ideen angedeutet.¹²⁹⁸

Beides waren zentrale Elemente der ähnlich wie in Florenz über die Reaktivierung bruderschaftlicher Elemente 1593 gegründeten „*Accademia Romana di Belle Arti con anessa Congregazione sotto l'invocazione di San Luca*“, die mit dem Breve Papst Gregors XIII. vom 13.10.1577 eine Kirche sowie ein Hospiz erhielt und ihre Mitglieder gemäß den Vorschriften des Tridentinums zu moralisch integren, christlichen Künstlern erziehen sollte.¹²⁹⁹

¹²⁹³ Zu den Wahlen 1606/07 vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 434 und 440.

¹²⁹⁴ Darauf verweist zu Recht schon Klein 1933, S. 60.

¹²⁹⁵ Zur nach 1600 zunehmenden „Legendenbildung“, in deren Zusammenhang auch die Kopie von Antiveduto Grammatica gehört, siehe ausführlich Ważbiński 1985, S. 32 f.

¹²⁹⁶ Dies unterstützt die ebd., geäußerte These.

¹²⁹⁷ Auch Klein 1933, S. 84; an der Heiden 1976, S. 36; Kraut 1986, S. 61, verweisen auf Parallelen zu Raffaels sogenannter *Madonna del Granduca* (Florenz, Galleria Pitti). Siehe de Vecchi 1983, S. 131 und Nr.

¹²⁹⁸ Siehe dagegen Kraut 1986, S. 63 f., wonach der Raffaelschüler Penni die künstlerische Situation nach Raffaels Tod zu kompensieren versucht und deshalb die „Vaterfigur“ Raffael in den Hintergrund „verbannt“, „die energispendende Vision, das transzendente Über-Ich, den Blick des Künstlers in andere Sphären“ dagegen in den Vordergrund gerückt haben soll.

¹²⁹⁹ Damit wäre eine Entstehung des römischen Lukasbildes jederzeit nach 1577 möglich. Zur Accademia di San Luca vgl. Missirini 1823, S. 20 ff.; Hoogewerff 1947, S. 128 f.; Noehles 1970; Rossi 1984; Roettgen 1999, S. 306 f.; speziell zur gegenreformatorischen Ausrichtung der Akademie und zum möglichen Einfluss des

In den folgenden Jahrzehnten avancierte das römische Lukasbild zum Vorbild der romreisenden Künstler (**Abb. 223-224**),¹³⁰⁰ von denen sich mit Cornelis Bloemaert noch einmal ein Niederländer hervortat, indem er durch seinen freien Nachstich das Gerücht über ein angebliches Lukasbild von Raffael auch außerhalb Roms propagierte (**Abb. 225**).¹³⁰¹

Die sich bei Maerten de Vos andeutende Verlegung der Szene in den Himmel wurde in Italien und Frankreich, wo das Lukaspatronat als Gegenentwurf zur 1648 gegründeten Académie Royal eine Rolle spielte,¹³⁰² weiterentwickelt (**Abb. 226-227**).¹³⁰³ Indem die während des 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien oder Frankreich geschaffenen Lukasbilder vorwiegend im Kontext der Gegenreformation oder in Akademien entstanden, traten die hier untersuchten Möglichkeiten der künstlerischen Repräsentation in den Hintergrund und fand die in den Niederlanden mit Rogier um 1430/35 einsetzende Entwicklung mit den Altären von de Vos und Janssens ein Ende.¹³⁰⁴ Dass Janssens' Zunftbild für die Mechelner Maler in doppelter Hinsicht eine Zäsur darstellt, da es zugleich zu Apelles als neuzeitlicher Identifikationsfigur überleitet, blieb dabei bisher unbeachtet.

Tatsächlich äußert sich die Innovativität des Antwerpener Meisters nicht nur in der Orientierung an Antwerpener Gildenaltären oder italienischen Vorbildern, sondern auch in der Charakterisierung des Madonnenmalers, der ohne seine „Modelle“ und das Symboltier kaum als Heiliger identifizierbar wäre. Mit der antikisierenden Kleidung und zurückgelehnten Haltung entspricht er vielmehr den gleichzeitig entstandenen Darstellungen des Campaspe malenden Apelles. Auch die Platzierung und Gestik des Greises erinnert an den häufig hinter Apelles stehenden, sich auf ein Szepter stützenden

Kardinalprotektors Federico Borromeo, der sein Amt 1593-95 ausübte, ebd., S. 304 f.; Aschenbrenner 1930, S. 95 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 265 (Nr. 141); Ważbiński 1985, S. 35 ff.

¹³⁰⁰ Siehe z. B. das nur in einer Kopie (Madrid, Privatsammlung) überlieferte Lukasbild von Giuseppe Ribera; dazu Pérez Sanchez 1981, S. 403 ff., Abb. 1; Ważbiński 1985, S. 34 ff., oder die in einer Radierung in Joachim von Sandrarts „*Teutsche Akademie*“ (Bd. VI, Abt. 4, Taf. 67) überlieferte Komposition Carlo Marattis, die im Zusammenhang mit dessen Ernennung zum „*principe*“ der römischen Akademie entstanden sein könnte; dazu Klein 1933, S. 90 und 118, Anm. 423; Ausst. Kat. Braunschweig 2002, Nr. 36.

¹³⁰¹ Die Stichunterschrift lautet: „*Quid Tabula Luca pia Virginis ora coloras? / Illa tuo melius corde colorat amor. / Ut, quam corde gero, supero, te pugnat amore / Forma, hanc me tabula pingere iussit amor. / S. Lucae Evangelistae imaginem a Raphaelae Sanctio Urbinate olim depictam et Accademiae Pictorum dono datam Cornelis Bloemaert aere incidit Romae superiorum / cum privilegis s.c.M.tis et Regis Christ.mi.*“ Vgl. Ważbiński 1985, S. 32 f.; Hollstein 1949 ff., Bd. 2, Nr. 52; Hoogewerff 1913, Bd. 2, S. 97.

¹³⁰² Die Auseinandersetzungen währten bis zum 18. Jahrhundert. Die Statuten der 1730 vereinigten Akademien enthalten dann erstmals in Frankreich (?) Bestimmungen über den Lukaskult. Vgl. Guiffrey 1915; Martin 1927; Yates 1947, S. 2 ff.; Thuillier 1963, S. 125 ff.; Pevsner 1986, S. 92 ff.; Goldstein 1986-87, S. 186 ff.; daneben Klein 1933, S. 14 f.; Pigler 1954b, S. 231 ff..

¹³⁰³ Die Entwicklung in Italien lässt sich z. B. an den diversen Lukasbildern von Luca Giordano (1632-1705) in Ponce/Puerto Rico (Museo Arte Fucacion La Ferré), Rom (Coll. A. Beeniri Vici), Lyon (Musée des Beaux-Arts) und Brest (Musée des Beaux-Arts) ablesen. Vgl. Lechner 1974a, Sp. 461; Pérez Sanchez 1981, S. 406; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 590, 592; Ferrari/Scavizzi 2000, Nr. A13 f., A30 f.; Ausst. Kat. München/ Köln 2002, Nr. 46. Zu Frankreich vgl. z. B. Pierre Mignards (1612-1695) Gemälde von 1695 (Troyes, Musée des Beaux-Arts); dazu ebd., Nr. 48; Martin 1927, S. 45 ff.; Klein 1933, S. 86 (noch als verschollen); Nikolenko 1982/ 83, S. 96; Bonafoux 1985, S. 48; Kraut 1986, S. 142 (als Paris, Louvre); Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 595 (als Paris, Louvre); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 19 ff.; Boeckl 1998, S. 799.

¹³⁰⁴ Vgl. zunächst Wiskerke 1938; Hoogewerff 1947, S. 213 ff. und 220; Lourens/Lucassen 1997, S. 57 ff..

und auf Campaspe weisenden Alexander den Großen.¹³⁰⁵ Die über seine vom Licht getroffene Hand hergestellte Verbindung zwischen Lukas und dem Farbenreiber deutet die Vermittlung zwischen den theoretischen und praktischen Aspekten der Malerei bzw. zwischen der zeichnerischen Vorbereitung und malerischen Ausführung an und assoziiert damit den *disegno*-Begriff der zeitgenössischen Kunsttheorie, der zwischen der inneren Idee eines Kunstwerks und dessen bildlicher Umsetzung vermittelt.¹³⁰⁶ Janssens hat demzufolge den christlichen Schutzpatron als naturwissenschaftlich gelehrten Arzt und inspirierten, theoretisch und praktisch versierten Maler dargestellt, dessen formale und inhaltliche Analogien zu Apelles, dem Inbegriff des *pictor doctus*, für den zeitgenössischen Künstler unübersehbar gewesen sein müssen.¹³⁰⁷

¹³⁰⁵ Vgl. z. B. die Fassungen Joos van Winghes, unten, B 1.2.2 und **Abb. 252 ff.**

¹³⁰⁶ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 168 f.; dazu Kemp 1974, S. 226 ff.; Kraut 1986, S. 69 f.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 498 ff.; Link-Heer 2000, S. 209 f.. Einen Überblick über die Ausdeutungen des *disegno*-Begriffs von Varchi bis Zuccari gibt Kemp 1974, S. 224 ff.

¹³⁰⁷ Die Gelehrsamkeit des Malers heben auch Montballieu 1968, S. 134; Müller Hofstede 1971, S. 237, Anm. 100; Kraut 1986, S. 127, hervor, ohne jedoch die offensichtlichen Parallelen zu Apelles zu bemerken.

**TEIL B: ZWISCHEN RÜCKBESINNUNG UND NEUERFINDUNG:
 APELLES – MERKUR – PICTURA**

B 1 Der antike Hofmaler Apelles

B 1.1 Die Rezeption der antiken Quellen: Künstler, Mythen und Legenden

In Anlehnung an die Legitimations- und Identifikationskonzepte von Adel und Humanismus wandten sich die bildenden Künstler während der Frühen Neuzeit Traditionslinien zu, die über die Lebenszeit des ersten christlichen Malers Lukas hinaus bis zur heidnischen Antike und den alttestamentarischen Erfindern reichten.¹ Infolgedessen rückten die antiken Gründungsmythen und Schutzgötter der Künste sowie deren prominenteste Vertreter wie der Ingenieur und Erfinder am Hof von König Minos, Daidalos, die Bildhauer Polyklet und Phidias oder die Maler Zeuxis, Parrhasios, Protogenes und Apelles ins Blickfeld.² Dass es sich bei dieser Entwicklung weniger um eine Wiederentdeckung als um eine gesteigerte Rezeption von neu edierten Quellen und kunstrelevanten Büchern wie der „*Naturalis Historiae Libri XXXVII*“ Plinius d. Ä. (1. Jh. n. Chr.) handelte,³ macht ein Blick auf die mittelalterliche Literatur deutlich.⁴ Insbesondere der antike Maler Zeuxis und daneben der erstmals in Ovids „*Metamorphosen*“ (X, 243-297) geschilderte Mythos des sich in seine Statue verliebenden Bildhauers Pygmalion dürften aufgrund ihrer sowohl literarischen als auch bildlichen Präsenz in den Handschriften und Druckausgaben des „*Roman de la Rose*“ (um 1275/80),⁵ der mit dem „*Ovide*

¹ Neben den unten betrachteten Beispielen sei auf das von Hans Sachs verfasste Vorwort des 1568 von Gustav Feyerabend in Nürnberg herausgegebenen und mit Holzschnitten von Jost Amman versehenen „*Ständebuches*“ verwiesen, in dem für jeden Beruf „Erfinder“ aus dem Alten Testament, der antiken Mythologie oder Historie für sämtliche Berufe vorgestellt werden. Vgl. dazu das Nachwort von Lemmer, in: Amman 1568, S. 149. Die Legitimationsbestrebungen der Künstler weisen deutliche Parallelen zu den seit karolingischer Zeit greifbaren Bemühungen von Adelsgeschlechtern, Völkern oder Städten auf, die jeweiligen antiken Wurzeln oder Vorfahren durch Genealogien nachzuweisen. Vgl. dazu vor allem Borst 1957-63; Blumenberg 1971, S. 11 ff.; die Beiträge in Buck 1981; K. Heinrich, Die Funktion der Genealogie im Mythos, in: Ders. 1982, S. 11 ff.; Melville 1987, S. 203 ff.; Tanner 1993; Wunderli 1994.

² Vgl. Borinski 1914, S. 99 ff. und 146 f.; Kris/Kurz 1961; Frenssen 1995, S. 23 ff.; Miedema 1993/94, S. 122 ff.; Lecoq 2002, S. 66 ff.; speziell zur Daidalos-Rezeption Frontisi-Ducroux 1975. Einen interessanten Ansatz verfolgt Holländer 1988, S. 189 f., der den Legitimationszwang der Künstler aus der Perspektive der vor allem innerhalb der mittelalterlichen Kunst üblichen Begriffe „*Typologie*“ und „*Figura*“ betrachtet und damit Lukas, Apelles und andere Maler der Antike als „Antetypen“ auffasst. Zu den Gründungsmythen und mythischen Schutzgöttern siehe unten, B 2.1. und B2.2..

³ Einen Überblick über die zahlreichen Druckausgaben der „*Naturalis Historiae Libri XXXVII*“ (erste Ausgabe Venedig 1469) im 15. und 16. Jahrhundert gibt Bonniec 1946, S. 19 f..

⁴ Daneben sei auf die Malerfigur am rechten Nordportal der Vorhalle von Chartres (Kathedrale) verwiesen, deren Identifizierung ähnlich umstritten ist, wie die durch eine männliche Figur personifizierte Malerei am Florentiner Campanile. Vgl. von Schlosser 1896, S. 75 f.; Winner 1957, S. 127; Kronjäger 1973, S. 44 und 139 f.; Gohr 1975, S. 11; Kristeller 1976, S. 177; Schütz-Rautenberg 1978, S. 319; Bielmeier 1983, S. 52 ff.; Conti 1991, S. 98 f.; Költzsch 2000, S. 105 f..

⁵ Die Pygmalion-Legende stammt aus dem um 1275/80 von Jean de Meuns verfassten Abschnitt. Der erste Teil des allegorischen Versromans wurde um 1230/40 von Guillaume de Lorris verfasst. Im Folgenden zitiert als de Lorris/de Meun 1976-79. Vgl. speziell zur Antikenrezeption im Rosenroman Hicks 1965; Jauss 1968, S. 146 ff..

moralisée“ um 1316/28 einsetzenden Ovid-Auslegungen,⁶ von Christine de Pisans Erwiderungen auf den Rosenroman⁷ oder Geoffrey Chaucers (gest. 1400) „*Canterbury Tales*“⁸ nie wirklich in Vergessenheit geraten sein.⁹ Im Rosenroman wird der Pygmalion-Mythos ausführlich geschildert¹⁰ und daneben die im Auftrag Gottes schöpfende bzw. schmiedende Natura mit dem Künstler verglichen, der ihre Arbeitsweise zwar nachahmen, in seinen Werken jedoch aufgrund mangelnder Verlebendigung nicht an Naturas Schöpfungen heranreichen kann.¹¹ Zu den in diesem Zusammenhang genannten Künstlern gehören u. a. Platon, Aristoteles, Albus, Euklid, Ptolemäus, Pygmalion, Parrhasios, Apelles, Myro, Polyklet und Zeuxis.¹² Letzterer fungierte neben Pygmalion in beinahe allen Handschriften und Druckausgaben des Rosenromans als Exemplum der so definierten künstlerischen Naturnachahmung.¹³ Wenn mittelalterliche Schriften dieser Art auch Vorstellungen über die antiken Künstler und kunsttheoretische Prinzipien wie das Ideal der *aemulatio* und *superatio* tradierten,¹⁴ deutet sich in der Darstellung der künstlerischen Nachahmung bereits an, weshalb sich Humanisten und Künstler seit dem 15. Jahrhundert lieber antiken Quellen bzw. bevorzugt der antiken Künstlerbiografie zuwandten. Ungeachtet dessen, dass die von Autoren wie Plinius d. Ä. (Nat. Hist. XXXV, 3 ff.) genannten Beispiele für die angeblich hohe Wertschätzung der bildenden Künste in der Antike ein verlorenes, goldenes Zeitalter heraufbeschworen,¹⁵ forderten zuerst die Humanisten und

⁶ Zu den Vorläufern und Nachfolgern des französischen Werks vgl. Liebesschütz 1924, S. 117 ff.; Saxl/Meier 1953, S. 213 ff.; Ovide moralisé/de Boer 1966; Panofsky 1984, S. 363, Anm. 82; P. Klopsch, Ovid, in: LexMa, Bd. 6 (1993), Sp. 1592-1599; Seznec 1990, S. 64 ff.

⁷ Gemeint sind Pisans „*Épître au dieu d’amour*“ (1399) und „*Le dit de la rose*“ (1401). Vgl. Ward 1911; Zühlke 1994, mit weiterführender Literatur.

⁸ Einige in der erstmals um 1478 in Westminster erschienenen Schrift versammelten Erzählungen entstanden schon vor 1380. Siehe dazu sowie zu den Quellen (neben Ovid Livius, Boccaccio, Fabeln, Sagen, höfischer Roman etc.) Schaar 1955; Bryan/Dempster 1958.

⁹ Speziell zur Tradierung des Pygmalion-Mythos siehe auch Henkel 1926/27, S. 58 ff.; Dörrie 1974, S. 71; Kultermann 1987, S. 3 ff.; Blühm 1988; Mayer/Neumann 1997. Die von Cicero (De inventione II, 1, 1-3) und Plinius (Nat. Hist. XXXV, 64) geschilderte Anekdote von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in verschiedenen Textfassungen von Ciceros „*De Inventione*“ begegnet, wird im Zusammenhang mit dem Elektionsprinzip behandelt. Vgl. unten, Kap. C 2.1.

¹⁰ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 20817-21194.

¹¹ Ebd., V. 16005-16018.

¹² Ebd., V. 16165-16248.

¹³ Vgl. die Beispiele bei Kuhn 1913/14, S. 1 ff.; Henkel 1926/27, S. 58 ff.; Fleming 1969; Dörrie 1974, S. 71; Modersohn 1991, S. 91 ff.; Zühlke 1994.

¹⁴ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 16009 ff., 16729 ff. oder V. 21366 f., wonach Naturas Fähigkeiten Dädalus übertreffen, „[...] denn sie verstand besser zu schmieden, als Dädalus es jemals konnte.“. Siehe dazu Karl August Ott in: de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 1, S. 54 ff.; Kemp 1973, S. 9 ff.; zur Annäherung („*aemulatio*“) an die und Überwindung („*superatio*“) der Antike als Charakteristika der „*nova aetas*“ Gombrich 1955, S. 291 ff.; Panofsky 1984, S. 28 f. und 405, Anm. 70. Dass die Bedeutung der schöpfenden Natura im Rosenroman unterschätzt wird, betont auch Modersohn 1991, S. 94 und 97. Topoi der Nachahmung und des Übertreffens von Vorbildern finden sich darüber hinaus in der staatstheoretischen und panegyrischen Literatur und entsprechenden Darstellungen. Vgl. Polleross 1988, S. 40 ff.; Tipton 1996, S. 19 ff.

¹⁵ Vgl. Plinius, Nat. Hist. XXXV, 3: „Und zuerst werden wir behandeln, was noch über die Malerei zu sagen ist, eine einst berühmte Kunst [...], welche auch jene adelte, die der Nachwelt zu überliefern sie für würdig hielt; jetzt aber ist sie gänzlich von den Marmorarten, ja sogar vom Gold verdrängt, und nicht nur so, daß man die Wände ganz bedeckt, sondern auch mit durchbrochenem Marmor bearbeitet und in bunten Einlagen Bilder von Gegenständen und Tieren herstellt.“ Zur Stellung der bildenden Künste in der griechischen Antike siehe dagegen Overbeck 1868; Schweitzer 1925, S. 28 ff.; Ders. 1937, S. 35 ff.; Ders. 1953; Uritz 1959; Dresdner

seit dem Quattrocento auch Kunsttheoretiker wie Alberti eine Rückkehr zu den beschriebenen Verhältnissen, verglichen im Rekurs auf das antike Künstlerlob die zeitgenössischen Maler, Bildhauer und Architekten mit ihren berühmten Vorgängern oder näherten deren Viten den Lebensbeschreibungen der antiken Künstler an.¹⁶ Gerade für die Maler, die im Gegensatz zu Architekten, Bildhauern, Skriptoren oder Illuminatoren noch nicht auf eine weit zurückreichende Tradition der Selbstrepräsentation zurückblicken konnten, wird Plinius insofern ein willkommener Gewährsmann gewesen sein, als die Tafelmalerei ihm zufolge in der Antike den höchsten Ruhm genossen haben soll.¹⁷

Von den antiken Künstlern wurden insbesondere Phidias und Polyklet, Zeuxis und Parrhasios, vor allem aber Apelles zum Maßstab für die zeitgenössische Kunstentwicklung erhoben, den es zu erreichen oder zu überwinden galt.¹⁸ Die sich schon im Quattrocento abzeichnende Vormachtstellung von Apelles wurde bereits von Plinius und anderen antiken Autoren wie Quintilian (De Institutio oratoria XII, 10,6) vorbereitet, deren Anekdoten reichhaltiges Material für den Aufstieg des antiken Hofmalers zur Identifikationsfigur des neuzeitlichen Künstlers lieferten.¹⁹ So soll bereits Pamphilos, der Lehrer des Apelles, „*der erste Maler von umfassender Bildung, vor allem in der Arithmetik und Geometrie*“ gewesen sein, „*ohne die, wie er behauptete, die Kunst nicht zur Vollendung gebracht werden könne*“.²⁰ Seinem Ansehen war es nach Plinius zu verdanken, dass „*zuerst in Sikyon, dann in ganz Griechenland freigeborene Knaben [...] im Zeichnen, d. h. in der Malerei auf Buchsbaumholz, unterrichtet wurden und [...] diese Kunst den ersten Rang unter den freien Künsten einnahm.*“²¹ Von Apelles selbst erfuhr man, dass er seine Vorgänger allesamt übertroffen und die berühmtesten und anmutigsten Gemälde geschaffen, in einem Wettstreit Protogenes mit der Vollendung und Feinheit seiner Linien besiegt,²² dem auf Rhodos lebenden Künstler zum gerechten Ansehen verholfen,²³

1968, S. 15 ff.; Blunt 1970, S. 33 ff.; Pollitt 1974; Venturi 1972, S. 45 ff.; Kristeller 1976, 166 ff.; Pochat 1986, S. 40 ff. und 61 ff.

¹⁶ Siehe exemplarisch Alberti/Janitschek 1970, S. 88 ff.; weiterführend Kris/Kurz 1961; Lecoq 2002, S. 67.

¹⁷ Vgl. Plinius, Nat. Hist., XXXV, 118: „*Ruhm haben aber nur die Künstler erlangt, die auf Tafeln malten. Die Einsicht früherer Zeiten erscheint uns darin umso verehrungswürdiger. Denn man schmückte nicht Wände nur für die Eigentümer, und nicht Häuser, die nur an einer Stelle stehen müssen und bei einem Brand nicht gerettet werden können. Protogenes war mit seinem Häuschen in seinem kleinen Garten zufrieden; im Hause des Apelles befand sich keine Malerei auf den getünchten Wänden. Noch nicht gefiel es, ganze Wände farbig zu gestalten; ihrer aller Kunst stand im Dienst der Städte, und der Maler gehörte der ganzen Welt.*“ Dies versucht Plinius wiederholt durch Beispiele zu verdeutlichen, in denen Künstler das Bürgerrecht erhielten (XXXV, 115), Kunstwerke durch Verse gerühmt worden oder von Königen und Fürsten für ihre privaten Gemächer, Heimorte oder sonstige Aufbewahrungsorte angeschafft worden sein sollen.

¹⁸ So wird z. B. Perugino 1488 in einem Gedicht als neuer Parrhasios betitelt und aufgefordert, sich als „*der beste und erste Maler der Welt*“ zu bezeichnen. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Seigel 1968, S. 20 ff.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 69 f.; Frenssen 1995, S. 40 f.; Pfisterer 1999, S. 61 ff.

¹⁹ Vgl. z. B. Plinius, Nat. Hist. XXXV, 79: „*Alle Vorgänger und Nachfolger aber übertraf Apelles aus Kos in der 112. Olympiade*“; Quintilian, nach dem Pamphilos und Melasthios über „*ratione*“, Protogenes über „*cura*“, Antiphilos über „*facilita*“, Apelles aber über „*ingenio et gratia*“ verfügt habe. Siehe dazu und weitere Beispiele bei Junius, Catalogus, S. 32 ff.

²⁰ Plinius, Nat. Hist. XXXV, 76.

²¹ Ebd., 77.

²² Ebd., 81-83.

Kunsttraktate verfasst, andere Künstler beraten (Plutarch, „*De educatione puerum*“, IX) oder sich hinter vollendeten Werken verborgen habe, um sich dem Laienurteil zu stellen.²⁴ Daneben schmückten die Autoren der Frühen Neuzeit die Apelles-Vita noch zusätzlich aus, indem sie z. B. die Nachrichten über Pamphilos kurzerhand auf den Schüler übertrugen.²⁵ Indem dieser über die Alliteration mit Apoll auch auf den zeitgenössisch bedeutsamen *ut pictura poesis*-Topos bezogen werden konnte, lässt sich beinahe von einer Vergöttlichung des Apelles sprechen, der schließlich alle Eigenschaften und Tugenden zu verkörpern schien, die in der zeitgenössischen Kunsttheorie vom Künstler gefordert wurden.²⁶

Ein frühes Beispiel für den Vergleich eines Künstlers mit dem antiken Vorbild ist Petrarcas Auffassung, Maler wie Giotto oder Simone Martini seien mit Apelles gleichzusetzen („*cedat Apelles*“), weil ihre naturgetreuen Abbildungen lebendig wirkten („*vultus videntes*“).²⁷ Von Pisanello wird in Lobgedichten berichtet, dass er Prometheus, Zeuxis und Apelles übertroffen habe.²⁸ Die 1455 von Lorenzo Valla verfasste Grabinschrift Fra Angelicos (Rom, Sta. Maria sopra Minerva) forderte, dass dieser nicht als zweiter Apelles, sondern aufgrund seiner Gottesfürchtigkeit verehrt werden sollte.²⁹

Die verschiedenen mit Apelles verbundenen Eigenschaften haben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Nicoletto da Modena (gest. 1496) zu einem „Porträt“ des Meisters angeregt, das nur durch den Nachstich eines anonymen Meisters erhalten ist (**Abb. 228**).³⁰ Apelles erscheint in deutlicher Anlehnung an antike Bildnismünzen mit lorbeerbekröntem Haupt und antikisierender Tracht, in kontemplativer Haltung und mit verschränkten Händen. Er steht vor einem Postament, das ihn als gefeierten Dichter seiner Zeit ausweist: „*APELES/ S [ummus] POETA TACENTES/ A TEMPO SVO CILIBERIMVS*“. Auf dem Sockel sind ein Winkelmaß und eine Tafel mit geometrisch-

²³ Nach ebd., 88, soll Apelles dem in ärmlichen Verhältnissen lebenden Protogenes auch „eine gerechte Würdigung“ verschafft haben, indem er hohe Preise für seine Werke bot und das Gerücht verbreitete, sie als die seinen ausgeben zu wollen. Diese Anekdote zeichnete Apelles als Exemplum vorbildlicher Freundschaft aus, wie sie von Cicero (*De amicitia* VII ff.) u. a. definiert worden war.

²⁴ Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 84.

²⁵ Innerhalb der Traktatliteratur hat sich als erster Alberti (1435) intensiv mit den antiken Anekdoten auseinandergesetzt. Vgl. Alberti/ Janitschek 1877, S. 158; weiterführend zur Rezeption der Apelles-Vita in den Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts Kris/Kurz 1961; Kennedy 1964, S. 160 ff.; Jacobs 1984, S. 403 f.; Frenssen 1995, S. 40 f.

²⁶ Winner 1957, S. 3 ff. und 13; Becker 1972-73, S. 121 ff.; Kraut 1986, S. 73 f.; Filipczak 1987, S. 26 f.; Karl Schütz, in: *Best. Kat. Wien* 1989, S. 110; Költzsch 2000, S. 97.

²⁷ Vgl. Baxandall 1971, S. 51 ff.; Warnke 1985, S. 31. Ohne den Rekurs auf einen antiken Vorgänger findet sich das Motiv bereits bei Dante (*Purgatorio* XI, 94 f.), wonach Giotto Cimabue überwunden habe.

²⁸ Siehe die Beispiele mit weiterführender Literatur bei Steiner 1991, S. 43 ff.

²⁹ Vgl. Bättschmann/Griener 1994, S. 635.

³⁰ Kupferstich (u. a. New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase Joseph Pulitzer Bequest). Vgl. Hind 1948, Nr. 29; Cast 1981, S. 184; Winner 1986, S. 38; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 76 (Nr. 745); Merz 1999, S. 215; *Ausst. Kat. München/Köln* 2002, Nr. 15, mit dem richtigen Hinweis, dass Modena mit der Geste des Apelles die Charakterisierung Raffaels auf Marcontonio Raimondis Stich „*Raffaël im Mantel*“ (*Ausst. Kat. Braunschweig* 2002, Nr. 45) vorweggenommen hat.

mathematischen Grundformen (Kreis, Dreieck, Quadrat und Oktoeder) platziert, die einerseits die wissenschaftlichen Grundlagen der apellischen Kunst und andererseits die legendäre Vierfarbenlehre der Antike andeuten.³¹ Die Tragweite dieser Zuordnung zu einem Maler wird mit einem Blick auf die Darstellung der freien Kunst *Geometria* in den „*Tarocchi*“ (um 1465)³² oder auf einen „*DIVINVS PLATO*“ betitelten Holzschnitt aus der „*Vita Plutarchi*“ (Venedig 1516) deutlich, der Platon als Maler von geometrischen Figuren zeigt (Abb. 229-230).³³

Im Norden setzen Reflektionen dieser Art verstärkt erst seit der Wende zum 16. Jahrhundert ein, wobei die frühen Vergleiche von zeitgenössischen mit antiken Künstlern wiederum zunächst im Kreis von Humanisten greifbar werden. Als frühes Beispiel gelten die Schriften von Jean Lemaire de Belges, die über die Stellung als Hofhistoriograf Margeretes von Österreich in Mecheln auch in die Niederlande gewirkt haben dürften.³⁴ Der im Zusammenhang mit Jan Gossaert mehrfach erwähnte Humanist Gerhard Geldenhauer, genannt Noviomagus, widmete Philipp von Burgund 1515 ein Lobgedicht, das u. a. die Erhebung der Malerei auf die Stufe der Dichtkunst fordert und im Rückgriff auf Plinius mit dem angeblich hohen Ansehen der antiken Maler Parrhasios, Zeuxis und Apelles argumentiert: „*Einst haben die Maler Parrhasius, Zeuxis und der berühmte Apelles Auszeichnungen wahren Lobes verdient, Fürsten willkommen, gerühmt durch die Lieder der Dichter. Da du aber, berühmter Philipp, die Maler unserer Zeit mit würdigen Gunsterweisungen beschenkst, haben wir dir den Ruhm der Kunst in wenigen Versen beschrieben. Empfange [sie] freudig.*“³⁵ Das Werk entstand vermutlich nicht zufällig in der Zeit, in der Jacopo de'Barbari und Jan Gossaert, der von Geldenhauer mehrfach mit dem Prädikat „*Apelles dieser Zeit*“ versehen wurde,³⁶ Schloss Souburg auf Walcheren, dekoriert haben sollen.³⁷ De'Barbari hatte bereits um 1500 ein in Briefform verfasstes Gedicht („*De la eccelentia de pittura*“) an Friedrich den Weisen, Kurfürst von Sachsen, gerichtet und darin u. a. eine umfassende Bildung des Malers gefordert, damit dieser sich mit antiken Meistern wie Apelles messen und seinen Beruf wie z. Zt. Alexanders des Großen als edle, reiche und gebildete Person ausüben könnte.³⁸

³¹ Zur Analyse der Formen siehe ausführlich Gage 1994, S. 29 ff.; Merz 1999, S. 219 ff.

³² Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve du Cabinet des Estampes. Ebd., S. 218 und Abb. 6, mit weiterführender Literatur.

³³ Holzschnitt, gedruckt von M. Sessam und P. de Ravanis, Venedig 1516, Paris, Bibliothèque Nationale, Res. J. 822, fol. CCCXXXI. Siehe ebd., S. 215 ff. und Abb. 4, den Hinweis auf Platon, *Politeia* 526c ff., oder Timaios, 29 ff., wo die Förderlichkeit und der Erkenntniswert der Geometrie, Astronomie und der Wissenschaft im allgemeinen bzw. die geometrischen Grundformen als Ordnungsprinzipien des Kosmos erörtert werden.

³⁴ Vgl. vor allem Duverger/Duverger-van de Velde 1967, S. 37 ff.; daneben Lemaire de Belges/Stecker 1972; Becker 1893; Spaak 1926; Brunel 1972, S. 92 f.; Owen 1980.

³⁵ In deutscher Übersetzung zitiert nach Mensger 2002, S. 216. Der originale Wortlaut in Latein ist bei Prinsen 1901, S. 175 f., abgedruckt.

³⁶ So z. B. im Zusammenhang mit der Ausstattung von Schloss Souburg: „*Accersierat sibi magnis expensis pictores et architectos primi nominis, Jacobum Barbarum Venetum et Joannem Malbodium, nostrae aetatis Zeuxim et Apellem.*“ Zitiert nach Prinsen 1901, S. 235.

³⁷ Vgl. Mensger 2002, S. 81; Sterk 1980, S. 103.

³⁸ Der Brief wurde vermutlich während Friedrichs Aufenthalt in Nürnberg 1500-01 verfasst. Vgl. Kirn 1925, S. 130 ff.; Levenson 1978, S. 8 ff., der in diesem Zusammenhang an Leonardos Empfehlungsbrief an Lodovico

Zur gleichen Zeit ist der Apelles-Vergleich in Deutschland bereits zentraler Bestandteil der Lobreden auf Albrecht Dürer.³⁹ Von Jakob Wimpfeling wird er z. B. in den „*Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostre tempora*“ (Straßburg 1505, Kap. 68) mit Parrhasios und Apelles verglichen.⁴⁰ Christoph Scheurl gleicht in der zweiten Ausgabe seiner Lobrede auf Deutschland („*Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*“, Leipzig 1508) Dürers Vita den überlieferten Apelles-Anekdoten an.⁴¹ In der ebenfalls von Scheurl 1513 verfassten Lebensbeschreibung des Probstes Anthonius Kressen wird Dürer „wegen seiner übertrefflichkeit ainen teütschen Apellum“ genannt.⁴² Der Nürnberger Meister selbst gibt in den zwischen 1508/09 und 1523 verfassten Entwürfen für sein unvollendetes Lehrbuch der Malerei als Motivation für sein Vorhaben die verlorenen Traktate der antiken Maler und ihr angeblich hohes Ansehen in der Antike an.⁴³

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde der „*vlaemsche Apelles*“ Jan van Eyck in der von Lucas de Heere um 1559 verfassten und 1565 in der Anthologie „*Den Hof en Boomgaard der Poë sien*“ veröffentlichten Ode auf den Genter Altar als Erfinder der Ölmalerei, wegen seiner Grazie, Geduld („*patientie*“), seines Gedächtnisses („*memorie*“) und seiner Stellung als Hofmaler Philippps von Burgund gerühmt.⁴⁴ Das Lob des gesamten Altars angesichts seiner „*inventio*“, „*ordinatio*“, der Verschiedenheit der Gesichter, Lebendigkeit der Stoffe und Figuren sowie der Vollendung der gesamten Malerei deutet auf die kunsttheoretische Dimension des Apelles-Vergleichs hin.⁴⁵ 1565 veröffentlichte Lucas de Heere eine sich aus den inflationären Vergleichen abhebende Variante des

Sforza erinnert. Vgl. Richter 1970, S. 325 ff.. Zum möglichen Einfluss von de'Barbaris Brief auf Goldenhauer vgl. Sterk 1980, S. 103 f. und 111; Mensger 2002, S. 109.

³⁹ Christoph Scheurl bezeichnet ihn im „*Libellus de laudibus germaniae*“ als zweiten Apelles, Erasmus in der Grabinschrift als Apelles seiner Zeit. Siehe den ausführlichen Überblick bei B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 398 ff.; dazu Bättschmann/Griener 1994, S. 626 ff..

⁴⁰ Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 1, S. 290: „*Eius discipulus Albertus Türer et ipse Alemanus hac tempestate excellentissimus est et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parasii aut Apellis tabulae.*“ Nach ebd., Anm. 6, ist mit „*imagines*“ Dürers Grafik gemeint, da es kein lateinisches Wort für Holzschnitt oder Kupferstich als „*imago*“ oder „*pictura*“ gibt.

⁴¹ Offensichtliche Anlehnungen an Apelles-Anekdoten sind z. B., dass Dürers Hund das Selbstbildnis des Künstlers liebkost hätte oder seine Dienstmädchen gemalte Spinnweben abwischen wollten. Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 290 f.; ebd., S. 292 f., die Widmung der Rede von Scheurl an Lukas Cranach vom 16.11.1508 („*Ad Lucam Chronum, Ducalem Saxoniae pictorem ingeniosum*“), in der abermals die Anekdote mit dem Hund bemüht wird.

⁴² C. Scheurl, „*Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen*“, Nürnberg 1515, zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 7, S. 294. Nach 1528 wird Dürer dann in zahlreichen Trauergedichten und Lobreden, u. a. von Thomas Venatorius oder Helius Eobanus Hessus, mit Malern wie Apelles, Protogenes, Zeuxis oder Parrhasios verglichen. Vgl. ebd., S. 298 ff. und 325 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 434 ff.; Frenssen 1995, S. 41 f..

⁴³ Die einzelnen Passagen lassen deutlich den Einfluss von Alberti und Plinius erkennen. Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 1 und 5, 1 f., S. 100, 108 und 112; dazu ebd., S. 85 f.; Panofsky 1995, S. 359. Siehe daneben die 1525 verfasste Widmung der „Unterweisung“ an Pirckheimer: „*In was eren vnd wurden aber diese künst bey den Kriechen vnd Römern gewest ist, zeygen die alten bücher genugsam an. Wiewoll sie nachfolgent gar verloren vnd ob tausend jaren verborgen gewest vnd erst in zweyhundert jaren wider durch die Walhen an tag gebracht ist worden. Dann gar leychtiglich verlieren sich die künst, aber schwerlich vnd durch lange zeyt werden sie wider erfunden.*“ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 58, S. 115.

⁴⁴ Vgl. de Heere, *Den Hof en Boomgaard*, Nr. 11, S. 29 ff.; dazu Becker 1972/73, S. 119 ff..

⁴⁵ Ebd..

Künstlerlobs, die seinem ehemaligen Lehrer, „*M. Franchois Florus, excellent Schilder*“, gewidmet war; ihr zufolge habe Floris dank seiner „*godelicke scientie*“ Apelles überflügelt und müsse zukünftig an dessen Stelle als Exemplum für kommende Generationen fungieren.⁴⁶

Ein breiteres Publikum erreichten vermutlich die 1567 von Willem Silvius in Antwerpen verlegte „*Decrittione di tutti i Paesi Bassi*“ von Lodovico Guicciardini, in der zahlreiche niederländische Künstler erwähnt werden und die Lobpreisungen, wie die von Domenicus Lampsonius verfassten Stichunterschriften auf den Bildnissen der „*Pictorum aliquot...*“ (Antwerpen 1572), nahezu durchgehend auf die antike Biografie zurückweisen.⁴⁷ In der kurz darauf veröffentlichten „*Historie van Belgis*“ (Gent 1574) des Marcus van Vaernewijck wird Lucas de Heeres Vergleich von van Eyck mit Apelles nochmals ausdrücklich mit dem Hinweis auf dessen „*proprieteyten van een volmaect schilder*“ wiederholt und der antike Maler daneben wegen seiner Kenntnisse der Arithmetik und Geometrie als „*deerste gheleert schilder*“ bezeichnet.⁴⁸ Im gleichen Jahr wird Maerten van Heemskerck auf der Titelseite der „*Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*“ als „*alter nostri Saeculi Apelles, inventionem Pater ad vivum expressus*“ gefeiert (Abb. 165).⁴⁹ Die Stichunterschrift geht vermutlich auf Hadrianus Junius zurück, der in seiner zwischen 1565 und 1570 verfassten „*Batavia*“ (Leiden 1588) neben Heemskerck auch Künstler wie Jan van Scorel, Anthonis Mor, Jan Mostaert, Anthonie van Blocklandt, Dirck Barendsz. und Pieter Aertsen lobend erwähnt und dabei insbesondere Heemskerck und Mor mit Apelles vergleicht.⁵⁰

Die genannten Beispiele verdeutlichen, dass sowohl in Italien als auch im Norden die Mehrzahl der auf antike Künstleranekdoten zurückweisenden Lobreden von Humanisten verfasst wurde, die entweder mit den jeweils erwähnten Künstlern an einem Hof tätig waren oder als gelehrte Berater, insbesondere für die Produktion von Druckgrafik, mit ihnen zusammenarbeiteten. Die von Cock geplante und von seiner Witwe herausgegebene Bildnis-Serie markiert den Übergang dieser Bestrebungen auf den bildenden Künstler selbst, für den neben dem Aufgreifen des topischen Künstlerlobs und dem Vergleich mit antiken Vorläufern die Möglichkeit bestand, sich im eigenen

⁴⁶ Vgl. de Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 19, S. 39: „*Naer dien ghi deur u Godelicke scientie / Apelles name, zo hebt wtgevaegt en verdreven, / Datmen nu niet meer voor een ghemeen sententie, / Alsmen een Schilder wilt den hoogsten titel gheven, / Hem Appelles en naemt, maer werdt veel meer verheven / Met hem by u te ghelycken di voor al gaet: / Wat hoogher titel dan, can u self zijn toegeschreven / Dan Florus? waerbi men den grootsten schilder verstaet.*“ Das Gedicht wird leicht variiert von van Mander in der Lebensbeschreibung von Floris wiederholt. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 190; weiterführend Becker 1972/73, S. 124 f.; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 1 f.. Bekanntlich hat der Name „Floris“ dann keinesfalls Apelles abgelöst.

⁴⁷ Vgl. Guicciardini 1567; Winner 1957, S. 3 ff.; die Auswertung der „*Pictorum aliquot...*“-Inschriften von Becker 1973, S. 50 und 59, Anm. 54.

⁴⁸ Marcus van Vaernewijck, „*De historie van Belgis, diemen anders namen mach: den spiegel der Nederlantscher oudtheyt*“, Gent 1574, fol. 119; dazu Waterschoot 1966, S. 109 ff.; Becker 1972/73, S. 120 f.; Raupp 1984, S. 196.

⁴⁹ Kupferstich nach einer 1567/68 datierten Vorzeichnung in Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 202; Hülsen/Egger 1913, fol. 1r; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. III, 58; Filippi 1990, S. 96 f.; Dies. 1991, S. 273 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 47.

⁵⁰ Vgl. Hadrianus Junius, „*Batavia, in qua preter gentis et insulae antiquitatem originem*“, Leiden 1588; dazu Gordon 1939-40, S. 230 ff.; Vermaseren 1949, S. 407 ff.; Veldman 1977a, S. 98 f..

Medium mit den antiken Vorbildern auseinander zu setzen. Dabei konnten sich Maler – im Gegensatz zu Bildhauern und Architekten – weniger an überlieferten Werken als an Ekphrasen orientieren,⁵¹ zu deren prominentesten die „*Verleumdung des Apelles*“ zählte, die Apelles nach Lukian (*De calumniae non temere credendum*, 2-5) gemalt hatte, nachdem er von seinem Rivalen Antiphilos bei Ptolemäus I. als Anstifter einer Verschwörung denunziert worden war.⁵² Lukians Ekphrase zufolge zeigte das Gemälde den Eselsohrigen Richter mit den Personifikationen der Dummheit und des Argwohns, das unschuldige Opfer, die dieses verfolgenden Personifikationen der Verleumdung, des Neides, des Betrugs und der Täuschung sowie die Gegenmächte Wahrheit und Reue.⁵³ Seit Alberti (1435) wurde die Komposition als Beispiel einer vorbildlichen Historie zur Nachahmung empfohlen.⁵⁴ Sowohl das literarische Aufgreifen als auch die bildliche Umsetzung der Ekphrase demonstrieren die Anerkennung einer Erfindung, unabhängig von ihrer Ausführung, und den künstlerischen Wettstreit, in den die zeitgenössischen Künstler mit der Antike eintraten.⁵⁵

Weniger eindeutig ist im Einzelfall zu entscheiden, ob Details wie Zähne in geöffneten Mündern, deren komplizierte Darstellung laut Plinius (*Nat. hist.* XXXV, 35 und 58) der Maler Polygnotos von Thasos erfunden haben soll, scheinbar aus dem Bild ragende Arme, die ebenda (36 und 92) an Apelles' Apotheose Alexanders als Zeus gelobt werden oder die noch unten näher zu erörternde Beschränkung auf monochrome oder eine bestimmte Anzahl von Farben Anspielungen auf die in der antiken Kunstliteratur gelobten Kunstwerke darstellen.⁵⁶ Dies gilt auch für Künstlersignaturen mit „*faciebat*“ anstelle von „*fecit*“, die von der Wertschätzung unvollendeter Werke beeinflusst sein können, von denen Plinius (*Nat. Hist.* XXXV, 145) im Zusammenhang mit Apelles berichtet.⁵⁷

Von größerem Interesse sind allerdings jene Darstellungen, bei denen die antiken Künstler selbst und die mit ihnen verbundenen Anekdoten reflektiert worden sind.

⁵¹ Vgl. Förster 1922; Marek 1985. Zur Ekphrasis siehe auch Baxandall 1971, S. 85; Heffernan 1993; die Beiträge in Boehm/Pfotenhauer 1995.

⁵² Vgl. Junius, *Catalogus*, S. 35; weiterführend Förster 1887/1894/1922; Cast 1981; Massing 1990.

⁵³ Ebd..

⁵⁴ Alberti/Janitschkek 1970, S. 144 f..

⁵⁵ Dieser Zusammenhang wird bereits ebd. und S. 147, deutlich, wenn Alberti die Ekphrase Lukians direkt nach dem Ratschlag anführt, dass der Maler sich für seine Erfindung mit Dichtern und Rethorikern beraten soll und diesen nach der Schilderung eines weiteren Beispiels nochmals wiederholt: „*Man sieht also, welche Anerkennung ähnliche Erfindungen dem Künstler bringen. Deshalb rate ich jedem Maler, er möge sich mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten wohl vertraut machen, einerseits weil diese ihm sicherlich für eine schöne Komposition seines Bildes förderlich sein werden, durch welches beides der Maler sich gewiss Anerkennung und Ruhm seines Werkse erwerben wird.*“ Vgl. dazu auch Kemp 1977, S. 357 f..

⁵⁶ Siehe dazu aber unten, B 1.2.2.

⁵⁷ Schon in der Vorrede zu den 37 Büchern der „*Naturalis Historiae*“ findet sich eine Anspielung auf unvollendete Werke. Vgl. dazu und weiterführend Liebmann 1972, S. 129 ff.; McGrath 1978, S. 246 f. und Anm. 3; Jüren 1974, S. 27 ff.; Calabrese/Gigante 1989, S. 27 ff.; Bättschmann/Griener 1994, S. 636 ff..

Dies erfolgte z. B. in Fontainebleau, wo Francesco Primaticcio für Franz I. um 1540-43 im Gemach der Madame d'Estampes einen neunteiligen Zyklus mit den Taten Alexanders des Großen ausführte.⁵⁸ Kurze Zeit darauf (1548 ff.) schmückte Giorgio Vasari die Sala del Trionfo della Virtù in seinem Aretiner Wohnhaus mit Episoden der antiken Künstlerbiografie aus, wobei bereits die monochrome Wirkung der Fresken auf einen Wettstreit mit der Antike hindeutet.⁵⁹ An der Ostwand stellte er die Erfindung der Malerei,⁶⁰ den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios,⁶¹ an der Nordwand Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton⁶² und an der Westwand die Übergabe der Campaspe an Apelles,⁶³ Protogenes mit dem Ialysus-Bild⁶⁴ sowie Timanthes mit seinem Bild der *Opferung Iphigenies* dar.⁶⁵ Auf Vasaris und Vincenzo Borghinis Initiative ging auch das 1564 für das Exequienprogramm Michelangelos von Alessandro Allori angefertigte Gemälde zurück, das den humanistischen Vergleich zwischen antiken und neuzeitlichen Künstlern in eine gemalte „Ahnenreihe“ umsetzte.⁶⁶ Die Komposition zeigte den verstorbenen Michelangelo im Kreis von antiken und neuzeitlichen Meistern, darunter Giotto, Donatello, Brunelleschi mit einem Kuppelmodell von Sta. Maria del Fiore, Fra Filippo, Taddeo Gaddi, Paolo Ucello, Fra Giovanni Agnolo, Pontormo und Salviati zu seiner Linken sowie Praxiteles mit dem Satyr, Zeuxis und Parrhasios mit den Werken ihres Wettstreits und Apelles mit einem Bildnis Alexanders des Großen zu seiner Rechten, in den Elysischen Gefilden.

Unter den Gemälden der unter der Leitung Vasaris 1570 begonnenen Studiolo-Dekoration für Francesco de' Medici im Palazzo Vecchio findet sich eine von Francesco Morandini, gen. Il Poppi, ausgeführte Darstellung des Apelles.⁶⁷ Etwa zur gleichen Zeit (um 1573) führte Vasari in der Sala delle Arti e degli Artisti in seinem Florentiner Haus die Fresken der Erfindung der Malerei durch das Umzeichnen eines Schattens und zwei Apelles-Legenden aus.⁶⁸

⁵⁸ Zerner 1969, S. 45 ff.

⁵⁹ Vgl. vor allem Vasari/Milanesi 1906, Bd. VI, S. 251 und 268 ff.; Cheney 1985, S. 159 ff. und 183 ff.; Albrecht 1985, S. 83 ff.; Maetzke 1988; Cecchi 1998, S. 29 ff.; daneben Bombe 1928, S. 55 ff.; Winner 1957, S. 19 ff., 75 f., 84 und 127; Würtenberger 1962, S. 178 f.; Kemp 1974, S. 229 f.; Warnke 1977, S. 13; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 6; McGrath 1978, S. 249 f.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 21 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 4 ff., 18, 52, 54 ff., 74, 103; Corti 1991, Nr. 26; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 47 ff. (Nr. 130-132); Költzsch 2000, S. 97 ff.

⁶⁰ Quintilian, *De Institutio oratoria* X, 2; Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 151.

⁶¹ Ebd., 65; Platon, *Protagoras* 318b; Ders., *Gorgias* 453c.

⁶² Cicero, *De inventione* II, 1, 1-3; Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 64.

⁶³ Ebd., 85 ff.; Claudius Aelianus, „*Variae historiae*“ XII, 34.

⁶⁴ Plinius, *Nat. hist.* XXXV, 103.

⁶⁵ Ovid, *Metamorphosen* XII, 25 ff.; Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 73 f.

⁶⁶ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 457 ff., wonach als literarisches Vorbild die von Dante („*Göttliche Komödie*“, *Inferno*, IV. Gesang, Vers 133) beschriebene Rückkehr Vergils diente; dazu Steinmann 1913, S. 70 ff.; Wittkower 1964, S. 42 ff. und 149 ff.; Ost 1965, S. 299; Schütz-Rautenberg 1978, S. 209 ff. und 278 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 132 f. und Nr. 243 h; Frenssen 1995, S. 43.

⁶⁷ Auf der unteren Thronstufe mit „FRAN POPPI“ signiert. Vgl. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 366; Winner 1957, S. 23; Költzsch 2000, S. 90 ff.

⁶⁸ Vgl. vor allem Heikamp 1966, S. 2 ff.; Jacobs 1984, S. 399 ff.; Albrecht 1985, S. 94 ff.; daneben Bombe 1928, S. 55 ff.; Winner 1957, S. 23 ff., 40 und 94; Ders. 1962, S. 180 f.; Würtenberger 1962, S. 178; Barocchi 1964, S. 138; Kemp 1972, S. 28 f., Ders. 1974, S. 228 ff.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 37 ff.; Jacobs 1984, S. 399 ff.; Cheney 1985, S. 126 ff.; Corti 1991, Nr. 111; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 70, 77, 343; Cecchi 1998, S. 58 ff.; Költzsch 2000, S. 97 ff.

Dass eine Vielzahl der genannten Beispiele auf Vasaris Initiative zurückzuführen ist und die anderen Werke im Zusammenhang mit königlichen oder herzoglichen Mäzenen entstanden sind, ist kein Zufall. Apelles personifizierte das Exemplum eines umfassend gebildeten, angesehenen und kritikfähigen Malers und eignete sich als Hofmaler Alexanders des Großen, der nach Plinius (Nat. Hist. XXXV, 85 ff.) u. a. Apelles im Atelier besucht, sich seine Kritik gefallen und nach einem öffentlichen Edikt ihm allein gestattet haben soll, ihn zu porträtieren, explizit für die Reflektion des Verhältnisses von Künstler und Herrscher.⁶⁹ Damit empfahl er sich als Identifikationsfigur für Hofmaler, die parallel zu den zünftisch organisierten Künstlern seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar sind.⁷⁰ Sie wurden auf Dauer oder zur Erledigung spezieller Aufträge an die Höfe berufenen, erhielten Ehrentitel wie „*familiars*“, „*valet de chambre*“ oder „*Kammermaler*“⁷¹ sowie ein festes Gehalt, Unterkunft und Kleidung. Ihre Dienste wurden für die gesamte herrschaftliche Selbstrepräsentation in Anspruch genommen wurde, die neben der Fabrikation von Tafelbildern, Wand- und Deckengemälden die Herstellung von Siegeln, Münzen, Mobiliar, Silber oder Juwelen sowie alle erdenklichen Dekorationsarbeiten für zeremonielle Anlässe, Turniere, Bankette, Aufführungen oder Begräbnisse umfasste.⁷² Damit unterlagen die Hofmaler zwar ebenfalls bestimmten Pflichten, aber vorwiegend nicht den in Teil A beleuchteten Reglementierungen ihrer zünftisch organisierten Kollegen in den Städten.⁷³ Künstler wie Rogier van der Weyden, die als privilegierte Bürger für Stadt, Zunft und Hof gleichermaßen tätig waren, deuten den fließenden Übergang zwischen den einzelnen Ämtern und Tätigkeitsbereichen an.⁷⁴ Dennoch waren es zunächst vor allem Hofmaler, die über die Anspielung auf das Verhältnis von Alexander und Apelles einen zeitgemäßen Anschluss an die Tradition der Künstler-Herrscher-Darstellung suchten und fanden, die bis zum 16. Jahrhundert von Skriptoren, Illuminatoren und Architekten dominiert wurde.

⁶⁹ Neben Apelles war es allerdings den antiken Quellen zufolge auch dem Bildhauer Lysipp gestattet, Alexander zu porträtieren. Vgl. Junius, *Catalogus*, S. 34 ff.

⁷⁰ Nachdem die westeuropäischen Könige zunächst vor allem Klosterwerkstätten beschäftigt hatten, griffen sie seit dem 13. Jahrhundert zunehmend auf die Laienhandwerker der Städte zurück. Diese Entwicklung lässt sich anhand der von Warnke 1986, S. 16 ff., dargelegten Berufung von Malern zum englischen Königshaus exemplarisch nachvollziehen, wo seit 1237 der Mönch Edward aus der Westminsterabtei („*the King's beloved Painter*“), seit 1259 ein zugereister spanischer Maler („*magister Petro de Ispannia*“ oder „*pictor regis*“), seit 1264 der Laie Walter von Durham („*the King's Painter*“) und schließlich 1307 dessen Sohn Thomas („*the King's Chief Painter*“) beschäftigt wurde. Im weiteren Verlauf der Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert ist oftmals nicht klar zu entscheiden, ob die berufenen Künstler Geistliche oder Laien waren oder ob sie ihre Aufträge am selbst Hof oder in der Werkstatt einer Stadt ausführten.

⁷¹ Ebd., S. 18 ff. und 146 ff.

⁷² Ebd.; Baes 1882, S. 71 ff.; Duverger 1982; Martindale 1972, S. 46 ff.; Campbell 1976, S. 189 f.; Frenssen 1995, S. 13 ff.

⁷³ Zum Verhältnis von Hofmalern, Städten und Zünften vgl. ausführlich Warnke 1985, S. 86 ff.; speziell zu Konflikten zwischen höfischer und zünftischer Organisationsform S. 48 ff., 55 und 70 ff.

⁷⁴ Vgl. die Bemerkungen zum sogenannten „Hoflieferanten“ oben, A, 2.1.; dazu wiederum Warnke 1985, S. 94, demzufolge die höfische Anbindung des Künstlers unter Wahrung der bürgerlichen Unabhängigkeit als Voraussetzung für die Karrieren von Künstlern wie Dürer, Raffael, Michelangelo, Tizian, Tintoretto, Anthonis Mor, Frans Floris, Rubens oder Tiepolo anzusehen ist. Die fließenden Grenzen zwischen den Ämtern und Tätigkeitsbereichen verbieten es ebenso wie die kunsttheoretische Dimension des Apelles-Vergleichs, den antiken Maler zum Antipoden des heiligen Lukas zu stilisieren, wie dies von Kraut 1986, S. 138 f.; Filipczak 1987, S. 25 ff.; de Jongh 2002, S. 40, getan wurde.

Entsprechend wurde die auf den Betrachter ausgerichtete, künstlerische Selbstrepräsentation bereits auf Dedikationsbildern und Baubetriebsdarstellungen (wie „Turmbau zu Babel“ oder „Tempelbau des Königs Salomo“) innerhalb der mittelalterlichen Buchmalerei vorbereitet.⁷⁵ Insbesondere Darstellungen des seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nachweisbaren Hofarchitekten demonstrieren dessen Mittlerstellung zwischen Auftraggeber und Bauleuten und die Anerkennung seiner bereits dem Rang einer mechanischen Kunst enthobenen Tätigkeit.⁷⁶

Indem die frühneuzeitlichen Herrscher und Mäzene zunehmend das Medium der Malerei für ihre Selbstdarstellung und -repräsentation in Anspruch nahmen und in Alexander dem Großen ein ideales Vorbild der Antike erkannten,⁷⁷ gingen künstlerische und herrscherliche Aufwertungsbestrebungen eine enge Verbindung ein. Der Rekurs auf die antiken Vorbilder hat sich entsprechend in unzähligen Vergleichen von Herrschern mit Alexander dem Großen sowie Bildnissen von Hofmalern niedergeschlagen, die als zweiter oder neuer Apelles gerühmt werden und über das Porträt des Mäzens einerseits auf das legendäre Edikt hinweisen und andererseits dem Garanten dieses Status huldigen.⁷⁸ In den Niederlanden wird dieses Wechselspiel z. B. im Lobgedicht Geldenhauers (1515) deutlich, das neben der Malerei auch dem Mäzen des Humanisten, Philipp von Burgund, huldigt.⁷⁹

Während sich die literarische Tradition bis Carel van Mander verfolgen lässt, der im „*Schilder-boeck*“ (1604) u. a. das Verhältnis von Jan van Eyck zu Herzog Philipp von Burgund, vor allem aber das der Künstler in Prag zu Rudolf II. mit der legendären Beziehung von Apelles und Alexander vergleicht,⁸⁰ ist die Anzahl von bildlichen Reflektionen marginal. Eine Ausnahme stellt das Selbstbildnis von **Anthonis Mor** (um 1519-1577) dar, das die Stellung des königlichen Hofmalers über die vornehme Kleidung und den kommandostabartig präsentierten Malstock sowie ein an die leere Leinwand

⁷⁵ Siehe die Beispiele bei Binding 1993; Ders. 2001. Im Gegensatz zu der wiederholt seit Keller 1939, S. 227 ff., zuletzt von Frenssen 1995, S. 11 f., vertretenen Auffassung, Stifter- und Dedikationsbilder seien lediglich auf das Gebetsandenken ausgerichtet, betonen Oexle 1984, S. 434 ff.; Kahsnitz 1993, S. 27 ff., oder Sauer 1993 zu Recht, dass sich diese Darstellungen sowohl an Gott als auch die zeitgenössischen Betrachter wenden und demzufolge stets individuelle Züge, wenn auch nicht Porträtähnlichkeit im neuzeitlichen Sinn, aufweisen.

⁷⁶ Der Architekt hält entsprechend seine „Werkzeuge“ Zirkel und Winkelmaß nur attributiv und weist auf das entstehende Gebäude. Vgl. die Beispiele bei Briggs 1927; Pevsner 1942, S. 549 ff.; Martindale 1972, S. 79 ff.; Warnke 1976; Ricken 1977; Ders. 1994; Binding 1993; Ders. 2001; Frenssen 1995, S. 10 f.

⁷⁷ Die Identifikation des Adels mit Alexander dem Großen lebte unabhängig davon in mittelalterlichen Texten wie dem Alexanderroman seit dem 10. Jahrhundert bis in die Neuzeit fort. Die moralisierenden Traktate und Predigtsammlungen des Mittelalters kritisieren Alexander den Großen zwar vornehmlich als Exemplum der „*hypocrisis*“ und „*superbia*“, tradieren daneben aber auch seine „*liberalitas*“, die in der Neuzeit zum Charakteristikum seines Mäzenatentums erhoben wird. Vgl. die Textausgabe der „*Historia de preliis*“ bei van Thiel 1983; dazu Pfister 1913; Cary 1956. Zum neuzeitlichen Alexanderbild siehe Levey 1981, S. 49 ff.; Warnke 1985, S. 52 ff., 87 ff., 191 ff. und 294 ff.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 24 f.; Frenssen 1995, S. 40 ff.; Ferino-Pagden 1997, S. 136 ff.; Költzsch 2000, S. 88 und S. 95 f.; Lecoq 2002, S. 67.

⁷⁸ Siehe die Beispiele aus der italienischen Kunst und Kunsttheorie bei Frenssen 1995, S. 23 ff.

⁷⁹ Das Herrscherlob wäre umso bezeichnender, wenn Geldenhauer damit den Mäzen auf sich aufmerksam machen wollte. Nach Mensger 2002, S. 108, ist Geldenhauers Anstellung am Hof erst 1517 nachweisbar, während nach Sterk 1980, S. 110 ff., Geldenhauer schon 1514 an den Hof in Souburg berufen worden sein soll.

⁸⁰ Vgl. z. B. van Mander/Floerke 1991, S. 23 ff., 279 f. oder 300 ff.; dazu auch Költzsch 2000, S. 104 f.

geheftetes Cartellino betont (**Abb. 231**).⁸¹ Dieses enthält ein griechisches Gedicht, das Domenicus Lampsonius im Rückgriff auf klassische Vorbilder wie die „*Anthologia greca*“ verfasst hatte; in deutscher Übersetzung lautet es: „*O Himmel, von wem ist dieses Bildnis? von dem besten der Maler, der Apelles und Zeuxis und die anderen Alten und alle Neueren mit seiner Kunst übertrifft. Wahrlich, selbst hat er sein Bildnis mit eigener Hand gemalt und sich dabei in einem stählernen Spiegel betrachtet. Welch ein hervorragender Künstler. Dieser Pseudo-Mor wird gleich, o Mor, auch noch sprechen.*“⁸² Das noch leere Staffeleibild weist zum einen auf die geistig-schöpferische Komponente der Malkunst und zum anderen auf Apelles als Exemplum des idealen Maßes hin, das sich bei Cicero (*De oratore*, 73) und Plinius (*Nat. Hist.* XXXV, 80) findet; nach Plinius soll Apelles in Auseinandersetzung mit dem Maler Protogenes den Ausspruch geprägt haben, man müsse es verstehen, „*die Hand vom Gemälde zu nehmen*“.⁸³

Hatte bereits Alberti die Anekdote in sein Malereitragat aufgenommen,⁸⁴ begegnet der Satz „*Tanto che basti*“ zudem in einem Brief Raffaels an Baldasare Castiglione (1515), der dann im „*Cortegiano*“ berichtet, Protogenes hätte nicht gewusst, was genüge („*quel che bastava*“).⁸⁵ 1519 stellte sich Zacchia il Vecchio vor einer leeren Leinwand dar, die mit dem Terenz-Zitat „*QVID / NIMIS*“, d. h. „*nichts zu sehr*“, beschriftet ist (Luca, Pinacoteca Nazionale), doch dürfte insbesondere die etwa zeitgleich von Marcantonio Raimondi gestochene Darstellung Raffaels zwischen unangetasteten Malutensilien und einer leeren Malfläche – und möglicherweise auch für Anthonis Mor – einflussreich gewesen sein (**Abb. 232**).⁸⁶ Das mit „*Ant. Morus Philipphi Hisp. Reg. Pictor sua ipse depictus manu 1558*“ signierte Selbstbildnis des Niederländers vereinigt demzufolge das humanistische Künstlerlob mit dem Anspruch des königlichen Hofmalers, ein würdiger Nachfolger des Apelles zu sein.

⁸¹ Florenz, Uffizien. Vgl. von Loga 1907/09, S. 15 ff.; Goldscheider 1936, Abb. 130; Puraye 1949, S. 175 ff.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 84; Becker 1973, S. 51 f.; Filipczak 1987, S. 25 f.; Woodall 1989, S. 73 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 83; Frenssen 1995, S. 42 und 47 f.; Woods-Marsden 1998, S. 230 f.; Költzsch 2000, S. 159.

⁸² Die deutsche Übersetzung zitiert nach Asemissen/Schweikhart 1994, S. 83.

⁸³ Vgl. Plinius, *Nat. hist.* XXXV, 80: „*Er beanspruchte noch einen anderen Ruhm, als er ein Werk von Protogenes von unermesslicher Arbeit und übertrieben ängstlicher Sorgfalt bewunderte; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, daß er nämlich verstehe, die Hand vom Gemälde zu nehmen, nach der bemerkenswerten Regel, daß übermäßige Sorgfalt oft schade.*“ Zur Redewendung siehe auch Cicero, *ad fam.* XII, 25,1 und Ders., *orat.* 22, 73. Eine Variante der Legende überliefert Claudius Aelianus in den „*Variae historiae*“ XII, 41. Vgl. Aelianus/Helms 1990, S. 163 f.

⁸⁴ Alberti/Janitschek 1970, S. 160.

⁸⁵ Vgl. Uhde-Bernays 1926, S. 26; Castiglione/Baumgart 1960, S. 17.

⁸⁶ Vgl. Winner 1983, S. 6; Ders. 1992a, S. 511 ff.; Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S. 38 und Nr. 45.

B 1.2 Apelles malt Campaspe

Als Inbegriff der Freigiebigkeit des Herrschers und der angeblich hohen Wertschätzung der Malerei in der Antike galt, dass Alexander seinem Hofmaler die Geliebte Campaspe (auch: Pankaspe) überließ, in die sich Apelles während einer Porträtsitzung verliebt hatte und dafür das gemalte Bildnis der Schönen behielt.⁸⁷ Spätestens seit Baldassare Castiglione die Episode im „*Libro del Cortegiano*“ (1528) als Vorbild für das Verschenken von „*Schätzen und Staaten*“ oder „*Gefühlen und Wünschen*“ für hochrangige Kunstwerke angeführt und in diesem Zusammenhang Mantegna, Leonardo, Giorgione, Raffael und Michelangelo als gleichberechtigt mit Höflingen, Fürsten oder Päpsten verkehrende Künstler charakterisierte, avancierte sie zum Maßstab sowohl für höfisches Mäzenatentum als auch künstlerische Ansprüche.⁸⁸

Dieses Wechselspiel verdeutlicht schon Primaticcios Version des Themas in Fontainebleau (1540-43), die als Teil der neunteiligen Alexander-Serie zu den frühesten bekannten Umsetzungen der Legende gehört und durch eine seitenverkehrte Radierung von Léon Davent über Frankreich hinaus Verbreitung fand (**Abb. 233a-c**).⁸⁹ Abweichend von der literarischen Vorlage lässt Primaticcio Campaspe nicht allein als Modell posieren, sondern stellt sie in deutlicher Anlehnung an die Venus- und Mars-Ikonografie mit Alexander auf einem Baldachinbett dar.⁹⁰ Die damit angedeutete Gleichsetzung Franz I. mit Alexander und Mars wird über ein portrait historié des Königs gänzlich vollzogen. Seine Geliebte, die Duchesse d'Estampes, verbirgt sich entsprechend in der Gestalt von Campaspe/Venus. Die Eigenschaften und Tugenden des Königs als Alexander/Mars werden durch einen Putto kommentiert, der Münzen ausschüttet und damit die Freigiebigkeit des Mäzens und die Nichtigkeit des Geldes im Vergleich zur Wertschätzung des entstehenden Gemäldes andeutet. Die durch die Liebe (Amor) motivierte Porträtaufgabe wird zwar im Vordergrund über den rückenansichtigen Maler thematisiert, hält sich jedoch mit der Verherrlichung des Mäzens die Waage.

Ähnlich verhält es sich mit Il Poppis Fresko im Studiolo Francesco de' Medicis, auf dem der erhöht stehende und zusätzlich durch Gefolgsleute und einen Baldachin ausgezeichnete Alexander auf die

⁸⁷ Plinius, Nat. hist. XXXV, 85-87; Claudius Aelianus, „*Variae historiae*“ XII, 34.

⁸⁸ Castiglione/Baumgart 1960, S. 71, 148, 175 f. und 300. Castiglione war zuerst am Mantuaner Hof, wurde 1513 Botschafter in Rom und trat 1524 in die Dienste Hadrians VI. Sein Manuskript war bereits 1518 in Umlauf. Vgl. Frenssen 1995, S. 23 f.; daneben Asemisen/Schweikhart 1994, S. 20; Költzsch 2000, S. 259; Lecoq 2002, S. 68, die daneben weitere Beispiele für antike Anekdoten nennt, nach denen Kunstwerke und Künstler in der Antike fürstlich entlohnt worden sein sollen.

⁸⁹ Vgl. dazu und zu Primaticcios erhaltener Vorzeichnung (Chatsworth, Duke of Devonshire, Inv. Nr. 186) Winner 1957, S. 17 ff. und 31, Anm. 103; Zerner 1969, S. 45; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, zu Nr. 10 und Nr. 11; Georgel/Lecoq 1987, S. 56; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 45 (Nr. 189); Költzsch 2000, S. 87 ff. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 17 f.

⁹⁰ Zur Ikonografie von Mars und Venus, die von Vulkan überrascht werden, vgl. de Jong 1995, S. 161 ff.; Cieri Via 1997, S. 351 ff.. Zu den verkleideten Porträts in Fontainebleau siehe de Chapeaurouge 1968, S. 275 und 292.

unter ihm stehende Campaspe weist und damit Apelles zum Geschenk macht (**Abb. 234**).⁹¹ Dieser ist im Begriff, in Dankbarkeit niederzuknien und hat die Rechte ergriffen zur Brust geführt. Das Bild Campaspes am rechten Bildrand ist gegenüber der hierarchisch aufgefassten Beziehung zwischen Herrscher und Hofmaler eher zweitrangig.⁹²

Selbst Vasari, der Apelles aus eigenem Antrieb um 1548 in die Dekoration seines Aretiner Wohnhaus integrierte, rückte dabei weniger die Porträtaufgabe als die Übergabe Campaspes an Apelles in den Vordergrund (**Abb. 235**).⁹³ Dafür ließ er Apelles im Florentiner Haus ein Bild der Diana malen, das nach Plinius (Nat. Hist. XXXV, 96) von den „*bedeutenderen Kunstverständigen*“ von allen Gemälden des Apelles bevorzugt worden sein und „*die Verse Homers, der eben dies beschreibt, übertroffen*“ haben soll (**Abb. 236**).⁹⁴ Die Wahl des Sujets demonstriert, dass der bildliche Rekurs auf Apelles auch unabhängig von der Huldigung an einen Mäzen möglich gewesen wäre.⁹⁵ Es ist bezeichnend, dass dies im Cinquecento allein von Vasari und dabei im „privaten“ Funktionszusammenhang des Künstlerhauses überliefert ist.⁹⁶

In den Niederlanden setzen Darstellungen dieser Art erst mit erheblicher zeitlicher Verzögerung ein, was sich zum einen auf die zeitversetzte Rezeption der maßgeblichen Quellen und zum anderen auf die veränderten Bedingungen der Kunstproduktion zurückführen lässt.⁹⁷ Bilder von Malern und Mäzenen begegnen hier zunächst abseits von der Apelles-Ikonografie.

⁹¹ Florenz, Palazzo Vecchio, 1570-73. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 366; Winner 1957, S. 23; Költzsch 2000, S. 90 ff.

⁹² Das Gemälde illustriert neben der Beziehung von Herrscher und Hofmaler Alexanders Verhältnis zu den am Hof beschäftigten Bildhauern. Költzsch 2000, S. 93 f., vermutet zu Recht, dass diese Gegenüberstellung auch eine Anspielung auf den Paragone beinhaltet.

⁹³ Vgl. speziell zu diesem Fresko Cheney 1985, S. 190 f. und Abb. 93.

⁹⁴ Siehe vor allem Winner 1957, S. 23 ff.; Ders. 1962, S. 180 f.; Heikamp 1966, S. 2 ff.; Jakobs 1984, S. 407 ff.; Albrecht 1985, S. 97 ff.; Schwarz 1990, S. 194 ff.; Cecchi 1998, S. 58 f.; Koshikawa 2001, S. 17 ff.; daneben Bombe 1928, S. 55 ff.; Würtenberger 1962, S. 178; Barocchi 1964, S. 138; Kemp 1972, S. 28 f., Ders. 1974, S. 228 ff.; McGrath 1978, S. 249 f. und 268 f.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 37 ff.; Cheney 1985, S. 186; Kraut 1986, S. 73 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 71 f.; Corti 1991, Nr. 111; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 70, 77, 343 (Nr. 133); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 17 f.; Költzsch 2000, S. 97 ff.. Vgl. auch die Vasaris Federzeichnung mit Quadratur als Vorbereitung der Komposition sowie die nach dieser von Il Poppi angefertigte Ölskizze, beide in Florenz (Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe); dazu Best. Kat. Florenz 1987, Nr. 1180 E und 19166; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 44 f..

⁹⁵ Winner 1957, S. 26; Kemp 1974, S. 230; Kraut 1986, S. 77, vermuten, dass Vasari mit der Darstellung Dianas bewusst das Künstler-Mäzen-Verhältnis ausblenden wollte.

⁹⁶ Pigler 1954a, Bd. 2, S. 351 ff. und 421, nennt eine Reihe von Beispielen, bei denen Apelles Diana malen soll, die sich aber bei näherer Überprüfung als Apelles, der Campaspe als Venus porträtiert oder den die krotonianischen Jungfrauen malenden Zeuxis (Beccafumi) herausstellen. Auch Jacobs 1984, S. 407, Anm. 54, konnte kein weiteres Beispiel eines Diana malenden Apelles auffinden. Nach Carlo Malvasia, „*Felsina Pittrice*“, Bologna 1678, S. 497, soll auch Agostino Caracci die Zeuxis-Legende auf Apelles übertragen und den antiken Meister mit drei Modellen für sein Bild der *Venus Anadyomene* dargestellt haben, doch hat sich keine derartige Komposition erhalten. Vgl. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 442; Winner 1957, S. 29; McGrath 1978, S. 269.

⁹⁷ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 136 f.; weiterführend zur noch ungenügend erforschten Rolle höfischer Auftraggeber in den Niederlanden Trevor-Roper 1974; Fock 1979, S. 466 ff.; Kloek 1993/94, S. 45 ff.; Eichberger 2002a; Dies. 2002b; Dies. 2002c. Zum Verhältnis von Kunst und Mäzenatentum in Italien siehe vor allem Wackernagel 1938; Haskell 1963; Chambers 1970; Burke 1984, S. 85 ff.; Baxandall 1987; die Beiträge in Kent/Simons/Eade 1987; Kempers 1989; Shearman 1992; Welch 1997; Williams 1997.

B 1.2.1 Die Darstellung von Malern und Mäzenen

Dazu gehört eine Illustration der von Cicero (De inventione II, 1, 1-3) und Plinius (Nat. Hist. XXXV, 64) geschilderten Anekdote, nach der Zeuxis im Auftrag der Bürger von Kroton für deren Tempel der Hera Lakinia ein Bild der Helena malen sollte und dieses nach dem Vorbild der fünf schönsten Mädchen anfertigte. In Marius Victorinus' Kommentar zu Ciceros „*De Inventiione*“ (um 1480) wird die Legende durch eine Miniatur illustriert, die Zeuxis in einem hohen palastartigen Saal vor seinem hochformatigen Staffeleibild der „Helena“ zeigt, die hier als Hofdame des 15. Jahrhunderts aufgefasst ist (Abb. 237).⁹⁸ Auch die fünf Modelle posieren in zeitgenössischer Tracht. Neben Zeuxis ist ein Tisch mit Farbnapfchen abgestellt, die am rechten Bildrand ein jüngerer Gehilfe vorbereitet. Am linken Bildrand stehen ebenfalls in zeitgenössischer Tracht gekleidete Würdenträger der Stadt und betrachten den Vorgang.⁹⁹ Im Hintergrund sind weitere Episoden der Anekdote dargestellt.

Die Begegnung von zünftisch organisierten Malern und hohen Würdenträgern ist Thema einer Miniatur im sogenannten Behaim-Codex oder „*codex picturatus*“, der ab Folio 237 die Privilegien und Erlässe der 25 Krakauer Zünfte enthält und 12 Berufe mit Miniaturen illustriert (Abb. 238).¹⁰⁰ Der unbekannte Urheber der Miniaturen gehörte vermutlich der Malerzunft an und scheint dann auch deren Miniatur mit Rankenrahmung und Malerwappen besonders sorgfältig ausgeführt zu haben.¹⁰¹ Sie öffnet den Blick in ein Interieur, in dem ein einfach gekleideter Wandmaler auf einem Gerüst mit der Ausarbeitung einer Mohrenfigur beschäftigt ist. Die Seiten- und Rückwände sind bereits mit figürlichen Darstellungen geschmückt, die sich mit Hilfe der Schriftbänder als personifizierte Jahreszeiten identifizieren lassen.¹⁰² Die einfache Erscheinung des Wandmalers wird mit einer zentral im Raum stehenden Gruppe von fünf vornehmen Herren kontrastiert, von denen die Rückenfigur im grünen Mantel vermutlich einen Meister, Dekan oder Zunft-Ältesten darstellt.¹⁰³ Bei dem der Gruppe gegenüber stehenden Würdenträger handelt es sich offensichtlich um einen hohen fürstlichen Besucher oder Auftraggeber, der sich bei den Oberen der Zunft nach dem Fortschreiten der Arbeiten erkundigt.¹⁰⁴

⁹⁸ Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 10, fol. 69v.. Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden, Nr. 6; Martindale 1972, S. 122; Levey 1981, S. 18 f.; Georgel/Lecoq 1987, S. 85; Filipczak 1987, S. 28; Metzger 2002, S. 140, Nr. 43.

⁹⁹ Die Aktualisierung der Legende verleitete Martindale 1972, S. 122 und Abb. 85, zur Beschreibung der Miniatur als Besuch der hohen Gesellschaft in „*a painter's studio at Ghent*“.

¹⁰⁰ Krakau, Jagellonische Bibliothek. Aufgrund ihrer Farbigkeit und der Rankenornamentik wurden die Miniaturen teilweise nach 1505 datiert, doch geht Winkler 1941, S. 4 ff. und 11 ff., davon aus, dass alle vollendet waren, als Behaim den Band am Vorabend des Weihnachtstages 1505 den Stadtherren anbot. Dies gilt nicht für die Nachträge, die mit den Miniaturen der Papiermacher, Taschner, Böttcher und Bader um 1700 entstanden. Zum gesamten Kodex vgl. ebd..

¹⁰¹ Ebd., S. 71 f. und Abb. 8. Zur Krakauer Malerzunft vgl. daneben Niemann 1941, S. 104; Huth 1967, S. 88, Anm. 8.

¹⁰² Genannt werden „*Istrio*“ (Sommer), „*Autumpnus*“ (Herbst), der sich von Dürers Stich „*6 Krieger*“ (B. 88) beeinflusst zeigt, und „*Hyemps*“ (Winter?) identifizieren lassen. Der „Frühling“ wird wohl links vom Rahmen verdeckt.

¹⁰³ Dies ergibt der Vergleich mit den anderen Miniaturen. Vgl. Winkler 1941, S. 66 ff..

¹⁰⁴ Hinweise auf die Identität könnten die Malereien der Rückwand geben, wo zwei wilde Männer als Wappenhalter mit den Schilden Litauens und Polens dargestellt sind. Darüber befindet sich ein nicht vollständig

Zahlreiche Künstler-Herrscher-Darstellungen finden sich schießlich unter den von Hans Burgkmair d. Ä., Hans Springinklee und Leonhard Beck um 1514-16 geschaffenen Holzschnitten im „*Weißkunig*“, der die Taten und Kenntnisse Maximilians I. schildert, aber bis 1775 unveröffentlicht blieb.¹⁰⁵

Auf dem von **Hans Springinklee** gefertigten Holzschnitt des Blattes 26 kniet ein zeitgenössisch gekleideter Maler in halber Rückenansicht vor seiner Staffelei, um mit Dichtern, Historiografen und Literaten die Taten der Vorfahren des zentral thronenden Maximilian I. für die Nachwelt festzuhalten (**Abb. 239**).¹⁰⁶ Auf der von **Hans Burgkmair d. Ä.** geschaffenen Illustration des kaiserlichen Besuchs in der Malerwerkstatt hat sich der Urheber als zeitgenössisch gekleideter Künstler vor der Staffelei verewigt, dem ein Farbenreiber bei der Arbeit assistiert (**Abb. 240**).¹⁰⁷ Maximilian I. deutet mit seiner Rechten auf die heraldischen Symbole des Bildes im Bild.

Die Geste des Herrschers weist auf die in Teil A betrachtete Inspirations-Ikonografie zurück, zumal die scheinbar auf der Schulter des Malers liegende Hand optisch mit dem ausführenden Pinsel verbunden ist.¹⁰⁸ Der zugehörige Text „*Den lust und die geschicklichkeit, so er in angebung des gemeldes gehabt und bey seinen ingenii die pesserung desselben*“ macht deutlich,¹⁰⁹ dass dieser „inspirierende“ Akt als Eingreifen in den Malakt zu verstehen ist.¹¹⁰

Sowohl die Geste als auch der Besuch des Herrschers bei seinem Hofmaler antizipieren die im Norden erst Jahrzehnte später aufkommenden *Apelles*-Ateliers, was dem Selbstverständnis Maximilians, der sich gern mit Alexander dem Großen verglich, entspricht.¹¹¹ Ein Blick auf die anderen „Besuche“ des Kaisers zeigt, dass Maximilian allen für ihn tätigen Künstlern (Steinschneider, Maurer, Tischler, Waffenschmiede, Münzmeister) Interesse entgegenbringt (**Abb. 241**).¹¹² Dass neben dem Maler der

lesbares Schriftband („*Qui tibi ... fuit XXVII ... Alberti ...*“). Die übrigen Schriftbänder sind überhaupt nicht entzifferbar.

¹⁰⁵ Vgl. Musper/Petermann 1956; Panofsky 1995, S. 233 f.; .

¹⁰⁶ TIB 1980 (Falk), Nr. 80-26.

¹⁰⁷ Holzschnitt, 22,0 x 19,4 cm (Wien, Albertina). Ebd., Nr. 80-30; Winner 1957, S. 97; Ausst. Kat. Stuttgart 1973, Nr. 183; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 20; Georgel/Lecoq 1987, S. 99; Filipczak 1987, S. 28; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 99. Die Identität des Malers lässt sich mit Hilfe einer 1517 datierten und „*H BVRGKMAIR / MALER 44 IAR ALT*“ signierten Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle feststellen. Vgl. Goldscheider 1936, Abb. 74.

¹⁰⁸ Vgl. auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 99 und 204.

¹⁰⁹ Warnke 1985, S. 296, weist als einer der wenigen Autoren überhaupt auf die Passage hin.

¹¹⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass mehr Auftraggeber oder hohe Persönlichkeiten die Künstler in ihren Ateliers aufgesucht haben, um sich nach dem Fortgang der Arbeit zu erkundigen oder diese mit ihren Vorgaben zu beeinflussen, als dies archivalisch belegbar ist. Siehe z. B. die Besuche von Mitgliedern des Brügger Magistrats 1432 oder Philipp dem Guten 1433 in Jan van Eycks Atelier, speziell dazu Campbell 1976, S. 194; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 22. Zu dem anhand von erhaltenen Verträgen rekonstruierbaren Einfluss von Auftraggebern vgl. die Beispiele bei Huth 1967, S. 23 ff. und 108 ff.; Vroom 1969, S. 27 ff.; Glasser 1977; Bartier 1979, S. 31 f.; Roeck 1999, S. 150 ff..

¹¹¹ Im „*Weißkunig*“ selbst ist von der „*nachfolgung kunig Alexanders*“ die Rede. Vgl. Warnke 1985, S. 295; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 99.

¹¹² Bei den Maurern hält Maximilian eine Messlatte oder ein Senklot und weist auf die zugehauenen Steine, bei den Tischlern assistiert er mit einer Säge, von den Kanonenbauern lässt er sich eine neue Fabrikation erklären, in der Münze unterhält er sich mit dem Münzmeister und dem Waffenschmied legt er – wie dem Maler – die Hand auf die Schulter. Vgl. TIB 1980 (Falk), Nr. 80-31, 80-32, 80-36, 80-50. Bisher sind diese Blätter innerhalb der

ebenfalls identifizierbare Waffenschmied (Colman Helmschmied) am elegantesten gekleidet ist und durch den Gestus des Handauflegens ausgezeichnet wird, könnte zwar auf eine herausragende Stellung der beiden Künste hindeuten, jedoch ebenso darauf zurückzuführen sein, dass diese beiden Blätter von Burkmair, die anderen Künstlerdarstellungen hingegen von Leonhard Beck ausgeführt wurden.

Offensichtlich unter dem Eindruck der um 1550 verstärkt in den Niederlanden greifbaren Rückbesinnung auf antike Kunst und Künstler hat schließlich **Lambert van Noort** um 1560/69 das Verhältnis von Maler und Mäzen im Rekurs auf eine antike Künstlerlegende reflektiert (**Abb. 242**).¹¹³ Die Signatur und Datierung der Rötelseichnung („*LAMBER [...] / A.NOORT / INVEN [...] / ET.PIN / GEBAT / A° 156[...]*“) lässt auf eine spätere Beschneidung des Blattes schließen. Da von van Noort vornehmlich in Feder ausgeführte Skizzen, Entwurfszeichnungen für Kupferstiche, Glasmalerei und Goldschmiedekunst sowie detaillierte Kartons mit dem Zusatz „*Inventor*“ bzw. „*invenit*“ überliefert sind, könnte die mit „*pingebat*“ signierte Zeichnung die vorbereitende Studie eines Gemäldes oder die Nachzeichnung eines solchen darstellen. Denkbar wäre schließlich auch, dass das Blatt von Beginn an als selbständiges Kunstwerk konzipiert war.¹¹⁴

Vor einem säulenflankierten Portal sitzt ein antikisierend gekleideter Maler an seiner Staffelei. Sein markanter Kopf im strengen Halbprofil ist offensichtlich an antiken Münzporträts orientiert.¹¹⁵ Der gesenkte Blick gilt dem Staffeleibild, das einen bocksbeinigen Pan mit Syrinx in der erhobenen Linken sowie einen Hund mit geöffnetem Maul darstellt. Neben dem Maler hat ein König in antiker Rüstung Platz genommen. Sein gekröntes Haupt ist dem Staffeleibild zugewandt, während der Helm auf dem Boden abgestellt ist. Mit der Rechten stützt er sich auf sein Schild, das mit einer Darstellung Neptuns geschmückt ist. Über der Staffelei schwebt ein geflügelter Genius und bekrönt den Maler mit dem Lorbeer des Dichters, während er den König mit einem Palmwedel als tugendhaft auszeichnet.

Bisher wurde die Szene als Anspielung auf den antiken Maler Zeuxis identifiziert, der dem König von Makedonien, Archelaos, laut Plinius (Nat. hist. XXXV, 62) sein Bild des Pan geschenkt haben soll, weil er es für unbezahlbar hielt.¹¹⁶

Forschung unbeachtet geblieben und wurde allein die herausragende Stellung des Malers auf Burkgmairs Holzschnitt betont.

¹¹³ Rote Kreide, 29 x 20 cm, links oben eine Fehlstelle von ca. 4,7 x 1,8 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 794-1-3228. Aus der Sammlung Christophe-Paul de Robien (Lugt 2137), 1792 als Immigrantbesitz konfisziert, seit 1805 in Besitz der Stadt Rennes. Vgl. Best. Kat. Rennes 1859, S. 99; Winner 1957, S. 29; Ausst. Kat. Rennes 1974, Nr. V.122; Filipzak 1987, S. 28; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 726; Van Ruyven-Zeman 1995, S. 47 f. und 137, T.30; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 36.

¹¹⁴ Van Ruyven-Zeman 1995, S. 47, vermutet Letzteres.

¹¹⁵ Die oben, Kap. A 4.4.2, aufgeworfene Frage, ob die zunehmende Orientierung an antiken oder italienischen Vorlagen die bevorzugte Darstellung des Malers im Profil begünstigt haben könnte, findet mit diesem Beispiel, das dem *Decorum*-Gebot gemäß antike Kostümierungen und einen profilansichtigen Maler zeigt, eine Bestätigung.

¹¹⁶ Vgl. ebd.; Winner 1957, S. 29; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 2, Nr. 726; van Ruyven-Zeman 1995, S. 47 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 36. Dass Archelaos Zeuxis nie besucht haben soll, wird von Filipzak 1987,

Tatsächlich handelt es sich jedoch um den antiken Maler Protogenes aus Kaunos auf Rhodos, von dem Plinius ebenfalls mehrfach (Nat. hist. XXXIV, 91 und XXXV, 81 ff. und 101 ff.) berichtet. Der König ist demzufolge mit Demetrios Poliorketes, dem „*Städtebezwinger*“, identifizierbar, der Rhodos 305/04 v. Chr. belagert, jedoch nicht in Brand gesteckt haben soll, um das berühmte Bild des Ialysos von Protogenes nicht zu zerstören.¹¹⁷ Die im Anschluss daran von Plinius (Nat. hist. XXXV, 105 f.) geschilderte Begebenheit ist Thema der Zeichnung von van Noort:

„Damals befand sich Protogenes vor der Stadt in seinem kleinen Garten, das heißt beim Lager des Demetrios, und, ohne sich von den Gefechten stören zu lassen, unterbrach er die begonnenen Werke in keiner Weise, außer als er vom König vorgeladen wurde; befragt, mit welchem Vertrauen er sich außerhalb der Mauern aufhalte, antwortete er ihm, er wisse, daß jener mit den Rhodiern, nicht aber mit den Künsten Krieg führe. Der König, erfreut, die Hände, die er geschont hatte, unversehrt bewahren zu können, stellte zum Schutze des Künstlers Wachen auf, und, um ihn nicht öfters abzurufen, kam er als Feind von selbst zu ihm, vergaß sein Verlangen nach dem Sieg und sah unter Waffenlärm und beim Sturm auf die Mauern dem Künstler zu; von dem zu jener Zeit geschaffenen Gemälde heißt es daher, daß es Protogenes »unter dem Schwerte« gemalt habe: es ist ein Satyr, der Ruhende genannt, der, um die volle Sicherheit dieser Zeit zu kennzeichnen, eine Flöte in der Hand hält.“

Neben der Darstellung des Pan sprechen die in der Zeuxis-Anekdote nicht erwähnte Flöte, der am Boden liegende, die friedliche Gesinnung des Königs unterstreichende Helm oder die Anordnung der Szene ins Freie für eine Identifizierung mit Protogenes und Demetrios. Der Hund, der zunächst zu keiner der beiden Anekdoten zu passen scheint, spielt auf den legendären Entstehungsprozess des Ialysos-Bildes an, nach dem Protogenes unzufrieden mit seinem Bild eines geifernden Hundes gewesen sein, den gemalten Schaum wiederholt mit einem Schwamm abgewischt, das Arbeitsgerät wutentbrannt gegen das Bild geworfen und auf diese Weise - per Zufall – das gewünschte Ergebnis erzielt haben soll.¹¹⁸ Dieses, die Berühmtheit des Gemäldes begründende Motiv findet sich unauffällig in der linken unteren Bildecke platziert.

S. 28 f., als Hinweis darauf gedeutet, dass van Noort unbedingt die Begegnung von Maler und Mäzen zur Darstellung bringen wollte.

¹¹⁷ Diese Anekdote wird u. a. bei Plinius (Nat. Hist. XXXV, 105), Plutarch (Demetrius XXII, 2-4) und Aulus Gellius (Noctae Atticae XV, 31, 1 ff.) überliefert. Ialysos war Gründer der gleichnamigen Stadt auf Rhodos. Vgl. Junius, Catalogus, S. 37 und 349 ff.; Plinius/König 1997, S. 236 f.. Von Plinius, Nat. hist. XXXV, 81 ff., 101 und 196; Ders., Dass., XXXIV, 91, und anderen Quellen konnte man daneben erfahren, dass Protogenes Apelles im Wettstreit unterlegen, auch als Bronzebildner und Verfasser von theoretischen Schriften tätig war sowie bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahr Schiffe gemalt hatte. Vgl. die Übersicht bei Junius, Catalogus, S. 349 ff.; Torr 1890, S. 231 f.; de Ridder 1915, S. 282 ff..

¹¹⁸ Vgl. Plinius, Nat. hist. XXXV, 103: „Auf diesem Bild befindet sich ein wunderbar gemalter Hund, da ja an ihm in gleicher Weise ein glücklicher Zufall mitgewirkt hat. Er meinte, auf dem Bild den Schaum des keuchenden Hundes nicht recht darstellen zu können, während er doch in jedem anderen Teil – was sehr schwierig war – mit sich selbst zufrieden war. Das Ergebnis seiner Kunst jedoch mißfiel ihm: sie konnte nicht gemindert werden und schien allzu großartig und weit von der Naturtreue entfernt zu sein, da der Schaum wie gemalt aussah, jedoch

Die Wahl des Themas ist ungewöhnlich und beinahe ohne Vorgänger. Die Legende an sich könnte bereits um 1140 vom Illuminator Hildebert reflektiert worden sein, der wütend eine Maus, die seine Mahlzeiten stört, mit einem Schwamm in der erhobenen Rechten bedroht (**Abb. 243**).¹¹⁹ Giorgio Vasari hatte Protogenes im Grisaille-Zyklus seines Aretiner Hauses (1458 ff.) dargestellt, wie er im Begriff ist, den Schwamm an das Gemälde zu werfen (**Abb. 244**).¹²⁰

Nur Kenner der antiken Quellen waren demzufolge dazu in der Lage, die Szene zu identifizieren. Sie hätten darüber hinaus die mit der Herstellung des Ialysos-Bildes verbundene Askese und Sorgfalt des Malers assoziiert,¹²¹ die Apelles zu der schon im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis von Mor erwähnten Redewendung veranlasst haben soll, dass man es verstehen müsse, „*die Hand vom Gemälde zu nehmen*“. Dieser Ausspruch fand Eingang in die Traktat- und Emblemliteratur, wo Protogenes z. B. im 15. Emblem der illustrierten Ausgabe von Guillaume la Perrière's „*Le Théâtre des bons engins* [...]“ (Paris 1539) erscheint¹²² oder seine Sorgfalt von Petrus Costalius (Pierre Cousteau) 1555 unter dem Motto „*IN HELLUONES LIBRORUM ALIQUANDO FERIANDUM*“ als „*nimum picturae*“ charakterisiert und als Sinnbild des Übereifers auf das Bücherstudium übertragen wird.¹²³ Deutet sich damit an, weshalb der Rekurs auf Protogenes (im Gegensatz zu Apelles) keine Darstellungstradition begründete, steht bei Lambert van Noort weniger der Vergleich mit Apelles als die Begegnung mit Demetrios im Vordergrund.

Diese eignete sich zwar ebenfalls zur Demonstration des scheinbar gleichrangigen Zusammentreffens von Malern und hohen Würdenträgern oder der hohen Wertschätzung der Malerei in der Antike,¹²⁴ doch hätte van Noort dies – wie zuvor Primaticcio, Mor oder Vasari – ebenso über das Verhältnis von Apelles und Alexander zur Darstellung bringen können.¹²⁵

nicht wie aus dem Maule entstanden. [...] Schließlich warfer aus Zorn über die Türftelei, weil man sie als solche erkenne, einen Schwamm auf die verhaßte Stelle der Tafel. Dieser trug die abgewischten Farben wieder so auf, wie es sein Bemühen gewünscht hatte, und so hat in der Malerei der Zufall die Naturwahrheit geschaffen.“

¹¹⁹ Miniatur in Augustinus, „*De Civitate Dei*“, Prag, Universitätsbibliothek, Ms. Kap. A. XXI, fol. 133 r. Vgl. Egbert 1967, S. 30 f. und Abb. V; Lecoq 2002, S. 61.

¹²⁰ Cheney 1985, S. 186 f. und Abb. 92.

¹²¹ Nach Plinius, Nat., hist. XXXV, 102, soll sich Protogenes während der Herstellung des Ialysos-Bildes nur von Lupinen ernährt und die Farbe viermal aufgetragen, nach Aelianus (*Variae Historiae* XII, 41) Protogenes sieben und nach Fronto (*Ad marcum* II, 2) elf Jahre an dem Gemälde gearbeitet haben.

¹²² Vgl. Henkel/Schöne 1996, S. XLVII und Sp. 1167 f. Das Epigramm lautet in deutscher Übersetzung: „*Ein Maler, der zu akkurat sein möchte und an seinem Bild immer wieder bessert, könnte am Ende wohl dadurch sein Werk verderben, dass er zu sehr darauf sinnt, das Gute noch zu verbessern. Ebenso verirrt sich oft der leichtsinnige und flatterhafte Geist, der zuviel kritisieren und wissen will, und für ihn steht in Zukunft nur wenig zu hoffen. Folglich ist es besser, sich an den heiligen Paulus zu erinnern, der sagt, man solle lernen, sich zu bescheiden.*“ Zitiert nach ebd..

¹²³ PETRI COSTALII / PEGMA / Cum narrationibus philosophicis. – LVGDVNI, Apud Matthiam Bonhomme – 1555, S. 203. Das Epigramm lautet in deutscher Übersetzung: „*Protogenes, der eitlem Gepinsel allzu sehr hingegeben war, verstand es nicht, seine Hand vom Bild zu nehmen. Der du dir jede Lebensfreude versagst und dir nicht einmal genug zu essen gönnst, um dich deinen Studien widmen zu können, und die mit Schimmel oder Staub bedeckten Papiere wälzt, hast du nicht Angst, dir deines Schicksals bewusst zu werden?*“ Vgl. ebd., S. XLI und Sp. 1168.

¹²⁴ Vgl. z. B. Alberti/Janitschek 1970, S. 94, der allerdings nur von der oben erwähnten Verschönerung von Rhodos durch den König Demetrios berichtet, die der hier dargestellten Episode vorangeht.

¹²⁵ Die im Zusammenhang mit der Identifizierung der Szene als Zeuxis geäußerten Erklärungsmodelle von Filipzak 1987, S. 30; Van Ruyven-Zeman 1995, S. 48, van Noort habe sich originell von seinen Zeitgenossen

Die Entscheidung für die Demetrios-Legende resultierte offenbar aus einem bestimmten Anlass, der naheliegend in den politischen und religiösen Wirren der 1560er Jahre zu suchen ist, vor deren Hintergrund die Anekdote ein treffendes Exemplum für die von einem Mäzen beschirmte und geförderte Ausübung der Künste in Kriegszeiten darstellen würde. Aufgrund der nur unvollständig erhaltenen Datierung und den wenigen gesicherten Nachrichten über das Leben und Werk des in Amersfoort geborenen Künstlers kann nur spekuliert werden, ob van Noort dann die allgemeine oder eigene berufliche Situation in Antwerpen der 1560er Jahre reflektiert hätte.¹²⁶

Da nicht bekannt ist, ob sich der Künstler zur Zeit des Bildersturms 1566 überhaupt in Antwerpen aufhielt, und sich keine Verbindungen zu den überlieferten Auftraggebern van Noorts herstellen lassen,¹²⁷ muss offen bleiben, ob seine Zeichnung einem bestimmten Mäzen huldigen sollte, der es ermöglichte, trotz der politischen und religiösen Unruhen weiterhin in Antwerpen tätig zu sein.¹²⁸ Dass van Noort in dieser Zeit Kathelijne van Broeckhuysen heiratete, einen Neubau in der Cammerstrate (später Korte Pandstraat) anmietete und einen Lehrling anstellte, deutet zumindest auf eine relativ gute Auftragslage trotz der schwierigen Zeiten hin.¹²⁹ Ebenfalls eine positive Stimmung vermittelt eine 1569 von Pieter van der Heyden nach Lambert van Noort geschnittene, nur durch eine spätere Wiederholung überlieferte Ansicht von Antwerpen, die von der männlichen Personifikation der Schelde und Merkur mit den Attributen der Malerei, Architektur und Goldschmiedekunst (?) flankiert wird.¹³⁰ Während seit der frühesten überlieferten Ansicht Antwerpens von 1515 Scaldis und Merkur den Landbau und Handel der Stadt personifizierten, treten hier die Schelde als Hinweis auf den Seehandel und Merkur neben seiner Funktion als Schirmherr Mercatorias auch als Hinweis auf die

absetzen wollen, sind im Hinblick auf die überwiegend negative Protogenes-Rezeption in der Emblematik wenig überzeugend.

¹²⁶ Für einen Vorlagenlieferanten von Kupferstichen, Glasfenstern und Goldschmiedekunst wird sich die Lage in den 1560er Jahren nicht gerade verbessert haben. Vgl. weiterführend Freedberg 1972, S. 196; Zweite 1980, S. 24, Anm. 29. Die Herkunft van Noorts aus Amersfoort erschließt sich aus dem 1550 datierten Eintrag des „*Poortersboek*“ Antwerpens („*Lambrecht van oert Jasparszone*“). Im gleichen Jahr wurde er in die Antwerpener „*Liggeren*“ eingetragen. Dass van Noort im September 1549 an den Dekorationen für den Einzug Philipps II. in Antwerpen mitgewirkte, lässt darauf schließen, dass er schon einige Zeit zuvor in der Stadt tätig gewesen ist und sich dort bereits ein gewisses Ansehen erworben hatte. Vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 165; van Ruyven-Zeman 1995, S. 13 ff.

¹²⁷ Zu van Noort nachweisbaren Auftraggebern siehe ebd., S. 20 ff.

¹²⁸ Möglicherweise könnte Neptun auf dem Schild des Königs auf einen Admiral als Mäzen verweisen. So wird z. B. der Statthalter der Provinz Zeeland – dies war 1560-67 Wilhelm von Oranien (1533-84) – wiederholt mit dem Meeresherrn in Verbindung gebracht. Siehe z. B. Jan Gossaerts Gemälde *Neptun und Amphitrite* (1516, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) mit der Devise Philipps von Burgund bei Mensger 2002, S. 73 ff. und Abb. 32, oder die Tapisserie mit den Wappen Zeelands aus der Werkstatt de Maeghts nach Entwürfen von Karel van Mander, um 1603-04, in Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 79, wo das Wappen Zeelands von Neptun gehalten wird, während Mars die Wirren und Nöte des Krieges symbolisiert. Weiterführend zur Identifikation von Admirälen mit Neptun siehe de Chapeaurouge 1968, S. 281 f.

¹²⁹ In den 1550er Jahren hatte er dagegen seine Miete in Elisabeth Gasthuis nicht bezahlen können. Siehe van Ruyven-Zeman 1995, S. 20 f.

¹³⁰ London, British Museum, 60 x 96,2 cm, rechts unten signiert mit „*Petrus. a. Merica fecit. 1569*“, Bildunterschrift: „*Lambertus a Noort / pictor, ingeniosiss / effigiabat / Johannes Liefrinck / suis impensis excu= / debat. A nr. 1569*“; sonstige Inschriften, u. a.: „*ANTV=ERPIA*“, über der Schelde „*Oosterweel*“, „*dambrug*“, „*Flandria pars*“, darunter „*Scaldis.flu.*“ Vgl. Van Ruyven-Zeman 1995, S. 59 und 142 f., P.VI, zum verlorengegangenen Holzschnitt Pieter van der Heydens nach van Noort ebd., S. 152, v.I.

Bedeutung Antwerpens als Kunstmetropole auf.¹³¹ Ein Eintrag in den Rechnungsbüchern der Onze-Lieve-Vrouwekerk, nach denen Lambert van Noort 1570-71 in „*grooter armoede ende miserien*“ verstarb und seinen zu Waisen gewordenen Kindern – die Frau war bereits 1570 verstorben – für ein Jahr die Miete des Hauses in der Cammerstraat erlassen wurde, deutet darauf hin, dass die gute Auftragslage nicht von Dauer gewesen sein kann.¹³² Vor diesem Hintergrund könnte die antike Legende ebenso einen wehmütigen Blick zurück auf vergangene Zeiten oder den Wunsch nach besseren und friedlichen Tagen versinnbildlichen.

Eine auf den ersten Blick verwandte Szene radierte **Pieter Perret** (Antwerpen 1555 – 1639 Madrid) 1582 nach einer Vorlage von **Hans Speeckaert** (Brüssel um 1530 – 1577 Rom) in Rom (**Abb. 245**).¹³³ Das „*Pittura*“ betitelte Blatt zeigt mehrere Figuren im Freien unter einem tonnengewölbten Durchgang mit Blick auf eine hügelige Landschaft. Im Vordergrund sitzt ein imposanter Feldherr in antikisierender Rüstung mit Helm, Schwert und Kommandostab. Hinter und neben ihm erscheinen weitere Soldaten. Etwas weiter in den Hintergrund versetzt hat ein nahezu unbekleideter Maler vor seiner Staffelei Platz genommen.¹³⁴ Sein Staffeleibild zeigt eine Figur mit langem Gewand, Helm, Lanze und Schild. Am linken Bildrand stehen weitere, in ein Gespräch vertiefte Soldaten. Bisher wurde die Szene als „Apelles malt Alexander“ und demzufolge als freie Umsetzung des schon erwähnten Edikts identifiziert, nach dem allein Apelles Alexander den Großen porträtieren durfte.¹³⁵ Der imposante Feldherr am rechten Bildrand lässt sich zwar mit Alexander identifizieren, doch posiert er weder als „Modell“ noch besteht zwischen ihm und der gemalten Figur Ähnlichkeit.¹³⁶

Die Gegenüberstellung von gerüsteten Kriegersleuten und dem wehrlosen Maler legt nahe, dass die Hauptaussage der Szene ähnlich wie bei van Noort in einer vom Herrscher beschirmten Ausübung der Malerei zu suchen ist. Dies wird durch die Anlehnung der Figur (auf dem Bild im Bild) an Athena bzw. Minerva unterstützt, die als Patronin der „*armatoria*“ sowohl die Malerei als auch das Kriegshandwerk fördert und schützt.¹³⁷ Minerva kann allerdings wiederum mit Alexander in Zusammenhang gebracht werden, dessen Darstellung bereits in der Antike an Göttinnen angeglichen

¹³¹ Zur Bedeutung beider Figuren in der Repräsentation Antwerpens vgl. Bevers 1984, S. 71 ff.

¹³² Vgl. die bei Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 165, Anm. 3, abgedruckte Quelle, aus der sich das Todesdatum des Künstlers zwischen dem 1. September 1570 und dem 24. Juni 1571 ergibt. Van Ruyven-Zeman 1995, S. 14 f., interpretiert diese „*miserien*“ als Erkrankung an der Pest und verfälscht den Status des Künstlers, indem sie nicht die ebenfalls genannte „*armoede*“ erwähnt und statt dessen behauptet, van Noort habe von der Wiederausstattung der Kirchen profitiert. Dies ist tatsächlich so nicht nachweisbar und sagt darüber hinaus nichts über die Auftragslage der 1560er Jahre aus.

¹³³ Radierung, 40,7 x 28,2 cm, unten bezeichnet „*H. Speeckaert. in. / P. Perret fe. / Roma / 1582*“, unten beschriftet mit „*Pittura*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 17, Nr. 32; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 174.

¹³⁴ Wie Protogenes bei van Noort setzt er dabei einen Fuß auf der Staffeleiverstrebung ab.

¹³⁵ Hollstein 1949 ff., Bd. 17, Nr. 32; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 174.

¹³⁶ Bei dieser handelt es sich offensichtlich auch nicht um das von Plinius (Nat. Hist. XXXV, 92) beschriebene Bildnis des Herrschers als Zeus.

¹³⁷ Vgl. weiterführend Lee 1996, S. 11 f.

wurde. In der Neuzeit haben sich dann nicht wenige Herrscher im Gewand oder mit Attributen von Minerva oder Pallas Athene porträtieren lassen.¹³⁸

Möglicherweise ließ sich Hans Speeckaert von den „*Emblemata* [...]“ des Joannes Sambucus (Antwerpen 1564) anregen, in die das berühmte Alexanderbildnis im Gewand des Göttervaters unter dem Motto „*IMPORTUNA ADULATIO*“ aufgenommen wurde (**Abb. 246**).¹³⁹ Als Icon erscheint Apelles vor seiner Staffelei mit dem Bildnis des gerüsteten Alexanders als Zeus. Der Blick des Malers gilt dem Bildhauer Lysipp, der mit einer Lanze in der Rechten naht und auf das Bild weist.

Das Epigramm lautet in deutscher Übersetzung: „*Damit man glauben sollte, Alexander der Große, der sich den weiten Erdkreis unterwarf, stamme von den Himmlischen ab, fügte Apelles, der ein außergewöhnliches Bild von ihm malen wollte, als Schmeichelei den dreigezackten Blitz hinzu. Doch das war zu viel, und eine so bedenkliche Sache wurden von den Maßvollen als eitel getadelt. Der Bildhauer Lysipp, der den König in Erz gebildet hatte, sagte, dass eine Lanze Könige doch mehr ziere. Julius [Caesar] will, da er als Sieger empfangen wird, nicht königliche Ehren, sondern weiterhin den Titel Imperator tragen. Blitze schrecken die Sterblichen, aber das sind die Blitze des Himmels. Könige und Fürsten handeln gütiger. Ihnen kommen der Schild und die ragende Lanze der Pallas zu, diese wahren Kennzeichen eines ruhmreichen Helden.*“¹⁴⁰

Die von Sambucus unter Rückbezug auf Cicero (In Verrem IV, 135) und Plutarch (De Alexandri magni fortuna aut virtute II, 2; De Iside et Osiride, 24) vorgebrachte Kritik am berühmten Porträt Alexanders als eine dem *Decorum*-Gebot zuwiderlaufende Schmeichelei entspricht der gegenreformatorischen Kritik an gottgleichen Herrscherdarstellungen, wie sie in Italien seit dem Tridentinum wiederholt formuliert worden sind und den in Rom lebenden Künstlern Speeckaert und Perret bekannt gewesen sein dürften.¹⁴¹ Eine moralisierende Deutung legt schließlich auch das ebenfalls 1582 von Perret nach Speeckaert gestochene Pendant nahe, das unter dem Titel „*Scultura*“ drei Szenen des Pygmalionmythos in einer Komposition vereint.¹⁴²

¹³⁸ Vgl. die Beispiele bei de Chapeaurouge 1968, S. 288 f.; Wind 1981, S. 245; Schneider 1992, S. 94.

¹³⁹ Hier abgebildet in der Zweitausgabe von 1566, S. 32. Vgl. Henkel/Schöne 1996, S. LII und Sp. 1153. Die Vorlage könnte durch die romreisenden Künstler und daneben von Cornelis Cort (gest. 1578 in Rom) übermittelt worden sein, bei dem Pieter Perret in Rom ausgebildet wurde. Vgl. Thieme/Becker 1907, Bd. 26, S. 436.

¹⁴⁰ Zitiert nach Henkel/Schöne 1996, Sp. 1153.

¹⁴¹ Zur gegenreformatorischen Kritik an mythologischen Kryptoporträts siehe Jedin 1935, S. 143 ff.; Kauffmann 1953, S. 28 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 440 ff.; Schuster 1983, S. 122 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 250 f.; Polleross 1988, S. 18 f.; Seidel 1996, S. 211 ff. und 273 ff. Auch in diversen moralisierenden Traktaten und Predigtsammlungen des Mittelalters wird Alexander der Große wegen seiner gottgleichen Selbstüberhöhung als Exemplum der „*hypocrisis*“ und „*superbia*“ kritisiert. Vgl. dazu die Beispiele bei Cary 1956.

¹⁴² Radierung, 40,5 x 27,9 cm. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 17, Nr. 33; Pigler 1954a, Bd. 2, S. 230; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 186 (Nr. 677); Ausst. Kat. Brüssel 1995, S. 338 f.; Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000/01, S. 140; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 174. Vgl. unten, C 1.3.3. und **Abb. 350**.

B 1.2.2 Die Rezeption der Apelles-Campaspe-Legende nördlich der Alpen: Johannes Wierix – Frans Badens – Joos van Winghe

Mit einer 1594 datierten Federzeichnung von **Johannes Wierix** (Antwerpen 1549 – um 1620 Brüssel) wird kurze Zeit später die Apelles-malt-Campaspe-Episode in die niederländische Kunst eingeführt (**Abb. 247**).¹⁴³ Der wie bei van Noort antikisierend aufgefasste Hofmaler sitzt in halber Rückenansicht vor seiner Staffelei, hat den Kopf streng ins Halbprofil gewandt und beugt sich mit dem Oberkörper zum Staffeleigemälde, auf dem bereits das ganzfigurliche Bildnis Campaspes in Umrissen angelegt ist. Der Malstock lehnt unbenutzt an der Malfläche, davor liegen Zeichenutensilien auf dem Boden. Campaspe posiert bis auf eine Draperie über Schulter und Scham unbekleidet, stützt sich mit der Linken auf einen Tisch und streckt dem Maler ihre Rechte entgegen. Die Geste und die Neigung des Kopfes widersprechen ihrer Erscheinung auf dem Staffeleibild. Alexander steht in antiker Imperatorenrüstung mit einem Kommandostab in der Rechten hinter dem Maler und weist mit der Linken auf das Gemälde, dem auch sein Blick gilt. Apelles beachtet den Mäzen nicht und verharrt in seiner Arbeit.¹⁴⁴

Kurz darauf fertigte Wierix eine Variante dieser Komposition an, bei der er den Raumausschnitt vergrößert, links ein Fenster, rechts ein Baldachinbett und zu Füßen Alexanders ein angebundenes Äffchen eingefügt hat (**Abb. 248**).¹⁴⁵ Das Mobiliar weist das Interieur der Hoheitssphäre Alexanders zu und deutet damit den intimen Umgang von Mäzen und dem in seinem Palast lebenden und arbeitenden Hofmaler an.¹⁴⁶ Das Motiv des angeketteten Affen tritt häufig als Symbol des an Begierde und Eitelkeit gebundenen Menschen auf,¹⁴⁷ was besonders anschaulich Pieter Bruegel d. Ä. 1562 mit einem Gemälde demonstriert hat, das mit den angeketteten Affen und Nusschalen mehrere Symbole der fleischlichen Begierden vereint (**Abb. 249**).¹⁴⁸

¹⁴³ Federzeichnung, 13,7 x 17,3 cm, links unten bezeichnet und datiert: „*Johan Wier...y / Inuentor / 1594*“, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. Nr. 7389. Siehe Held 1963, S. 83; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964-65, Nr. 157; Best. Kat. Antwerpen 1966, Nr. 748; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 8; Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81, Nr. 155; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 123.3; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 28, 36 und 38 (Nr. 751); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 197.

¹⁴⁴ Es ist schwer erkennbar, ob sein Blick Campaspe oder dem Bild gilt, wie Asemissen/Schweikhart 1994, S. 197, beschreiben.

¹⁴⁵ Feder in Braun auf Pergament, 25,1 x 31,6 cm, mit „*Johan Wiricx + inventor 1600*“ signiert und datiert, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Inv. Nr. 1046. Wie auch bei druckgrafischen Arbeiten signierte Johannes Wierix nur selten mit „*fecit*“ und „*invenit*“ zugleich, so dass davon ausgegangen werden kann, dass der Begriff „*inventor*“ bei beiden Zeichnungen den gesamten Schaffensprozess meint. Siehe van Ruyven-Zeman in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the catalogue, S. xxx; daneben Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964-65, Nr. 156; Held 1963, S. 83; Best. Kat. Antwerpen 1966, Nr. 748; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 8; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 123.3; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 26.

¹⁴⁶ Es handelt sich keinesfalls um eine Aktualisierung zur flämischen Werkstatt, wie dies ebd. aufgefasst wird. Zu Wohn- und Arbeitsräumen von Hofmalern im Palastbereich der Mäzene vgl. Warnke 1985, S. 163 ff.

¹⁴⁷ Vgl. grundlegend Janson 1952, S. 145 ff.; daneben Müller Hofstede 1984a, S. 255.

¹⁴⁸ Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Ob die Stadtansicht im Hintergrund Antwerpen darstellt, ist ebenso umstritten wie die Frage nach der negativen oder ironischen Lesart. Vgl. vor allem Janson 1952, S. 154 f.; Gottlieb 1981, S. 265 f.; Sullivan 1981, S. 114 ff., die darauf hingewiesen hat, dass sich dasselbe Motiv als Bild im Bild auch auf Bruegels „*Dulle Griet*“ findet; Montballeu 1982, S. 192 ff.; Müller 142 ff., mit einem Überblick über die Deutungsansätze in der älteren Literatur.

Im Zusammenhang mit der Deutung des Gemäldes steht der Holzschnitt „*Von Buolschaft*“ aus Sebastian Brants „*Narrenschiff*“ (1494), auf dem Frau Venus einen Affen als Sinnbild der körperlichen Begierde an Ketten legt (**Abb. 250**).¹⁴⁹ Dieser Bedeutung entspricht bei Wierix die unbekleidet posierende Campaspe und das hinter ihr platzierte Baldachinbett, die sich als Hinweise auf die Liebesgöttin Venus lesen lassen. Ihre sinnliche Verführungskraft lässt sich über das „naturwahre“ Abbild auf der Staffelei zugleich auf die Malerei übertragen und die auch durch den Spiegel kommentierte Wesensverwandtschaft wiederum mit der negativen Deutung des Affen als Symbol der Nachäffung in Verbindung bringen.¹⁵⁰ Sie geht auf antike Autoren wie Claudius Aelianus zurück, nach dem sich Affen mit Hilfe ihres Nachahmungstriebes einfangen lassen.¹⁵¹ Von Alanus de Insulis (um 1120-1203) wird bereits die Malerei als „*Affe der Wahrheit, der mit der neuen Kunst spielt*,“ bezeichnet.¹⁵² In der Neuzeit bemühen Humanisten wie Polizianus, der in einem Brief an Paolo Cortesi (1498) die sklavisches Vorbild des Römers orientierten Ciceronianer als Papageien und Affen, unselbständige Höflinge oder moderne Sophisten kritisiert, den Vergleich. Seine Auffassung wurde u. a. im „*Ciceronianus*“ (1528) von Erasmus aufgegriffen, der das Diktum „*simiae Ciceronis*“ solchen Nachäffern vorwarf, die nur mit dem Äußerlichen befasst seien und dabei die Inhalte vernachlässigten.¹⁵³

Über den Affen, den Spiegel, den Blick des Malers zum Modell und Alexanders Betrachtung des gemalten Abbildes wird auf unterschiedliche Art und Weise der Visus als Voraussetzung der künstlerischen Nachahmung einerseits und die Notwendigkeit zur höheren Erkenntnis andererseits angedeutet.¹⁵⁴ Campaspe, die beinahe den Pinsel des Malers ergreift und Apelles, der daraufhin in seinem Tun innehält,¹⁵⁵ weisen auf die Darstellungen von inspirierten Autoren oder Madonnenmalern, insbesondere von Hermen Rode (**Abb. 55**), Jan Gossaert (**Abb. 134**)¹⁵⁶ oder Maerten van Heemskerck (**Abb. 147**), zurück. Das Verharren des Malers lässt sich wie bei Heemskercks Haarlemer Lukas als Zeichen von Inspiriertheit begreifen, was die schon im Zusammenhang mit dem *Furor poeticus* erwähnten Arten der göttlichen Begeisterung in Erinnerung ruft.¹⁵⁷ Über die Anspielungen auf Venus werden diese nun jedoch eindeutig als von Eros ausgehend charakterisiert und darüber hinaus die verschiedenen Venusbilder angedeutet, die Apelles der antiken Überlieferung nach gemalt haben

¹⁴⁹ Janson 1952, S. 205 und Abb. 10; Müller Hofstede 1984a, S. 114 f..

¹⁵⁰ Vgl. auch Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 26.

¹⁵¹ Demnach müssten Jäger nur mit Blei beschwerte Schuhe anziehen, diese dann liegen lassen und warten, bis dies der Affe nachahmt, der dann nicht mehr fliehen könne. Vgl. Janson 1952, S. 172; Wehrhahn-Stauch 1968b, Sp. 76.

¹⁵² Vgl. Alianus, Anticlaudianus, Buch 1, V. 120 ff.; dazu und weiterführend Curtius 1961, S. 522 ff..

¹⁵³ Erasmus, Ciceronianus, S. 90 f. und 341; dazu Brassat 2003, S. 286.

¹⁵⁴ Müller 1999, S. 148 ff., unterzieht Bruegels „Affenbild“ erstmals einer ähnlichen Deutung, die im Hinblick auf die Gegenüberstellung von Gemälde und Fenster durchaus nachvollziehbar ist.

¹⁵⁵ Nach Asemisen/Schweikhart 1994, S. 197, ist die Geste ein Zeichen des Einhaltgebietens.

¹⁵⁶ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 112. Die Parallele wäre noch offensichtlicher, wenn Campaspe wie der Engel auf Gossaerts Wiener Lukasbild den Pinsel tatsächlich führen würde, wie Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 123.3; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 26, beobachten. Tatsächlich berührt sie ihn jedoch nicht.

¹⁵⁷ Vgl. oben, Kap. A 5.2.1

soll.¹⁵⁸ Auf das legendäre Gemälde des Apelles, dessen verdorbener Teil keiner der nachfolgenden Künstler zu ergänzen wagte, verweist zudem die unausgearbeitete untere Partie des Bildes im Bild.¹⁵⁹

Maler, Affe, Spiegel und Campaspe als Venus demonstrieren demzufolge sowohl die Naturnachahmung als auch die über die rein äußerliche Betrachtung hinausgehende Erkenntnis, zu der der Mensch – im Gegensatz zum angeketteten Tier – fähig ist. Dies gilt auch für Alexander, der stellvertretend die Liebe zur Kunst oder Kunstbetrachtung demonstriert und auf den sich der Spiegel als Herrscherattribut sowie der Affe als Vertreter des sanguinischen Temperaments – und damit als Sinnbild von Alexanders gezügelter Leidenschaft – beziehen lassen.¹⁶⁰ Sein Deuten auf das Gemälde und die Zwiesprache mit dem Bildnis suggerieren den Ausgang der Episode und die Freigiebigkeit des Mäzens.¹⁶¹ Wie Kaiser Maximilian im Atelier Hans Burgkmairs d. Ä. (**Abb. 239**) beinhaltet die Geste eine Auszeichnung des Künstlers und den Hinweis auf die Kunstkennerchaft des Herrschers zugleich.

Johannes Wierix wurde vermutlich zunächst bei seinem Vater Antonius oder einem Goldschmied und dann im Verlagshaus von Hieronymus Cock zum Kupferstecher ausgebildet und 1572/73 als Meistersohn in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen.¹⁶² In der Scheldestadt arbeitete er wie seine Brüder Hieronymus (1553-1619) und Antonius II. (1555/59-1604) hauptsächlich für Verleger wie Cock oder Christophe Plantin. Seit 1575/76 ist er sowohl in Delft als auch in Antwerpen greifbar.¹⁶³ Dort hielt er sich nachweislich zwischen 1581 und 1594, dem Entstehungsjahr der Pariser Zeichnung, auf, bis er nach 1600 endgültig nach Brüssel übersiedelte und selbst Verleger wurde.¹⁶⁴ Während Künstler wie er oder Maerten de Vos trotz ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zum Lutheranischen Lager in den für die spanische Krone zurückeroberten Städten blieben und von dem

¹⁵⁸ Vgl. Plinius, Nat. hist. XXXV, 87; den Überblick über die weiteren Quellen bei Junius, Catalogus, S. 42 ff..

¹⁵⁹ Plinius, Nat. hist. XXXV, 91: „*Als der untere Teil des Bildes verdorben war, konnte niemand für die Wiederherstellung gefunden werden, so dass selbst der Schaden dem Künstler Ruhm einbrachte.*“ Vgl. dazu und ähnliche Quellen bei Junius, Catalogus, S. 43 f..

¹⁶⁰ In dieser Bedeutung ist der Affe auf Madonnenbildern oder *Sündenfall*-Darstellungen anzutreffen. Vgl. auch Best. Kat. Antwerpen 1966, Nr. 748; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 123.3; Költzsch 2000, S. 109; weiterführend van Thiel 1967/68, S. 95 f.; Wehrhahn-Stauch 1968b, Sp. 76 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, S. 55 f.; Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 75; Härting 1989, S. 71 f.; Panofsky 1995, S. 90 und 238; Schoch/Mende/Scherbaum 2001, Bd. 1, S. 70 ff.; Eichberger 2002, S. 209.

¹⁶¹ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 109 und S. 112, Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 26.

¹⁶² Vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 247: „*Hans Wierix, coppersnyder*“.

¹⁶³ Delft hatte sich 1572 den Reformierten angeschlossen. Johannes und Hieronymus sind 1585 als Lutheraner bezeugt. Vgl. Mauquoy-Hendrickx 1978-83, Bd. 3,2, S. 542, Dok. 38.

¹⁶⁴ Dort ist er seit 1609 nachweisbar. Zu Leben und Werk der Wierix-Brüder, die Stiche für die von Lamponius/Cock konzipierte Bildnis-Serie „*Pictorum aliquot...*“ oder nach Vorlagen von einheimischen Künstlern wie Maerten de Vos, Johannes Stradanus, Crispijn van den Broeck sowie daneben nach Raffael, Tizian, Michelangelo, Taddeo Zuccari, Federico Barocci, Bertoja und Camillo Procaccini oder Luca Cambiaso anfertigten, vgl. Staley 1903, S. 60 ff.; Mauquoy-Hendrickx 1978-83, Bd. 3,2, Annex IV, S. 513 ff.; dazu Royaltou-Kisch 1986, S. 141 ff.; Riggs 1987, S. 479 f.; Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60; van Ruyven-Zeman 2002, S. 390 ff..

nach 1585 einsetzenden Aufschwung profitierten, wanderten zahlreiche ihrer Kollegen aus wirtschaftlichen oder konfessionellen Gründen aus den südlichen Niederlanden aus.¹⁶⁵

Die Familie von **Frans Badens** (Antwerpen 1571 – 1618 Amsterdam) siedelte schon nach der „spanischen Furie“ 1577 nach Amsterdam um. Nach einer ersten Ausbildung durch den Vater begab sich Frans 1593 mit Jacob Matham (Haarlem 1571-1631), dem Stiefsohn von Hendrick Goltzius, nach Rom.¹⁶⁶ Dort entstand eine mit „*F. Badens Roma 1595*“ signierte und datierte Zeichnung, mit der Badens den schon von Primaticcio (**Abb. 233**) der Szene zugesellten Amorknaben in die niederländische Apelles-Ikonografie einführte (**Abb. 251**).¹⁶⁷ Sie lässt bereits deutlich die Einflüsse der venezianischen Malerei erkennen, die wohl auch van Mander meint, wenn er von leuchtenden Inkarnattönen und warmen Schatten schreibt, die Badens nach seiner Rückkehr 1597/98 in Amsterdam verbreitet haben und deshalb „*der Italienische Maler*“ genannt worden sein soll.¹⁶⁸

Die querformatige Komposition zeigt links die im Kontrapost posierende und bis auf eine Draperie nahezu unbekleidete Campaspe. Ihr Blick ist auf Apelles gerichtet, der ihr gegenüber an seiner Staffelei Platz genommen hat. Die Blickrichtung des Modells wird von einer Dienerin unterstrichen. Vor ihr steht Amor, spannt seinen Bogen und richtet einen Pfeil auf die Brust des Malers. Als ob er bereits getroffen worden wäre, ist sein Oberkörper zurückgelehnt. Die Bewegung wird von Alexander aufgefangen, der die Linke auf die Schulter seines Hofmalers gelegt hat und mit der Rechten auf das Gemälde der als Venus posierenden Campaspe weist. Offensichtlicher als Primaticcio (**Abb. 233**) hat Badens die Figur Amors instrumentalisiert, um die Inspiration des Malers durch den Eros zu visualisieren. Durch seine Anwesenheit wird auch das „Modell“ eindeutiger als bei den etwa gleichzeitig entstandenen Blättern von Wierix (**Abb. 247-248**) als Venus ausgewiesen. Dazu passt, dass die Staffelei wie auf Heemskercks Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**) mit Satyrhaften Bockshufen ausgestattet ist, die auf die orphisch-dionysische Form der göttlichen Inspiration hindeutet.¹⁶⁹

Kurz darauf führte **Joos van Winghe** (Brüssel 1542 – 1603 Frankfurt a. M.) diese Tendenzen zu einem vorläufigen Höhepunkt.

¹⁶⁵ Vgl. oben, Kap. A 8.3.

¹⁶⁶ Bei dem Vater handelt es sich um Joos Badens, der 1569 als Meistersohn in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde und 1604 in Amsterdam gestorben ist. Zu Leben und Werk von Frans Badens vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 393 ff.; Faggini 1969, S. 131 ff.; Staps 1992, S. 199 f.. Während sich Badens keine weiteren Werke aus der Zeit in Italien zuweisen lassen, weisen Mathams Arbeiten aus dieser Periode darauf hin, dass sich beide hauptsächlich in Venedig und Rom aufhielten. Vgl. Widerkehr 1991-92, S. 227 f.. Nichols 1991-92, S. 90; Filedt Kok 1991-92, S. 186 ff..

¹⁶⁷ Federzeichnung, ehemals Bremen, Kunsthalle, Verbleib unbekannt. Vgl. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 367; Poensgen 1970, S. 510 und 515, Abb. 15; Költzsch 2000, S. 112.

¹⁶⁸ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 393 f.; dazu Bok 1993/94, S. 153. Nach seiner Rückkehr aus Italien erwarb Badens 1598 in der Kalvaerstraat 62 das ehemals von Jacob Cornelisz. van Oostanen bewohnte Haus „*Het Ielick Aengesicht*“. Siehe dazu van Eeghen 1986, S. 103 ff..

¹⁶⁹ Vgl. oben, Kap. A 5.2.1.

Van Winghe hatte bereits in den 1560er Jahren Rom bereist, dort u. a. die Bekanntschaft mit Jan Speeckaert oder Bartholomäus Spranger gemacht und daraufhin unbestimmte Zeit in Paris verbracht, bevor er 1568 Hofmaler des spanischen Statthalters Alessandro Farnese in Brüssel wurde.¹⁷⁰ Dort gehörte er zur Gruppe von Bürgern, die der Brüsseler Magistrat am 25. Februar 1585 zu Farnese entsandte, um über die Kapitulation der Stadt zu verhandeln.¹⁷¹ Dann verließ er aus Glaubensgründen die Stadt und emigrierte nach Frankfurt a. M., wo er 1588 das Bürgerrecht sowie ein Eckhaus in der Hasengasse erwarb und bis zu seinem Tod als Maler von alttestamentarischen und mythologischen Historien oder als Vorlagenlieferant für die zu diesem Zeitpunkt ebenfalls nach Frankfurt a. M. oder Köln emigrierten Kupferstecher wie Jan und Raphael Sadeler oder Chripijn de Passe tätig war.¹⁷² Während sich aus seiner Zeit als Hofmaler Farneses keine bildlichen Reflektionen über das Verhältnis von Maler und Mäzen erhalten haben, setzte sich van Winghe in den letzten Jahren seines Schaffens mehrfach mit der Apelles-und-Campaspe-Episode auseinander. Von den erhaltenen Werken ragen zwei großformatige Gemälde in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1686 und 1677) heraus, die sich nach van Mander (1604) „zu Hanau, einer neuen Stadt, vier Meilen von Frankfurt entfernt, bei einem Kaufmann namens Daniel Forreau“ bzw. „im Besitze des Kaisers“ befunden haben sollen.¹⁷³ Tatsächlich wurde das unter der Nummer 1686 inventarisierte Gemälde 1604 von Rudolf II. erworben und kann der von van Mander genannte „Daniel Forreau“ mit dem Kaufmann, Maler und Architekten Daniel Soreau (Antwerpen um 1554 – 1619 Hanau) identifiziert werden. Er war seit 1586 Bürger Frankfurts a. M., nach dem 1594 erlassenen Verbot über die Ausübung des Calvinismus maßgeblich an der Erbauung der kalvinistischen Siedlung Neu-Hanau sowie dort an der Genese der Hanauer Stillebenmalerei beteiligt.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Dort soll er Katharina van der Borcht geheiratet und mit Paul de Vries ein *Abendmahl* für Ste. Gudule geschaffen haben. Zu Leben und Werk von Joos (Jodocus, Josse, Jost) van Winghe (van Winghen, a Winghe), dessen Hauptverdienst in der Einführung und Weiterentwicklung des von Speeckaert u. a. entwickelten spätmanieristischen Stils in die Niederlande besteht und dessen Kunst demzufolge als Bindeglied zur Prager Hofkunst angesehen werden kann, vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 268 ff., der als Geburtsdatum 1544 angibt; Wurzbach 1906-11, Bd. 2, Sp. 887; Zülch 1935, S. 378 ff., Poensgen 1970, S. 504 ff., Ders. 1972, S. 39 ff.; Best. Kat. Amsterdam 1978, S. XVII; Geissler 1980, Bd. 2, S. 64; Bücken 1986, S. 59 ff.; Robinson 1989; Ausst. Kat. Brüssel/Rom 1995, S. 318 ff..

¹⁷¹ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 269, wonach van Winghe „um das Jahr 1584“ emigriert sein soll; dagegen den Kommentar von Floerke, ebd., S. 485, Anm. 179.

¹⁷² Vgl. Zülch 1935, S. 378 f.; Poensgen 1970, S. 505 f.. Zu Frankfurt, seit 1585 auch „Klein-Antwerpen“ genannt, Köln und Frankenthal als Emigrationszentren niederländischer Künstler siehe weiterführend Devoghelaere 1944; Kramer 1980, S. 193 ff.; Briels 1985; Zijp 1987, S. 176 ff.; Smith 1990, S. 153 ff.; Bott 2001, S. 11 f.; Veldman 1993, S. 34 ff.; Israel 1995, S. 305 ff.; Ausst. Kat. Frankenthal 1995; DaCosta Kaufmann 1998, S. 251 f..

¹⁷³ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 269.

¹⁷⁴ Dass sich das Gemälde in der Hanauer Sammlung Soreaus befand, überliefert auch Joachim von Sandrart. Vgl. Sandrart/Peltzer 1925, S. 141: „Eins dieser Stücken ist zu Hanau in der Neuen Stadt [...], bey einem Kunstliebenden Kauffmann Daniel Sorreau [...]; die andere Historie des Apelles hat Kayser Rudolf nach Prag versandt.“. Zur Provenienz beider Gemälde vgl. Best. Kat. Wien 1989, Nr. 44; Dass. 1991, S. 135, wonach das Gemälde mit der Inv. Nr. 1677 1649 aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham in die kaiserliche Galerie gelangte und Daniel Soreau der Vorbesitzer war. Zu diesem und Neu-Hanau siehe Bott 2001, S. 11 ff..

Poensgen geht davon aus, dass van Winghe zuerst das Gemälde für Soreau anfertigte und dieses dann von Bartholomäus Spranger in Hanau gesehen wurde, der wiederum den Kontakt zu Rudolf II. als Käufer der zweiten Fassung herstellte.¹⁷⁵ Dass Spranger mit Hans von Aachen 1602 als Kunstintendant des Kaisers Westdeutschland bereiste,¹⁷⁶ bestätigt Poensgens These, der zufolge zunächst die Hanauer Fassung betrachtet werden soll.¹⁷⁷

Bei ihr hat van Winghe die Episode in einen rundlichen Innenraum versetzt, der im Hintergrund durch kannelierte Säulen gegliedert und die monumentalen und bewegten Figuren sowie eine zwischen die Säulen gespannte Draperie verunklärt wird (**Abb. 252**).¹⁷⁸ Der vornehm gekleidete Apelles sitzt vor einem hoch aufragenden Staffeleibild. Die Porträhaften Züge wurden teilweise mit van Winghe selbst sowie mit Daniel Soreau in Verbindung gebracht.¹⁷⁹ Tatsächlich bestehen durchaus Ähnlichkeiten zu dem von Simon Frisius für die von Hondius verlegte Bildnis-Serie „*Pictorum Aliquot...*“ (Den Haag 1610) gestochenen Bildnis van Winghes (**Abb. 253**).¹⁸⁰

Hinter Apelles steht Alexander in orientalischer Tracht und deutet mit der Rechten sein großmütiges Geschenk an.¹⁸¹ Das Staffeleibild zeigt die in der rechten Bildhälfte in Rückenansicht posierende Geliebte Alexanders als unbekleidete Venus mit goldenem Apfel, die mit erschrockenem Blick ihren Fuß auf eine Muschel gesetzt hat. Neben ihr lagert ein Wesen mit männlichem Oberkörper, efeubekröntem Haupt, spitzen Ohren und dem Unterkörper eines Fisches. Das Attribut des Dreizacks deutet auf Neptun hin.¹⁸²

¹⁷⁵ Poensgen 1970, S. 509. Eine von Raphael Sadeler nach van Winghe gestochene und dem Prager Erzbischof Berka gewidmete Stichfolge von Christus und den 12 Aposteln belegt unabhängig davon die Kontakte des im Exil lebenden Malers zum Prager Hof. Siehe ebd.; Wurzbach 1906-11, Bd. 2, S. 888, Nr. 21.

¹⁷⁶ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 303. Sprangers Besuch der Sammlung Soreau macht daneben eine Spranger zugeschriebene Federzeichnung (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) wahrscheinlich, die Details einer von van Winghe gemalten, heute verlorenen Allegorie des befreiten Belgiens wiedergibt. Vgl. Poensgen 1970, S. 509 und Abb. 13. Van Mander/Floerke 1991, S. 269, ordnet das Gemälde entsprechend der Sammlung „*Forreau*“ zu.

¹⁷⁷ Bücken 1986; Költzsch 2000, S. 110 ff.; Bott 2001, S. 29 ff., verfahren umgekehrt.

¹⁷⁸ Öl auf Leinwand, 221 x 209 cm, unten bezeichnet mit: „*IODOCVS A. WINGHE*“, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1677. Vgl. Winner 1957, S. 29 f.; Ders. 1962, S. 181 f.; Poensgen 1970, S. 507 f.; Ders. 1972, S. 42 f.; Bücken 1986, S. 67 ff.; Best. Kat. Wien 1989, S. 110, Dass. 1991, S. 135; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen 1992/93, S. 43; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 39 (Nr. 748b); Költzsch 2000, S. 114; Bott 2001, S. 29 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 24.

¹⁷⁹ Költzsch, in: Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 10; Ders. 2000, S. 115; Raupp 1984, S. 196, gehen von einem Selbstbildnis aus, während Bott 2001, S. 32 f., ein Bildnis Soreaus erkennt.

¹⁸⁰ Hondius 1610, Nr. 45. Die Stichunterschrift reflektiert die Bewunderung für die verlorene Allegorie des befreiten Belgiens: „*IODOCUS WINGIUS, BRUXELL. PICTOR. Wingius hic multum pingebat corpora viva: / Venae, membra, artus, omnia conspicua. / Cuius laudatur, quae expressa est, Belgica nuda: / Sua ostendit Patria tristia fata suae.*“ Zur erweiterten Wiederauflage der „*Pictorum Aliquot...*“ von H. Cock und D. Lamponius (Antwerpen 1570) vgl. Raupp 1984, S. 23 ff.

¹⁸¹ Nach Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 10, deutet die Kleidung orientalische Würden an, die Alexander der Große auf seinen Feldzügen erworben hat.

¹⁸² Vgl. auch ebd.. Formal bestehen Ähnlichkeiten zum Meerwesen mit Blättern im Haar auf Raffaels *Triumph der Galatea* (Rom, Villa Farnesiana), das van Winghe aus eigener Anschauung und daneben durch einen 1592 von Goltzius veröffentlichten Nachstich (TIB 1980, Nr. 270) bekannt gewesen sein dürfte. Vgl. de Vecchi 1983, S. 218 und Nr. 60, hier **Abb. 254**.

Während der Apfel das Symbol der Discordia assoziiert, das Paris Venus als Preis der Schönheit überreicht und damit das Ende des Goldenen Zeitalters heraufbeschworen hatte,¹⁸³ gibt sich die ungewöhnliche Zuordnung von Campaspe/Venus und Neptun als Anspielung auf die von Athenaeus (XIII, 590 f.) überlieferte Legende zu erkennen, nach der sich die wunderschöne, aber keusche Phryne beim Fest des Poseidon in Eleusis plötzlich entkleidet haben, vor allen Zuschauern nackt baden gegangen und Apelles von diesem Anblick zu einem Bild der *Venus Anadyomene* inspiriert worden sein soll.¹⁸⁴ Diese Überlieferung wurde möglicherweise mit den Beschreibungen eines von Apelles gemalten Bildnisses der Cypris kombiniert, über das es in der „*Anthologia Graeca*“ (XVI, 178) und einem Epigramm von Ausonius (Corpus poetarum Latinorum, 106) heißt, dass bei seinem Anblick Juno und Pallas der gemalten Schönheit den Apfel als Preis überlassen wollten.¹⁸⁵ Dieser Apfel deutet daneben auf den Neptun unterlegenen Meergott und Vater der Nereiden Nereus hin, den Herkules nach Ovid u. a. trotz mehrfacher Verwandlungen dazu gezwungen haben soll, ihm das Geheimnis über den Weg zu den Hesperiden preiszugeben.¹⁸⁶ Der von den Hesperiden-Äpfeln verheißene, ewige Ruhm findet seine Entsprechung in der Figur eines Genius, der über der Staffelei schwebt und Apelles und Alexander mit Lorbeer und einer Tugend- oder Siegespalme auszeichnet.

Der bei Badens (**Abb. 251**) noch mit deutlichem Abstand zum Maler platzierte Amor drängt sich nun ungestüm zwischen ihm und der Staffelei hervor. Den Blick zur posierenden Campaspe erhoben, berührt er mit einem brennenden Pfeil die Brust von Apelles, der dann auch im wahrsten Sinn von Liebe entbrannt die Pinselführende Rechte nach unten sinken lässt und sich, ähnlich wie auf der Zeichnung von Badens, mit zurückgelehntem Oberkörper dem „Modell“ zuwendet. Sie erwidert den Blick und verharrt mit ihrem Fuß wie auf dem Bild im Bild über einer riesigen Muschel. Damit spielt van Winghe auch in der „realen Sphäre“ auf die von Plinius (Nat. Hist. XXXV, 88 und 91 f.) geschilderte Legende an, nach der Phryne/Campaspe für ein Bild der Venus Anadyomene von Apelles Modell gestanden haben soll.¹⁸⁷ Während die Muschel ein Atelierrequisit darstellen könnte, verwundert es, auch das zwitterhafte Meerwesen mit Dreizack und veränderten Gesichtszügen neben der posierenden Campaspe am rechten Bildrand zu sehen. Der durch seine Anwesenheit in Frage gestellte Realitätsgrad der „Modellgruppe“ wird indessen von einer Dienerin bekräftigt, deren Spiegel

¹⁸³ Zur Ikonografie und den moralisierenden Auslegungen des Paris-Urteils siehe ausführlich El-Himoud-Sperlich 1977; daneben Ausst. Kat. Basel 1974, Bd. 2, S. 613 ff.; Sluijter 1986, S. 210 ff.; Matsche 1994, S. 78 ff.; Ders. 1996, S. 29 ff..

¹⁸⁴ Vgl. Junius, Catalogus, S. 43. Schon Költzsch 2000, S. 279, Anm. 85, weist im Zusammenhang mit seiner Identifizierung des Meerwesens mit Neptun auf diese Legende hin.

¹⁸⁵ Junius, Catalogus, S. 43.

¹⁸⁶ Zu den verschiedenen Quellen (Ovid, Metamorphosen I, 87; XII, 24 und 94; XIII, 743; Hesiod, Theogonia, 243 ff. u. a.), Mythos und Ikonografie vgl. Sichtermann 1963, S. 421 ff..

¹⁸⁷ Plinius, Nat. hist. XXXV, 88 und 91 f.: „*Einige meinen, daß dieser seine Aphrodite Anadyomene nach ihrer [Campaspes] Gestalt gemalt habe. [...] Eine aus dem Meer steigende Aphrodite, Anadyomene genannt, weihte der Divus Augustus im Tempel seines Vaters Caesar, wobei ein solch bedeutendes Werk durch das Lob in griechischen Versen in den Schatten gestellt, aber auch berühmt gemacht wurde. [...] Apelles hatte noch eine andere Aphrodite zu Kos begonnen, mit der er seine frühere noch übertreffen wollte.*“

die erhobene Linke des Wesens und dahinter ein außerhalb des Bildrahmens befindliches Fenster reflektiert.

Die dreifache Erscheinung der Figur verlangt nach einer, über die Anspielung auf das Phryne-Bildnis hinausgehend, Erklärung. Denkbar wäre zunächst, dass van Winghe mit der Figur auf Daniel Soreau als Händler und Sammler von *arteficialia* und *naturalia* Bezug nehmen wollte, worauf dann auch die überdimensional große Muschel als Sammelobjekt am unteren Bildrand verweisen würde.¹⁸⁸ Daneben entspricht das mehrfache und dabei unterschiedliche Auftreten der mythischen Wandelbarkeit des Meergottes, mit deren Hilfe er sich göttlichen und menschlichen Frauen als Liebhaber näherte.¹⁸⁹ Da diese Wandlungsfähigkeit eine Qualität aller Meerwesen ist, könnte die Figur auch den schon im Zusammenhang mit Heemskerck erwähnten Proteus darstellen,¹⁹⁰ dessen diesbezügliche Fähigkeiten ausdrücklich hervorgehoben werden.¹⁹¹ Bei Alciatus wird Proteus als Mischwesen aus Mensch und Fisch unter dem Motto „*ANTIQUISSIMA QUAEQUE COMMENTITIA APOLOGESIS*“ abgebildet und im Epigramm als „*Pellenae senex*“ bezeichnet (**Abb. 255**).¹⁹²

Da das plane Spiegelbild einen deutlichen Hinweis auf die Wesensverwandtschaft von Gemälde, Spiegelbild und Fenster beinhaltet, lässt sich diese Wandlungsfähigkeit auf die Malerei übertragen. Mit der Variation eines wandlungsfähigen Meerwesens demonstriert van Winghe den Anspruch des Malers, Motive und Figuren nach seinem Willen darstellen und beliebig verändern zu können. Seine „Macht“ über die im Geist, auf dem Bild im Bild und schließlich der gesamten Komposition visualisierten „Schöpfungen“ deutet sich über die Parallelisierung von Malstock und Szepter an. Als Mittel, mit denen der Maler seine Vorstellungsbilder naturgetreu umsetzt und damit spiegelbildliche

¹⁸⁸ Zum Muschelsammeln und Bildnissen von Muschelsammlern siehe Dance 1986; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 585; Mette 1995, S. 158 ff.. Zur negativen Deutung als Sinnbild der Geldverschwendung vgl. de Jongh 1967, S. 69 ff.; van Leeuwen 1982, S. 42. Siehe daneben die Bemerkungen von Härting 1989, S. 113, zum Sammelwesen als Hintergrund für die Häufigkeit der *Neptun und Amphitrite*-Darstellungen Frans Franckens II. und davon ebd., Nr. 439 und Abb. 93, insbesondere das Muschelstilleben in New York (Galerie Schweitzer), das im Hintergrund ein Bild im Bild mit Neptun und Amphitrite zeigt. Die Bedeutung Neptuns als Gott der Seefahrt und des Handels lässt sich in den ephemeren Dekorationsprogrammen der „*Blijde Incomsten*“ in Soreaus Heimatstadt Antwerpen seit 1549 nachweisen. Vgl. ebd., S. 100 f. und 207, Anm. 488; Bevers 1982, S. 97 ff.; Ders. 1984, S. 71 ff..

¹⁸⁹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen* II, 547 ff., IV, 531 ff., VI, 115 ff. und XII, 195 ff.. Von den verschiedenen Episoden wurde in der Neuzeit insbesondere die Verfolgung der Prinzessin Caenis (*Metamorphosen* XII, 195 ff.), die nach der Vergewaltigung durch Neptun auf eigenen Wunsch in den unverwundbaren Caeneus verwandelt wurde, bildlich umgesetzt. Exemplarisch sei auf einen Stich von Jan Sadeler I. nach Jacopo Caraglio bzw. Perino del Vaga verwiesen. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 21, Nr. 479; Da Costa Kaufmann 1988, S. 250.

¹⁹⁰ Siehe oben, A.5.2.1.

¹⁹¹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen* VIII, 727-737: „*Manche, o Tapferster, sind, deren einmal verwandelter Leib in dieser Veränderung blieb, und manche, denen das Recht ward, überzugehen auch in mehrere Leibesgestalten. Proteus, wie dir! du Bewohner des erdumfassenden Meeres. Denn man hat bald dich als Jüngling und bald als Löwen gesehen, warest ein Eber, jetzt, ein wilder, und jetzt eine Schlange, die zu berühren man scheut, bald machten dich die Hörner zum Stiere. Oftmals konnte als Stein und oft als Baum man dich sehen, ahmtest bisweilen nach des fließenden Wassers Gestalt und wurdest zum Strom und bisweilen des Wassers Gegenspiel, Feuer.*“ Ebd., XI, 221, wird Proteus als weise und weissagend dargestellt.

¹⁹² Vgl. Alciatus 1542, S. 196; Henkel/Schöne 1996, Sp. 1794 f..

„Wahrheiten“ erschafft, präsentiert van Winghe zum einen die vor dem Staffeleibild abgelegte Kreide. Sie verweist auf die zeichnerische Vorbereitung des Bildnisses und zugleich auf die legendäre Beherrschung der Zeichenkunst durch Apelles. Seine täglichen Übungen sollen nach Plinius (Nat. Hist. XXXV, 84) schon in der Antike das Diktum „*Nulla dies sine linea*“ geprägt haben.¹⁹³ Die am unteren Bildrand arrangierten Motive des Zirkels, Lineals und der goldenen Schale mit vier Muscheln als Behältnis für rote, dunkelrote, schwarze und gelb-goldene Farbe geben sich dagegen als Anspielung auf die wissenschaftlichen Grundlagen und mimetischen Qualitäten der apellischen Malerei zu erkennen.¹⁹⁴

Van Winghe hat offensichtlich bewusst die auf antike Malerdarstellungen zurückweisenden Muscheln als Farbnapfchen gewählt und damit auf die von Plinius (Nat. hist. XXXV, 32 und 50) für Apelles, Aetion, Melanthius und Nicomachus überlieferte Palette aus vier Farben angespielt. Plinius stellt die Malerei der antiken Meister „*mit dem Weiß der Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des atramentum*“ der Prunk- und Verschwendungssucht seiner Zeitgenossen gegenüber, die nur Interesse am Materialwert, nicht aber am Wert „*des Geistes*“ hätten.¹⁹⁵ Dies ruft die eingangs erwähnte Qualität des idealen Maßhaltens sowie Topoi der verführerischen, fiktionalen Wirkung der Farben in Erinnerung,¹⁹⁶ die sich in der frühen Neuzeit u. a. in Erasmus' Dürer-Lob im „*Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronunciatore*“ (Basel 1528)¹⁹⁷ sowie in der kunsttheoretischen Debatte über den Vorrang des „*disegno*“ oder „*colorito*“ niedergeschlagen haben.¹⁹⁸

¹⁹³ Zur Rezeption dieser Episode siehe ausführlich van de Waal 1967, S. 5 ff.; Lecoq 2002, S. 58.

¹⁹⁴ Bisher blieben die Muscheln auf van Winghes Gemälde unberücksichtigt oder wurden im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 24, irrtümlich mit Münzen identifiziert und als Hinweis auf Soreaus Kaufmannstätigkeit gedeutet.

¹⁹⁵ Vgl. Plinius/König 1997, Bd. 35, § 50: „*Nur mit vier Farben [...] schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aëtion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde. Jetzt, wo der Purpur seinen Weg auch auf die Wände gefunden hat und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut der Drachen und Elefanten zur Verfügung stellt, ist die edle Malerei verschwunden. Alles ist demnach damals besser gewesen, als man weniger Mittel hatte. Der Grund ist, daß man, wie gesagt, um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt ist.*“ Die Passage wird unter anderem von Alberti ausführlich rezipiert. Siehe Alberti/Janitschek 1970, S. 130 ff.; weiterführend Bruno 1977, S. 68 ff.; Gage 1994, S. 29 ff..

¹⁹⁶ Vgl. oben, Kap. B.1.1; daneben Panofsky 1969, S. 225; Summers 1981, S. 41 ff.; Preimesberger 1991, S. 482.

¹⁹⁷ „*Aber Apelles hatte den Beistand der Farben [...]. Doch Dürer [...] was bringt er nicht zum Ausdruck im Einfarbigem, d. h., in schwarzen Linien? [...]. Er beobachtet selbst das, was nicht geschildert werden kann [...]. Diese Dinge stellt er vor Augen in den angemessensten Linien – schwarzen Linien, doch so, daß du, wenn du Farben darauf setztest, das Werk beeinträchtigen würdest. Und ist es nicht wunderbarer, ohne die Schmeichelei der Farben zu vollbringen, was Apelles mit deren Hilfe vollbrachte?*“ Zitiert nach Panofsky 1995, S. 58. Vgl. dazu Ders. 1951, S. 34 f.; Ders. 1969, S. 200 ff.; Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 296 f.. Auch Luther oder Melanchthon loben Dürers zurückhaltenden Umgang mit Farben, der selbst darüber reflektierte, in der Jugend zu buntfarbig gemalt zu haben. Vgl. ebd., S. 95 ff. und 126; Ders., Bd. 3, S. 297 und 615 ff.; Panofsky 1969, ebd.; Kuspitt 1973-74, S. 188 f.; Göttler 1990, S. 282 f. und 289 f..

¹⁹⁸ Vgl. die Beispiele bei Summers 1981, S. 41 ff..

Indem sich die vier Grundfarben mit den Elementen oder den vier die menschliche Konstitution bestimmenden Körpersäften der Humoralpathologie in Beziehung setzen lassen,¹⁹⁹ unterstreichen sie das schon durch die Wandelbarkeit des Meergottes angedeutete schöpferische Potential des Künstlers oder der Malerei. In diesem Zusammenhang ist auch die Inschrift auf einem Gemälde von Venus und Amor Lucas Cranachs d. Ä. aufschlussreich, in der die Geburt der *Venus Anadyomene* mit ihrer malerischen Wiedergeburt durch den „Schaum“ der Farben in Beziehung gesetzt wird.²⁰⁰ Schließlich weist das stillebenartige Arrangement der Messinstrumente und Malutensilien auf die altniederländische Malerei im allgemeinen (**Abb. 256**) und das Lukasbild von Hugo van der Goes (**Abb. 46**) im besonderen zurück und könnte damit eine Huldigung an die technischen Errungenschaften der künstlerischen Ahnherren van Winghes darstellen.²⁰¹

Das Ergebnis der auf göttlichen Inspiration, Messung, Zeichnung und maßvoller Kolorierung basierenden Malerei wird mit dem Bildnis Campaspes/Phrynes als Venus direkt vor Augen geführt. Aus dem Apfel in ihrer Hand lässt sich die Darstellung von Schönheit und Grazie durch die Auswahl des Schönsten als weitere Aufgabe der Malerei ableiten. Mit der Anspielung auf das *Paris-Urteil* wird die bereits durch Venus evozierte sinnliche Verführung zusätzlich betont, die auch für das authentische Abbild auf der Staffelei gilt, von dessen Anblick sich die vor Campaspe stehende Dienerin und das Hündchen neben Apelles dann auch offensichtlich nicht lösen können.²⁰² Die wichtigsten Bildinhalte werden schließlich noch einmal auf einer verschatteten Tafel über dem Haupt des Malers zusammengefasst, deren Inschrift die kundige Hand des Apelles rühmt, seine durch das Feuer der Liebe bewirkte Reglosigkeit thematisiert und der apellischen Malerei Ruhm und Ehre verheißt.²⁰³

¹⁹⁹ Abgeleitet von der Wechselwirkung des Mikrokosmos und Makrokosmos wurde die Konstitution des menschlichen Körpers gemäß der vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer in die Körpersäfte schwarze Galle, Schleim, Blut und gelbe Galle eingeteilt, deren Mischverhältnis wiederum als maßgeblich für die vier menschlichen Temperamente melancholisch, phlegmatisch, sanguinisch, choleric aufgefasset wurden. Vgl. dazu ausführlich Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 34 ff.; Reißer 1997; Eckart 1998, S. 52 ff. und 71 f.; Lütke Notarp 1998, S. 36 ff.. Zur Beziehung der Vierfarbenmalerei zu den geometrischen Grundformen und -elementen des Kosmos siehe die Bemerkungen zum Apelles-Stich nach Nicoletto da Modena, oben, S. 257.

²⁰⁰ Vgl. Lucas Cranach, Venus und Amor, um 1515/20, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, bezeichnet mit einer griechischen und der hier interessierenden lateinischen Inschrift: „*OCEANI QVONDAM SPVMIS VENVS ORTA FEREBAR / NVNC SPVMIS LVCA VIVO RENATA TVIS*“; im Best. Kat. Hannover 1992, Nr. 8, S. 56, übersetzt mit: „*Einst trieb ich, Venus, aus dem Schaum geboren [auf den Wogen] dahin, / Jetzt lebe ich wiedergeboren, Lucas, aus deinem [Farben-] Schaum.*“

²⁰¹ Siehe z. B. die Mitteltafel des *Monforte*-Altars von Hugo van der Goes (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie); dazu Belting/Kruse 1994, Nr. 168 f.; weitere Beispiele bei Scheffler 1985, S. 34 ff., 63 f., 265 ff.. Vgl. daneben Jan van Eycks *Lucca-Madonna* (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) und davon abhängige Gemälde im Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 21, 31, 42. Diese Anspielung wäre besonders interessant, wenn sich Künstler wie van Eyck bereits mit der Vierfarbenmalerei des Apelles auseinandergesetzt hätten, wie dies Preimesberger 1991, S. 482 f., für van Eycks Diptychon in Castagnola (Sammlung Thyssen-Bornemisza) vermutet. Vgl. daneben die Bemerkungen zu Heemskercks Renner Gemälde, oben, Kap. A 6.

²⁰² Siehe dazu in anderem Zusammenhang Sluijter 1986, S. 210 ff..

²⁰³ Dank gebührt an dieser Stelle Herrn Dr. Sebastian Gleixner, der bei der Entzifferung des undokumentierten Textes behilflich war. Er lautet in etwa: „*CAMPASPIS MACEDO PERESUS IGN[E?] / DEPINGI VENEREM MARE CREATAM / APELLES VOLVIT MANV PERITA / AD VIVVM EFFIGIEM TENELLAM AMICAE / ARTUS AR[T]E TUM / SED VIR REIECTOS / VIDIT CORPORIS ARTIFEX APELLES / FLAMMA TABVIT*

Gegenüber der für den befreundeten Sammler geschaffenen Fassung wirkt das 1604 von Rudolf II. erworbene Gemälde klarer strukturiert (**Abb. 257**).²⁰⁴ Die Figurenanordnung stimmt mit dem Gemälde der Hanauer Sammlung überein, doch treten Alexander und die Insignien seiner Macht – die Rüstungsteile und ein Schild mit Doppeladler an der Wand oder das Triumphbogen-Motiv des die Szene hinterfangenden Rundbogenportals – deutlicher in den Vordergrund. Sie huldigen den Herrschertugenden der „*arma et litterae*“ und damit dem Adressaten des Gemäldes, dem sich van Winghe möglicherweise empfehlen wollte.²⁰⁵ Apelles hat erneut vor dem großformatigen Bildnis der nun allein vor einem Sessel posierenden Campaspe Platz genommen und wird soeben vom Pfeil Amors entzündet. Wieder ist seine Pinselführende Rechte herabgesunken und der Blick zum „Modell“ gewandt.²⁰⁶ Die Campaspe beim Auskleiden helfende Dienerin wird hinsichtlich ihres Aussehens und Alters deutlich vom Modell unterschieden und enthüllt damit die vollkommene Schönheit des Modells auf zweifache Weise.²⁰⁷ Ist ihre Haltung bereits deutlich an den Typus der *Venus pudica* angelehnt,²⁰⁸ wird sie auf dem Bild im Bild eindeutig als *Venus Anadyomene* ausgewiesen, die sich auf einen Felsblock stützt. Damit deutet van Winghe die Variierbarkeit innerer Vorstellungsbilder oder Modelle zwar ebenfalls an, unterscheidet aber im Gegensatz zur Fassung für Soreau deutlich zwischen den Realitätsgraden. Bei näherer Betrachtung sind die Umrisse Campaspes am linken Bildrand unter der bläulich-rosafarbenen Grundierung ein weiteres Mal sichtbar, was auf eine Änderung der ursprünglich geplanten Darstellung und darüber hinaus möglicherweise auch auf die zeitliche Abfolge der beiden vereinten Legenden hindeutet.

Neben den beiden Gemälden sind diverse Zeichnungen erhalten, deren Zuschreibung dadurch erschwert wird, dass der Sohn des Meisters, **Jeremias van Winghe** (Brüssel um 1578 – 1645 Frankfurt a. M.), der mit dem Vater nach Frankfurt a. M. übersiedelte und zunächst von diesem und nach 1603 von Frans Badens in Amsterdam ausgebildet worden sein soll, seine Werke ebenfalls mit

OSSIBVS RECEPTA / AT REX ARTIFICIS VIDENS LABETÈS / DEFICISSE MANVS AMORE FVSAS. CONCESSIT PROPRIA VOLES AMICAM / PICTORI MEDICAMEN ESTVANTI / ARTEM CONDECORAS HONORE DIGNO COMPESCESQUE ANIMI SVI TVMVLTVS / QVA NON ALTERA PALMA MAIOR VLLA. ”

²⁰⁴ Öl auf Leinwand, 210 x 175 cm, unten bezeichnet mit „*IODOCVS.A. WINGHE*“, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1686. Vgl. Poensgen 1970, S. 509 ff., nach dem sich in der Prager Nationalgalerie und im Kunsthandel Kopien des Gemäldes befinden; Winner 1957, S. 29 f.; Ders. 1962, S. 181 f.; Geissler 1980, Bd. 2, S. 65; Raupp 1984, S. 196; Bücken 1986, S. 63 ff.; Filipczak 1987, S. 26 f.; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 2, Nr. 598; Best. Kat. Wien 1989, Nr. 44; Dass. 1991, S. 135; Mai 1992/93, S. 43; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 28, 36 und 38 f. (Nr. 748a); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 20; Költzsch 2000, S. 110 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 215 ff. (Nr. 24).

²⁰⁵ Vgl. auch ebd., S. 217. Zur Tradition dieser „Bewerbungsstücke“, die sich bis zu Beispielen der italienischen Malerei des Quattrocento zurückverfolgen lässt, vgl. Warnke 1985, S. 122 ff.; Ders. 1987, S. 56.

²⁰⁶ Die von Poensgen 1970, S. 509, geäußerte Vermutung, es handele sich um ein Bildnis Sprangers, erweist sich im Hinblick auf Sprangers Selbstbildnis in Wien (Kunsthistorisches Museum) als problematisch. Vgl. Best. Kat. Wien 1991, S. 115. Die von Bott 2001, S. 32, vorgebrachte These, van Winghe habe sich hier selbst dargestellt, kann mit einem Blick auf den Bildnis-Stich (**Abb. 253**) widerlegt werden.

²⁰⁷ Asemissen/Schweikhart 1994, S. 20; Költzsch 2000, S. 113, verweisen in diesem Zusammenhang zu Recht auf das *Relevatio*-Motiv. Vgl. speziell in diesem Kontext weiterführend Gernig 2002, S. 7 ff.

²⁰⁸ Vgl. auch Bücken 1986, S. 67, die daneben zu Recht auf den Einfluss von Parmigianino verweist; weiterführend zur *Venus pudica* und davon abhängigen Aktdarstellungen die Beispiele in Schade 1994, S. 9995 ff.; Hinz 1998; Kelperi 2000; die Beiträge in Leis 2000; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen 2000/01.

„I. V. W.“ signiert hat.²⁰⁹ Eine Federzeichnung in Paris gibt mit der Figurengruppe von Apelles, Alexander und Amor, der vor ihrem Sessel auf einem Kissen stehenden Campaspe, der ihren Umhang lüftenden Dienerin, dem Hündchen und monumentalen Rundbogenportal das ehemals im Besitz Rudolfs II. befindliche Gemälde in den Grundzügen, aber seitenverkehrt wieder und bereichert die Komposition um Figuren und Details, von denen die Schale mit Muscheln auf die Fassung für Soreau zurückweist (**Abb. 258**).²¹⁰ Dem Bildnis Campaspes als *Venus Anadyomene* wurde darüber hinaus ein Fächer und der gesamten Komposition ein Jüngling am rechten Bildrand sowie die Verzierung des Rundbogenportals mit Statuen von Hera (?) und Zeus hinzugefügt.²¹¹ Sie lassen sich auf Alexander den Großen bzw. sein legendäres Bildnis als Zeus beziehen.

Dass eine Jeremias van Winghe zugeschriebene Allegorie auf die Regierung Rudolfs II. von 1598 ähnliche Motive aufweist (**Abb. 259**),²¹² spricht neben stilistischen Gründen für eine Zuschreibung an den Sohn. Die Seitenverkehrung ohne Korrektur der Pinselführenden Rechten deutet auf eine Funktion als Stichvorlage hin.²¹³ Dies entspricht dem von Poensgen rekonstruierten Schaffen Jeremias van Winghes, der zunächst hauptsächlich mit der Umarbeitung der väterlichen Kompositionen zu Stichvorlagen beschäftigt gewesen sein soll.²¹⁴ Mit einem, die monumentalen Kompositionen des 1603 verstorbenen Vaters variierenden, Stich wollte er möglicherweise dessen Schöpfungen für die Nachwelt festhalten oder sich – wie schon mit der Allegorie von 1598 – Kaiser Rudolf II. als würdiger Nachfolger empfehlen.

Eine weitere, z. T. Joos oder Jeremias van Winghe zugeschriebene Komposition entstand entweder vor den beiden Wiener Gemälden oder wurde von einem Nachfolger angefertigt, der die verschiedenen Anspielungen auf die Macht und Qualität der apellischen Malerei auf den Gemälden für Soreau und

²⁰⁹ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 269 f., der irrtümlich angibt, dass Jeremias beim Tod des Vaters erst 18 Jahre alt gewesen sein soll; dagegen Sandrart/Peltzer 1925, S. 142, der 1578 als Geburtsdatum angibt; Zülch 1935, S. 481, wonach der Eintrag in die Frankfurter Bürgerliste angibt, dass Jeremias nicht dort geboren wurde; weiterführend zu Leben und Werk Poensgen 1970, S. 506 ff.; Geissler 1980, Bd. 2, S. 65.

²¹⁰ Feder in Bister auf Papier, grau laviert, weiß gehöht. 36,2 x 28,2 cm, unten bezeichnet: „I. V. W.“, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. Nr. 239. Vgl. Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 158; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 10; Poensgen 1970, S. 509; Ders. 1972, S. 42 ff.; Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81, Nr. 158; Bücken 1986, S. 69 ff.; Best. Kat. Paris 1992, Bd. 1, S. 411 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, S. 39 (Nr. 748e); Költzsch 2000, S. 109 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 25.

²¹¹ Für Poensgen 1970, S. 509, nimmt Venus hier eine „kokette Haltung“ ein, während ihr Posieren mit dem Fächer im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 25, als „anekdotisch“ aufgefasst wird.

²¹² Federzeichnung, „I. V. W.“ signiert, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 15117. Im Best. Kat. Wien 1928, Nr. 195, Joos van Winghe, von Poensgen 1970, S. 507; Geissler 1980, Bd. 2, K 7; Bücken 1986, S. 69 ff., dagegen Jeremias van Winghe zugeschrieben.

²¹³ Vgl. auch Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964-65, Nr. 158; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 10; Poensgen 1970, S. 507. K. G. Boon, in: Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81, Nr. 158 und S. 228, Anm. 5, weist darauf hin, dass im Juni 1970 in London (Galerie Heim) ein von Jean-Baptiste de Cany signiertes und 1653 datiertes Gemälde versteigert worden sein soll, das dieselben Motive in Seitenverkehrung aufweist und demzufolge offensichtlich auf den verlorenen Stich zurückgeht.

²¹⁴ Vgl. Poensgen 1970, S. 506 ff.. Daraus ergibt sich, dass die Zeichnung vor 1610 entstanden sein muss, da Jeremias nach seiner in diesem Jahr begangenen Hochzeit den Malerberuf bis zu den 1640er Jahren vorerst aufgab. Siehe dazu Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 36, S. 55; Geissler 1980, Bd. 2, S. 65; Bott 2001, S. 118 ff..

Rudolf II. (**Abb. 252, 257**) entweder nicht verstanden hat oder bewusst karikieren wollte (**Abb. 260**).²¹⁵ Apelles erscheint als unbärtiger Mann mit schulterlangem Haar und in schlichter Kleidung. Seine herabgesunkene Hand hält keinen Pinsel mehr. Der Malstock weist unmotiviert in die rechte Bildhälfte. Amor gestikuliert mit der erhobenen Rechten, während sein Pfeil auf dem Schoß des Malers auf den Hund zielt. Alexander tritt ebenfalls gestikulierend und mit einer auffälligen Königs- oder Kaiserkrone auf. Neben der Campaspe enthüllenden Dienerin hinter dem Lehnsessel sitzt eine alte Frau im Melancholiegestus. Am rechten Bildrand tritt ein Page mit einem Papagei heran, der auf die Macht der Farben verweist und daneben ähnlich wie der Affe bei Wierix (**Abb. 248**) dazu auffordert, über die reine, leere oder sinnlose Nachahmung hinauszugehen.²¹⁶ Bis auf dieses Motiv wirken alle Veränderungen gegenüber van Winghes Fassungen unpointiert.²¹⁷

Der Urheber einer Federzeichnung in Dessau hat sich offensichtlich sowohl an van Winghe als auch an der Komposition von Badens (**Abb. 251**) orientiert, was im Hinblick auf Jeremias van Winghes Ausbildung bei dem nach Amsterdam emigrierten Meister die Zuschreibung an den Vater bezweifeln lässt (**Abb. 261**).²¹⁸ Auf Badens weisen die Anordnung der Figuren im Raum, die Pose des Modells und der sich nah zu Apelles hinunterbeugende Alexander zurück, dessen Charakterisierung als orientalischer Herrscher neben der Platzierung Amors und der ergriffenen Haltung des Hofmalers wiederum mit van Winghes Gemälden korrespondiert. Das Motiv des von Amor ins Herz des Malers gestoßenen Pfeils wird durch die ebenfalls auf das Herz weisenden Pinsel und Szepter noch unterstrichen. Daneben wurde die stillebenartige Ansammlung von Messinstrumenten und Malutensilien der Hanauer Fassung (**Abb. 252**) um antike Skulpturenfragmente bzw. Antikenabgüsse ergänzt, die auf das Antikenstudium als Ersatz für die Auswahl des Schönsten aus der Natur hinweisen. Durch eine Türöffnung fällt der Blick in eine Rotunde, in der eine Skulpturengruppe oder ein Brunnen mit figürlichem Schmuck platziert ist. Damit wird Apelles nicht nur als ein inspirierter, sondern zusätzlich als ein auf der Grundlage von Antiken- und Aktstudium schöpferischer Künstler charakterisiert, der dank seines großzügigen und kunstliebenden Mäzens seine Tätigkeit in einer idealen Umgebung ausüben kann.

²¹⁵ Eine Zeichnung, Feder getuscht und laviert, 53,4 x 42 cm, wird in Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. BI 382.77, aufbewahrt. Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 9; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 27 und Abb. 43; Bott 2001, S. 32. Ein ohne Maßangaben von Poensgen 1972, S. 42 f. und Abb. 6; Bücken 1986, Abb. 6, veröffentlichtes Blatt aus der Genter Sammlung P. Eeckhout zeigt dieselbe Komposition und ist auf der Rückseite mit „*Jan ab Ach inventor et propria manu delinieavit pro August Caesar Rodolphus II anno 1594*“ bezeichnet. Gegen die Authentizität haben sich – u. E. zu Recht – beide Autoren ausgesprochen. Poensgen 1972, S. 43, hält es für möglich, dass Jeremias van Winghe eine verlorene Komposition von Aachens reflektiert haben könnte. Falls weitere Untersuchungen ergeben würden, dass die Zeichnung(en?) tatsächlich im Umkreis des Prager Hofes entstanden ist/sind, käme(n) sie als Vorlage für van Winghes Gemälde, Inv. Nr. 1686, in Frage.

²¹⁶ Zum Papagei als Symbol der leeren oder sinnlosen Nachahmung und des Farbreichtums der Malerei siehe auch Kap. A 5.2 sowie Kap. C 3; van Mander, Grondt 11, 8; van Mander, Wtleggingh, fol. 131.

²¹⁷ Nach Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 9, handelt es sich um eine vorbereitende Skizze.

²¹⁸ Feder in braun, hellblau laviert, 27,3 x 21,8 cm, Dessau, Staatliches Museum Schloss Georgium, Grafische Sammlung, Inv. Nr. B 17/7. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 8.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 23.

B 1.2.3. Die Inspiration durch den Eros und die Liebe zur Kunst

Auf allen bisher betrachteten Apelles-Ateliers wird mehr oder minder offensichtlich die von Sokrates der Aphrodite zugeschriebene Inspiration durch den Eros visualisiert, über die Marsilio Ficino in einem Brief vom 1. Dezember 1457 an Pellegrino Agli schreibt: „[...] *durch den Eindruck der Schönheit, welchen der Gesichtssinn vermittelt, erlangen wir sozusagen eine Wiedererinnerung der wahren intelligiblen Schönheit und ersehnen sie mit einer unaussprechlich geheimen Inbrunst des Geistes. Diese nennt Platon mit einem Wort den göttlichen Eros und leitet ihn her aus dem Anblick der körperlichen Bildlichkeit als das Verlangen, zurückzukehren zur Betrachtung der göttlichen Schönheit. Es ist nun notwendige Folge, daß jemand, der in dieser Weise ergriffen wird, nicht Verlangen nach jener überirdischen Schönheit trägt, sondern auch an dem Anblick der den Augen zugänglichen Schönheit rechten Gefallen findet. Es ist eben von der Natur so eingerichtet, daß, wenn jemand nach etwas Verlangen trägt, er auch an dessen Ebenbild seine Freude hat.*“²¹⁹

Wierix, Badens, van Winghe und seine Nachfolger haben in Anlehnung an Quellen dieser Art den Moment zur Darstellung gebracht, in dem Apelles die äußere Schönheit des Modells erblickt, von ihr ergriffen wird und sich sein Geist daraufhin mit „*jener unaussprechlichen, geheimen Inbrunst*“ nach der „*wahren Schönheit*“ zurückzusehnen beginnt, die zugleich Antrieb und Ziel künstlerischen Handelns ist.²²⁰ Die Reglosigkeit des Malers erfüllt einerseits die mit der göttlichen Inspiration verbundenen Auffassungen und andererseits klassische Topoi der Verliebtheit, die Gegenstand unzähliger antiker Mythen ist und über Werke wie den „*Roman de la Rose*“ tradiert wurde.²²¹ Dass der zu Campaspe/Venus blickende Apelles in diesem Zusammenhang nicht nur die topische Verliebtheit an sich oder die Liebe des Künstlers zum Modell, die neben der Campaspe- oder Phryne-Episode des Apelles in Anekdoten über Praxiteles und Phryne oder Pausias und dem Blumenmädchen Glycera klassische Vorbilder hatte,²²² sondern auch den Visus als Mittel zur Erkenntnis und Erfassung der äußeren Schönheit und damit als erste Voraussetzung für das Vordringen zu höheren Schönheitsvorstellungen ausweist, macht bereits Wierix (**Abb. 247, 248**) mit den verschiedenen Blickrichtungen, dem Spiegel oder angeketteten Affen deutlich.

²¹⁹ Zitiert nach Ficino/Markgraf von Montoriola 1926, S. 104. Vgl. dazu Wittkower 1984c, S. 263; Jäger 1990, S. 75 ff.

²²⁰ Vgl. dazu auch ebd., S. 112 f.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, (Nr. 11); Karl Schütz, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 110; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 123.3; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 24 und 26.

²²¹ Im Rosenroman prophezeit Amor den Zustand der Verliebtheit wie folgt: „*Niemals hattest Du so böses Fieber, sei es anhaltendes oder Quartanfieber gewesen. Bevor Du davon loskommst, wirst Du die Schmerzen der Liebe gar wohl erfahren haben. Oft wird es Dir dann widerfahren, dass Du Dich selbst in Gedanken vergisst und lange Zeit wie ein stummes Bild sein wirst, das sich nicht rührt und regt, ohne die Füße, die Hände, die Finger zu regen, ohne die Augen zu bewegen und ohne zu sprechen. [...] In Deinem Herzen wird große Freude sein wegen der Schönheit, die Du erblicken wirst, doch wisse, dass Du durch diesen Anblick Dein Herz braten und spicken wirst; und beim Betrachten wirst Du stets das brennende Feuer noch mehr entfachen; je mehr einer das, was er liebt, betrachtet, desto mehr entzündet und spickt er sein Herz.*“ Zitiert nach de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 1, V. 2280-2297 und 2339-2346.

²²² Vgl. Plinius, Nat. Hist. XX, 1; Dass. XXXV, 123; dazu Findlen 1990, S. 413 ff..

Die Zeichnungen und Gemälde liefern damit ein bildliches Pendant zu kunsttheoretischen Äußerungen, wie sie in Italien seit Alberti, nach dem der Maler nur mit liebendem Blick die wahre Schönheit zu erkennen und damit das innere Wesen seines Modells zu erfassen vermag, überliefert sind.²²³ Noch deutlicher hat Leonardo neben der Erkenntnis die Liebe als Mittel definiert, mit dessen Hilfe sich der Geist des Malers – dabei einem Spiegel gleichend – dem darzustellenden Gegenstand annähern soll.²²⁴ Möglicherweise haben Auffassungen dieser Art Il Poppi (**Abb. 234**), Wierix (**Abb. 247, 248**) oder van Winghe (**Abb. 252**) dazu motiviert, einen Spiegel in ihre Apelles-Darstellungen zu integrieren.

Die bereits durch Campaspos Posieren oder Bildnis als Venus angedeutete Inspiration durch den Eros wird in zahlreichen Beispielen durch das Auftreten Amors bekräftigt. Für seine Präsenz in den Apelles-Ateliers ist die in Angelo Polizianos Gedicht „*Giostra*“ vorgenommene Umdeutung aufschlussreich, wonach das Ungestüme des Liebesgottes im Rückgriff auf die traditionelle Beziehung zwischen der *ira virtuosa* und *caritas* als Qualität, die die Schwerfälligkeit der Tugend in Nächstenliebe verwandeln kann, begriffen und Amor die Fähigkeit des platonischen Eros zur Erweckung himmlischer Liebe zuerkannt wird.²²⁵ Deutet Primaticcio (**Abb. 233**) diese Auffassung bereits an, ist sie mit dem auf den Maler mit seinem Pfeil zielenden Amor auf Badens' Zeichnung (**Abb. 251**) offensichtlich. Der zum Entstehungszeitpunkt seiner Zeichnung in Rom weilende Künstler wurde möglicherweise von den kunsttheoretischen Schriften Lomazzos und Federico Zuccaris beeinflusst, die sich im Rückgriff auf den Florentiner Neuplatonismus mehrfach mit der göttlichen Inspiration auseinandergesetzt haben.²²⁶ Noch augenfälliger wird dann der ungestüm vor dem Maler agierende und ihm einen brennenden Pfeil ins Herz stoßende Amor auf den verschiedenen Versionen van Winghes (**Abb. 252 ff.**) als Auslöser der himmlischen Liebe charakterisiert.²²⁷

Der ungestüm zwischen Staffelei und Maler agierende Amor assoziiert daneben die von Petrarca u.a. formulierte Auffassung des „*Amor pictor*“, der mit dem Pfeil das Bild des Geliebten in das Herz des Liebenden einzeichnet. Sie wurde innerhalb der Dichtung vor allem als Unvollkommenheitstopos –

²²³ Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 96 ff.; dazu und weiterführend Nelson 1958; DaCosta Kaufmann 1985, S. 29 ff.; Couliano 1987; Spearing 1993; Talvacchia 1999.

²²⁴ Vgl. Leonardo/Ludwig 1925, § 57 und 406 f.; zur Tradition dieser Auffassung, die sich bis auf Bonaventura zurückführen lässt und daneben auch von Dante ausführlich erörtert wurde, siehe vor allem Pfisterer 2001, S. 306 f., mit weiterführender Literatur.

²²⁵ Mit dem anlässlich eines 1475 von Giuliano de Medici abgehaltenen Turniers verfassten, aber aufgrund der Ermordung Polizianos 1478 unvollendet gebliebenen Gedichtes wird z. B. der brennende Pfeil auf Botticellis *Primavera* (Florenz, Uffizien) in Verbindung gebracht. Siehe auch den Stich Marcantonio Raimondis und das Gemälde Dosso Dossis (London, Privatsammlung), die in ähnlicher Hinsicht die Aussöhnung Amors mit Minerva thematisieren; dazu und weitere Beispiele bei Panofsky 1984, S. 199; Wittkower 1984c, S. 257 ff., Abb. 187 und 189.

²²⁶ Siehe vor allem das 26. Kapitel von Lomazzos „*Idea del Tempio della Pittura*“ (Mailand 1590), in dem Ficinos Auffassung beinahe wortgleich wiederholt wird; Zuccari/Heikamp; dazu und weiterführend Panofsky 1989, S. 39 ff.; Blunt 1970, S. 96 f.; Pochat 1986, S. 298 ff.; Stoichita 1994, S. 82 f.

²²⁷ Woher van Winghe die entsprechenden Vorlagen kannte, ist bisher noch nicht bekannt. Möglicherweise fällt Badens eine Vermittlerrolle zu. Vgl. dazu allgemein Winner 1962, S. 150 ff., Költzsch 2000, S. 113.

Amor pictor vermag das Bild des Geliebten in das Herz des Künstlers einzuschreiben, das dieser nicht darstellen kann – beständig weitertradiert.²²⁸ In den Niederlanden hatte bereits Lucas de Heere das Motiv des verliebten Malers, dem Amor das Bild der Geliebten ins Herz malt, unter deutlichem Einfluss Petrarcas und der zeitgenössischen französischen Poesie in mehreren Gedichten aufgegriffen, die 1565 in der Anthologie „*Den Hof en Boomgaerd der Poësie*“ veröffentlicht wurden.²²⁹ De Heeres Epigramm „*An een ionghe Dochter*“, demzufolge ein Mädchen als Venus gemalt wird, um mit dem Künstler als Mars „spielen“ zu können, erinnert auffällig an Primaticcios Darstellung Franz I. und seiner Geliebten als Alexander/Mars und Campaspe/Venus (**Abb. 233**), die de Heere wie auch die anderen *portrait historiés* in Fontainebleau aus eigener Anschauung gekannt haben könnte.²³⁰

Seine besondere Liebesfähigkeit zeichnet Apelles als göttlich inspirierten und damit auserwählten Künstler aus. Daneben deutet sie wie Alexanders Wahl des Gemäldes die Zuneigung oder Liebe zur Kunst als Voraussetzung für jede Kunstausbübung und -förderung an, die in der Antike für die Charakterisierung des Verhältnisses von Dichtern und Musen herangezogen und in der frühen Neuzeit auf den bildenden Künstler übertragen wurde.²³¹ Grundlegende Gedanken über das Wechselverhältnis von Liebe und Kunst und damit auch aufschlussreiche Deutungsansätze für die Protagonisten der Apelles-und-Campaspe-Episode liefert das neunte Buch der „*Nikomachischen Ethik*“, in dem Aristoteles die Entstehung von Freundschaft und Wohltätigkeit auf das Betrachten von Schönheit zurückführt und die Begriffe am Beispiel der *artes* erörtert: wie ein *artifex* seinem Werk mehr Liebe entgegenbringt als er von diesem Liebe erhält, erfährt auch ein Wohltäter nicht dieselbe Liebe von jenem, der seine Wohltaten empfängt. Als herausragendes Beispiel werden dabei Dichter genannt, die ihre „*Schöpfungen [...] wie Kinder*“ lieben.²³² Die neuzeitlichen Auslegungen der „*Nikomachischen Ethik*“ mündeten u. a. in die Parallelisierung von Liebe oder Liebesakt und handwerklich-künstlerischer Produktion sowie in die seit dem 15. Jahrhundert verbreitete Vorstellung, jedes Werk würde seinen Schöpfer widerspiegeln oder könne als sein Bildnis verstanden werden, das dieser als Verwirklichung des eigenen Wesens erkennt und deshalb liebt.²³³

Wenn nach Plinius (Nat. Hist. XXXV, 151) die Malerei und Plastik von der Tochter des Töpfers Butades aus Sykion erfunden worden sei, die Umrisse ihres Geliebten auf einer Wand nachzeichnete

²²⁸ Die Vorstellung des Liebenden, der das Bild der Geliebten im Herzen oder Geiste malt, ist zuerst am Hof Friedrichs II. in Sizilien greifbar und wird dann von Dante, Petrarca etc. weiterentwickelt. Vgl. Kruse 1993, S. 197 ff.; Wolf 1999a, S. 156 ff.; Pfisterer 2001, S. 306.

²²⁹ Siehe de Heere, *Den Hof en Boomgaerd*, Nr. 22 und 57, S. 40 und 63 f.; dazu Becker 1972/73, S. 123, der auf den Einfluss von Clément Marots Epigramm „*Une dame à un qui luy donna sa pourtraiture*“ (1544) verweist.

²³⁰ De Heere, *Den Hof en Boomgaerd*, Nr. 23, S. 40.

²³¹ Vgl. Leinkauf 1989, S. 266 ff.; Bowen 1991, S. 51 ff. Einen Überblick über die Quellen und Literatur zum Liebesthema in der bildenden Kunst Italiens gibt Pfisterer 2001, S. 307 und Anm. 17.

²³² Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, S. 205; dazu Pfisterer 2001, S. 322 ff..

²³³ Zu den verschiedenen Voraussetzungen dieser Auffassung, die sich im Hinblick auf die Malerei besonders deutlich im Diktum „*Ogni dipintore dipinge se*“ widerspiegelt, vgl. Kemp 1976, S. 311 ff.; Pfisterer 1996, S. 137 f.; Ders. 2001, S. 327, der auf das in diesem Zusammenhang wenig beachtete scholastische Prinzip des „*omne agens agit sibi simile*“ hinweist.

und ihr Vater daraus dann ein Relief formte,²³⁴ wird bereits der Ursprung der bildenden Künste als durch die Liebe motiviert ausgewiesen und daneben die für das Porträt so bedeutende Stellvertreterfunktion von Kunstwerken für abwesende oder verstorbene Personen angelegt.²³⁵ Die ähnlich auch von Quintilian (De Institutio oratoria X, 2) überlieferte Entstehung der Malerei durch das Umzeichnen eines Schattens wurde von Autoren wie Isidor von Sevilla tradiert und im Quattrocento in der Traktatliteratur zuerst von Alberti (1435) wieder aufgegriffen,²³⁶ der in „De Pictura“ (1435) zwar die „Schattentheorie“ referiert, aber als eigentlichen Erfinder der Malkunst den sich in sein Spiegelbild verliebenden Narcissus bezeichnet.²³⁷

Diese ebenfalls auf die Liebe als Motivation zurückweisende Variante des Entstehungsmythos blieb bis zur Drucklegung des Traktats (1540 Latein, 1547 Volgare) nahezu unreflektiert.²³⁸ Dass sich die Narciss-Variante zunächst nicht gegenüber der z. B. von Leonardo, Vasari oder van Mander verarbeiteten „Schattentheorie“ durchsetzen konnte,²³⁹ ist zum einen auf die negative Auslegung des Mythos als Exemplum der lasterhaften Eigenliebe und des törichten Strebens nach Ruhm und Macht zurückzuführen, der bereits in den Ovid-Kommentaren des 12. Jahrhunderts angelegt und nach einer kurzen Phase der humanistischen Neubewertung als Sinnbild des unglücklich Liebenden oder

²³⁴ Daneben berichtet Plinius (Nat. Hist. XXXV, 205) von einer Variante, nach der die Zeichenkunst durch das Umzeichnen eines Schattens von dem Ägypter Philokles oder dem Korinther Kleantes erfunden worden sein soll.

²³⁵ Auch die im Alten Testament und mittelalterlichen Enzyklopädien geschilderte Herstellung von Götzenbildern wird vorwiegend als durch die Liebe, meist von Vätern zu Söhnen oder umgekehrt, motiviert charakterisiert. Vgl. dazu Camille 1989, S. 50 ff.; Pfisterer 2001, S. 305, mit weiteren Beispielen.

²³⁶ Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 92 f. („De Pictura“) und 168 ff. („De statua“); weiterführend zur Genese und Tradierung dieser Entstehungslegende Kris/Kurz 1961, S. 79 ff.; Rosenblum 1957, S. 279 ff.; Wille 1967, Sp. 1235 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 100 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9 ff.; Schmidt-Linsenhoff, 1996, S. 7 ff.; Pommier 1998, S. 18 ff.; N. Suthor, in: Preimesberger u. a. 1999, S. 117 ff.; Stoichita 1999, S. 11 ff.; Lecoq 2002, S. 56; Preimesberger 2002, S. 107 f..

²³⁷ Vgl. Alberti/ Janitschek 1970, S. 90 f.: „*Und kaum wirst du irgend eine Kunstfertigkeit, auch von noch so niedriger Werthstufe finden, die nicht auf die Malerei Rücksicht nähme, so dass du sagen kannst, wo immer einige Schönheit an den Dingen sichtbar werde, nehme diesen ihren Ursprung aus der Malerei. So pflegte ich, anlehnend an einen Ausspruch der Dichter, zu meinen Freunden zu sagen, jener Narcissus, der in eine Blume verwandelt wurde, sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen. Denn wie einerseits die Malerei die Blüte jeder Kunst ist, so stimmt die Geschichte von Narciss auch noch nach anderer Seite hin. Denn könntest du wohl sagen, dass die Malerei etwas Anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen (festzuhalten) suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte.*“ Einen Überblick über die zahllosen Studien zum Narzissmythos in Literatur und Kunst geben Kruse 1999b, S. 99 ff.; Pfisterer 2001, S. 308 f.. Vgl. ergänzend dazu Schwarz 1952, S. 110; Nibbrig 1987, S. 58 ff.; Vecchi 1990, S. 63 ff.; Wolf 1998, S. 11 ff.; Ders. 2002, S. 201 ff..

²³⁸ Filarete erwähnt den Mythos in seinem Architekturtraktat. Die überlieferten Darstellungen sind vorrangig Ovid-Illustrationen. Vgl. Nordhoff 1992; Kruse 1999b, S. 99 ff.; Pfisterer 2001, S. 313. Nach Wolf 1999b, S. 201 ff., soll sich auch Nikolaus von Kues für seine Erörterung der Gottesschau mit Albertis Narziss-Mythos auseinandergesetzt haben.

²³⁹ Vgl. Leonardo/Ludwig 1925, § 129; van Mander/Miedema 1981, fol. 61v.; Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 218, der die Stelle falsch gelesen hat und deshalb vom Lyder Gyges berichtet, der seinen Schatten an der Wand mit Kohle nachgezogen haben soll. Dieser hat aber laut Plinius, Nat. Hist. XXXV, 205, ein Ballspiel erfunden. Siehe weitere Beispiele für die literarische Rezeption der „Schattentheorie“, u. a. bei Cellini, Armenini oder Borghini, bei Rosenblum 1957, S. 279 ff.; Jacobs 1984, S. 405 f.. Die Rezeption von Albertis Variante, u. a. bei Biondo, Pino oder Sandrart, beschränkt sich vor allem auf die mimetischen Qualitäten der Malerei oder die Passage, wo die Malerei als „Blüte“ der Künste bezeichnet wird. Vgl. dazu Pfisterer 2001, S. 313 f., Anm. 47 ff..

Inbegriff des schönen Jünglings in nachtridentinischer Zeit aktualisiert wurde.²⁴⁰ Zum anderen ließ sich die „Schattentheorie“ besser mit der zunehmenden Bedeutung des Disegno in Einklang bringen, die sich damit bis auf den Ursprung der Künste zurückführen ließ.²⁴¹

In „*De statua*“ führt Alberti die Entstehung der Skulptur weniger auf einzelne Taten oder Personen als auf den allgemeinen menschlichen Antrieb zur künstlerischen Betätigung zurück, der im Zusammenhang mit der Dichtkunst unter Begriffen wie natürliche Zuneigung oder Lust seit der Antike erörtert worden ist.²⁴² Zuvor hatte er bereits in den „*Libri della famiglia*“ (1433/34) den aristotelischen Vergleich zwischen der Liebe des Künstlers zum Werk und der Liebe des Vaters oder der Eltern zum Kind auf den Maler übertragen.²⁴³ Dass sich vor diesem Hintergrund der gesamte künstlerische Schöpfungsprozess mit einem Liebesakt vergleichen lässt,²⁴⁴ findet seine Entsprechung in Primaticcios Umdeutung von Alexander und Campaspe zu Mars und Venus und Einführung des Münzen ausschüttenden Putto als mehrdeutiges Sinnbild Kunstfördernder Potenz (**Abb. 233**). Johannes Wierix (**Abb. 247, 248**) und Joos van Winghe (**Abb. 252 ff.**) visualisieren vergleichbare Inhalte über die Integration des Paradebettes, die stillebenartige Präsentation der Muscheln als Farbnapfchen, die Anspielungen auf die Vierfarbenmalerei oder die Parallelisierung von Malstock und Szepter.

Die Figuren von Campaspe/Venus und Amor beinhalten demzufolge Anspielungen auf die göttliche Inspiration durch den Eros, die Nachahmung und Auswahl des Schönsten aus der Natur oder die ideale Schönheit als Aufgabe der Malerei, die künstlerische Potenz sowie die Liebe zur Kunst. Indem die Liebe den Kunstliebenden Herrscher mit dem erotisch inspirierten und seine „Geschöpfe“ liebenden Künstler verbindet, erfährt das legendäre Verhältnis von Alexander und seinem Hofmaler Apelles eine Umdeutung, die einerseits der zeitgenössischen Kunsttheorie und dem Selbstverständnis der Künstler und andererseits den veränderten Funktionszusammenhängen von Kunst und neuen Arbeitsbedingungen von Malern Rechnung trägt.

²⁴⁰ Zur Rezeption des Mythos bis zum 15. Jahrhundert vgl. ausführlich ebd., S. 309 ff..

²⁴¹ Vasari erwähnt die Erfindung der Malerei durch das Umzeichnen eines Schattens in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Definition des Disegno im „*Proemio*“ der Viten und hat sie in beiden Wohnhäusern dargestellt. Die Aufnahme der Entstehungslegende in die Dekoration der Florentiner Sala delle Arti e degli Artisti ist insofern bemerkenswert, als Vasari sonst nur noch Apelles als Vertreter der antiken Malerei auftreten lässt. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 218; dazu Kemp 1974, S. 219 ff.; Jacobs 1984, S. 404 ff.; Cheney 1985, S. 183 f.; Le Mollé 1988, S. 43 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9 f.; Roggenkamp 1996, S. 46 ff.; Költzsch 2000, S. 101; Feser/Lorini/Nova 2001, S. 21 ff. und 163 ff., mit weiterführender Literatur.

²⁴² Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 168. Siehe dazu aber auch die Passagen in „*De Pictura*“, ebd., S. 96, wo die Natur „an den Bruchstellen von Marmorstücken nicht selten Centauren und bärtige Gesichter von Königen male.“

²⁴³ Pfisterer 2001, S. 325 f.

²⁴⁴ Ebd., S. 307 f.; Curtius 1961, S. 141 ff.; Kemp 1977, S. 380 ff..

B 1.2.4 Apelles-Ateliers in Bildergalerien und Kunstkammern

Auch wenn es sich bei Joos van Winghes Gemälde für den Kaiser (**Abb. 257**) um eine nachweislich und bei der Pariser Zeichnung seines Sohnes (?) (**Abb. 258**) um eine wahrscheinlich an Rudolf II. adressierte Darstellung der Apelles-Episode handelt, erfüllen weder Joos noch Jeremias van Winghe den klassischen Typus des von Zunftzwängen befreiten Hofmalers. Der vermutlich über Spranger vermittelte Auftrag an van Winghe entspricht dagegen dem Bild Rudolfs II. als ein zu seiner Zeit beispielloser Mäzen und Sammler, der Künstler aus den unterschiedlichsten Ländern an seinem Prager Hof versammelte oder anderweitig für sich arbeiten und daneben Kunstwerke und Sammlungsobjekte aus der ganzen Welt erwerben ließ.²⁴⁵ Die von van Winghe für den emigrierten Händler und Sammler Soreau angefertigte Fassung (**Abb. 252**) deutet bereits darauf hin, dass das ursprünglich dem Adel vorbehaltene Mäzenatentum und Sammelwesen längst auf das gehobene Bürgertum übergegangen war.

Diese Entwicklung liefert auch den Hintergrund für die Zeichnungen von Johannes Wierix (**Abb. 247, 248**), die mit dem feinen Netzwerk von geraden, parallelen oder gekreuzten Schraffuren sowie Punktierungen druckgrafische Arbeiten imitieren und tatsächlich kostspieliges Pergament als Bildträger aufweisen, was darauf schließen lässt, dass sie – wie vermutlich schon Lambert van Noorts Renner Blatt (**Abb. 242**) – als autonome Kunstwerke konzipiert waren.²⁴⁶ Derartige Blätter wurden in Antwerpen von hohen Amtsträgern, Kaufleuten und (Kunst-)Händlern wie Pieter Stevens, Pieter van Hecke oder Cornelis van der Geest gesammelt, die durch das Wiederaufblühen von Wirtschaft und Kultur nach dem Anschluss an die spanische Krone zu Wohlstand gelangt waren und in Assimilierung höfischer Praktiken Wohltätigkeitsverbände und die Kirche unterstützen, Landsitze erwarben und sich nicht zuletzt über das Anlegen von Sammlungen, Bibliotheken oder Porträtgalerien als „*virtuoso*“ hervortaten.²⁴⁷ Die Entstehung einer breiten bürgerlichen Auftraggeberschicht führte zur Entwicklung kleinformatiger Kabinetttbilder, die in Anlehnung an die fürstlichen Kunst- und Wunderkammern mit mehr oder minder enzyklopädischem Anspruch bzw. nach dem Prinzip des Mikrokosmos-Makrokosmos-Schemas neben *artificialia* wie Goldschmiedewerke, Bronzen, Antiken oder Gipsabgüsse, Reliefs, Münzen, wissenschaftliche Instrumente oder Schmuck und *naturalia* wie

²⁴⁵ Der weitere Verlauf der Untersuchung wird zeigen, dass der Vergleich seines Mäzenatentums mit dem antiken Vorbild Alexanders nur eine von vielen Facetten der kaiserlichen Selbstdarstellung darstellte. Aus der Fülle an Literatur vgl. vor allem Evans 1973; Ders. 1988, S. 27 ff.; Bauer/Haupt 1976, Sp. 1984 ff.; DaCosta Kaufmann 1978; Ders. 1994; Ders. 1998, S. 205 ff.; Fučíková 1980, S. 187 ff.; Dies. 1988, S. 177 ff.; Larsson 1988, S. 39 ff.; Warnke 1985, S. 170 ff.; Hamann 1988, S. 410 ff.; von Habsburg 1997, S. 97 und 114 ff.. Zu den am Prager Hof beschäftigten nordalpinen Künstlern siehe Neuman 1985, S. 47 ff.; Kloek 1993/94, S. 60 ff. und Anm. 151; speziell zu den niederländischen Goldschmieden Distelberger 1988, S. 439 ff.

²⁴⁶ Zu den erhaltenen Zeichnungen von Johannes Wierix, der als der vielseitigste und unabhängigste der Brüder gilt, vgl. ebd.; van de Velde 1990, S. IX ff.; Wiebel 1995, S. 13 ff.; van Ruyven-Zeman in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxxvii.

²⁴⁷ Vgl. Floerke 1905; Denucé 1931; Ders. 1932; Held 1957, S. 53 ff.; Duverger 1971, S. 195 ff.; Briels 1980, S. 137 ff.; Filipczak 1987, S. 109 ff.; Thijs 1993, S. 110 f.; Balis 1993, S. 116; North 1998, S. 39; Vandamme 1998, S. 283; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 201 f. Zur Kehrseite der Medaille – viele Handwerker sicherten sich in den eigenen Reihen ab und Lohnarbeiter mussten auswandern – siehe Soly 1993, S. 43 ff..

ausgestopfte Tiere, Herbarien, Steine oder Muscheln gesammelt wurden.²⁴⁸ Dass man weniger künstler- als fach- oder themenspezifisch sammelte, begünstigte die Auffächerung der einzelnen Gattungen, ein bis dahin ungekanntes Ausmaß der arbeitsteiligen Produktion bzw. Gemeinschaften von spezialisierten Künstlern und die Zunahme von Varianten oder Werkstatt-Repliken.²⁴⁹

Mit der Entwicklung der privaten bürgerlichen Sammlungen wird geläufig auch die zunächst spezifisch auf Antwerpen beschränkte Genese der Bildgattungen „gemalte Galerie“, „Kunstkammer“ oder „Preziosenwand“ in Zusammenhang gebracht. Dabei handelt es sich um von fiktiven, historischen, mythologischen oder allegorischen Figuren und Tieren bevölkerte Sammlungsräume oder enzyklopädische Stilleben, die *naturalia* und *artificialia* an den Wänden, auf und in Anrichten, Tischen, Stühlen etc. abbilden.²⁵⁰ Zu den Wegbereitern der gemalten Kunstkammern gehören Frans Francken II., dessen „Prototypen“ als „einfache Kastenräume“ um 1612 einsetzen,²⁵¹ Hendrik van Balen, Sebastiaan Vrancx, Simon de Vos, Cornelis de Bailleur, Hans Jordaens III. sowie die Söhne von Frans Francken II..²⁵² Ist im Hinblick auf diese Entwicklung davon auszugehen, dass auch Wierix, der selbst Zeichnungen sammelte,²⁵³ seine Darstellungen der legendären Porträtaufgabe des Apelles für die zunehmend den Kunstbetrieb beeinflussenden Sammler anfertigte,²⁵⁴ wird sogar ein an die

²⁴⁸ Einen Überblick über den Forschungsstand zum Sammelwesen gibt Herklotz 1994, S. 117 ff.. Vgl. vor allem Alsop 1982; Pearce 1992, S. 68 ff.; Pomian 1993; Ders. 1994, S. 107 ff.; Baudrillard 1994, S. 7 ff.; Elsner/Cardinal 1994; die Beiträge in Grote 1994. Zur Kunst- und Wunderkammer siehe von Schlosser 1923; Balsiger 1970; Scheicher 1979, S. 12 f.; Impey/Mc Gregor 1985; Ausst. Kat. Amsterdam 1992; Ausst. Kat. Braunschweig 2000. Zur Unterscheidung in „*naturalia*“ und „*artificialia*“, die von Gilles Corrozet in „*Le Blason du Cabinet*“ (1539) und Samuel Quicquelberg in „*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*“ 1565 propagiert worden ist, siehe ebd.; daneben Balsiger 1970, Bd. 2, S. 792 ff.. Einen Überblick über die zeitgenössische Literatur und Deutungsansätze geben Lugli 1983; Schulz 1990, S. 205 ff.; Bredekamp 1993; DaCosta Kaufmann 1993, S. 176 ff..

²⁴⁹ Vgl. Floerke 1905, S. 141 ff., dem schon „*mehr als 350 Paare solcher gemeinschaftlich arbeitenden Maler*“ bekannt waren; Franz 1982, S. 165 ff.; Müller Hofstede 1984a, S. 255; Härtling 1989, S. 17 f. und 85 f..

²⁵⁰ Insbesondere die Untersuchung von Speth-Holterhoff 1957 geht von dem grundlegenden Irrtum aus, die Gemälde würden gewissermaßen als gemalte Kataloge die zeitgenössischen Antwerpener Sammlungen abbilden. Die schriftlichen Quellen behandeln ausführlich von Frimmel 1896; Denucé 1932; Balsiger 1970. Zur Genese und Interpretation gemalter Bildergalerien vgl. vor allem Winner 1957; Ders. 1983; von Holst 1967; Scheller 1969, S. 81 ff.; Briels 1980, S. 137 ff.; Müller Hofstede 1984a, S. 254 ff.; Filipczak 1987, S. 47 ff.; Segal 1988; Balis 1993, S. 116 f.; Härtling 1989, S. 15 ff. und 83 ff.; Dies. 1993, S. 95 ff.; Ausst. Kat. Madrid 1992; Mai 1992, S. 39 ff.; Ders. 1993; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 122 ff.; Stoichita 1998, S. 125 ff.. Speziell die Skulpturen auf Kunstkammerbildern hat van Schueren 1996, untersucht.

²⁵¹ Zur Vorreiterrolle Frans Franckens II. und zu den formalen Anknüpfungspunkten an frühere Interieurdarstellungen des Künstlers vgl. Härtling 1983, S. 71 ff.; Dies. 1989, S. 83 ff.; Dies. 1993, S. 95 ff.; Ertz 1979, S. 332 ff.; Müller Hofstede 1984a, S. 255 und 281, Anm. 97, der zu Recht darauf hinweist, dass diese frühen Beispiele nichts mit den enzyklopädisch angelegten Kunst- und Wunderkammern zu tun haben, da hier z. B. Münzen, Medaillen, Bücher, Instrumente, Porträts etc. fehlen. Larsen 1985, S. 65 und 314, vertritt die Auffassung, dass sich Jan Brueghel d. Ä. um die Genese der gemalten Kunstkammer verdient gemacht hat.

²⁵² Härtling 1983, S. 22f, 39 ff. und 46 ff.; Dies. 1989; Dies. 1993, S. 95 ff.. In der Folgezeit wurde die Entwicklung maßgeblich von Peter Paul Rubens, Jan Brueghel d. Ä., Adriaen van Stalbeem, Willem van Haecht, David Teniers d. J., Gillis van Tilborch oder Gonzales Coques getragen. Vgl. ebd.; Cust/van den Branden 1915, S. 150 ff.; Reznicek 1954, S. 43 ff.; Vlieghe 1961/66, S. 123 ff.; Dreher 1977, S. 108 ff..

²⁵³ Dies. in Hollstein 1949 ff., Bd. 59/60, Guide to the Catalogue, S. xxxvii.

²⁵⁴ Eine der beiden Zeichnungen könnte sich möglicherweise in der Sammlung des Ph. van Valckenisse (gest. 1614) befunden haben, in dessen Inventar eine Zeichnung von Wierix „*metter pennen: figure van naecte vrouwe die uitgeschildert wordt met andere personagen*“ erwähnt wird. Vgl. Denucé 1932, Nr. 51.

Fassung von 1600 (**Abb. 248**) angelehntes Blatt als Bild im Bild in einer gemalten Kunstkammer zitiert. Dabei handelt es sich um ein Gemälde von **Willem van Haecht** (1593-1637), das einen Teil der z. B. Werke von Jan van Eyck, Quentin Massys, Pieter und Jan Brueghel d. Ä., Adam Elsheimer, Anthonis van Dyck oder Rubens umfassenden Sammlung des Kaufmanns, Kunstliebhabers und Mäzens Cornelis van der Geest wiedergibt (**Abb. 262**).²⁵⁵ Eine bis auf das neben Campaspe am rechten Bildrand platzierte Äffchen exakt mit der Antwerpener Zeichnung übereinstimmende Komposition ist neben Zeichnungen, Stichen, Bronzestatuetten, Münzen und einem Gemälde zentral im Vordergrund platziert (**Abb. 262a**).²⁵⁶ Hier kommentiert die antike Episode den in der linken Bildhälfte dargestellten Besuch des erzherzoglichen Paares Albrecht und Isabella von 1615, deren Mäzenatentum mit dem Verhältnis von Alexander dem Großen und Apelles verglichen wird.²⁵⁷ Das Zitat deutet darauf hin, dass mehrere Versionen von Wierix in Antwerpen im Umlauf und offensichtlich von Sammlern nachgefragt waren.²⁵⁸

Diese Nachfrage motivierte vermutlich auch den bereits als Mitbegründer der Gattung „gemalte Kunstkammer“ erwähnten **Frans Francken II.** (Herentals 1542 – 1616 Antwerpen) zur Herstellung mehrerer Apelles-und-Campaspe-Varianten. Auf einem 1617 datierten Kupfergemälde in Chatsworth hat Francken II. die Malszene unter einen Torbogen versetzt (**Abb. 263**).²⁵⁹ Apelles sitzt in halber Rückenansicht vor dem ganzfigurlichen Bildnis der rechts posierenden Campaspe und wendet sich dem Modell mit zurückgelehntem Oberkörper zu. Dieses thront um eine Stufe erhöht auf einem mit Harpyien oder Sirenen verzierten Sessel, trägt ein unterhalb der Brust zusammengegriffenes Kleid und erwidert den Blick des Malers. Soeben setzt Apelles den Pinsel am Hals an, der beim Modell von einer hinter ihr stehenden Dienerin entblößt wird.²⁶⁰ Der mit Turban, Krone und hermelinbesetztem Umhang majestätisch gekleidete Alexander steht hinter seinem Hofmaler und hält sein Szepter wie dozierend in der Linken. Dabei wendet er sich einem Jüngling zu, der mit großen Augen zum Herrscher aufblickt.

²⁵⁵ Antwerpen, Rubenshuis. Eine zweite Version befindet sich in New York, Sammlung Mary von Berg. Vgl. Ausst. Kat. Hartford 1949, Nr. 22; Speth-Holterhoff 1957, S. 98 ff.; Winner 1957, S. 35 ff.; Held 1957, S. 53 ff.; Delen 1959, S. 57 ff.; de Coö 1959, S. 196 ff.; Baudouin 1977, S. 47 f.; Müller Hofstede 1984a, S. 277, Anm. 5; Raupp 1984, S. 81 und 94 f.; Filipczak 1987, S. 47 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 74 und 95; Stoichita 1998, S. 157 ff.; Ders. 2002, S. 14 f.

²⁵⁶ Zuerst machte Held 1957; Ders. 1963, S. 84 und Anm. 66, auf das Blatt aufmerksam. De Coö 1959, S. 196 ff.; Best. Kat. Antwerpen 1966, Nr. 748 und zuletzt Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 26, gehen davon aus, dass sich die Zeichnung in der Sammlung van der Geest befand.

²⁵⁷ Dies bezieht dann auch die Bildnisse der zeitgenössischen Künstler, darunter Rubens, van Dyck, Wildens u. a. mit ein. Vgl. Winner 1957, S. 35 f.; Kennedy 1964, S. 160 f.; Stoichita 2002, S. 15; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 218 (Nr. 26), wo das Zitat als „*Remineszenz an die Apelles-Legende und deren Stellenwert in der flämischen Kunst um 1600*“ gedeutet wird, was im Hinblick auf die marginale Anzahl erhaltener Werke übertrieben scheint.

²⁵⁸ Hier sei angemerkt, dass sich rund 40 Blätter der Wierix-Brüder mit Willem van Haecht als Inventor in Zusammenhang bringen lassen, der insbesondere Hieronymus unterstützte, als er wegen Mordverdacht inhaftiert war oder Plantin ihm keine Aufträge mehr verschaffte. Vgl. Bevers 1994, S. 179 ff.; Wiebel 1995, S. 21.

²⁵⁹ Öl auf Kupfer, 38,1 x 31,7 cm, signiert und 1617 datiert, Chatsworth, Schloss, Inv. Nr. B 75/862. Vgl. Härting 1983, Nr. A 228; Dies. 1989, S. 320, Nr. 309.

²⁶⁰ Nach dem schlechten Foto ist nicht zu beurteilen, was Gegenstand der mehrfigurigen Komposition ist, die über der Dienerin an der Rückwand hängt. Vielleicht handelt es sich um ein *Paris-Urteil*?

Weitere Zuschauer fixieren den Betrachter. Mit der ausgestreckten Rechten deutet Alexander sein großzügiges Geschenk an den Hofmaler an. Die Nobilitierung, die er dadurch sowie durch den intimen Umgang mit dem Herrscher erfährt, lässt sich neben der Nähe beider Figuren an der goldenen Ehrenkette ablesen, die innerhalb der Traktatliteratur und insbesondere von van Mander im „*Schilder-Boeck*“ (1604) ein stetig wiederholter Beleg für die hohe Gunsterweisung von Herrschern an Maler darstellt.²⁶¹ Belesene könnten daneben die Kette der Prudentia und damit neben der äußeren Auszeichnung die Anspielung auf den „inneren Adel“ des Malers assoziiert haben.²⁶² Gab es Ehrengeschenke wie Wappenbesserungen und Verleihungen von niederen Adelstiteln an Künstler bekanntlich tatsächlich,²⁶³ nahmen sie im Verlauf des 17. Jahrhunderts sowohl nördlich als auch südlich der Alpen ebenso wie die Anträge von Künstlern auf Nobilitierung stetig zu.²⁶⁴ Über die damit angedeuteten Auszeichnungen sind die Zuschauer auf Franckens II. Gemälde scheinbar ebenso erstaunt wie über die Schönheit des von Apelles gemalten Porträts.

Deutliche Übereinstimmungen zu dieser Komposition weist ein der Francken-Schule zugeschriebenes und wohl um 1625 auf Kupfer gemaltes Gemälde im Kunsthandel auf (**Abb. 264**).²⁶⁵ Wieder ist die Episode unter einen Torbogen versetzt und blicken neugierige Zuschauer ins „Atelier“. Maler und Modell sind näher aneinander gerückt. Anstelle der Dienerin lehnt eine hochformatige, bereits grundierte Leinwand oder Tafel hinter dem Modell, auf die die Staffelei einen auffälligen Schatten wirft. Dem in Grundzügen angelegten Bildnis Campaspes ist ein mit Blumen und Früchten gefülltes Füllhorn beigegeben, das die Fülle der Schönheit sowohl von Campaspe als auch der Malerei sowie die *Abundantia* und *Liberalitas* der sich ankündigenden Großzügigkeit Alexanders assoziiert. Dieser hat durch seine Platzierung neben dem nun lediglich von einem Tuch bedeckten Tisch am linken

²⁶¹ Vgl. ausführlich Miedema 1981, S. 259 f. und 277; Schwarz 1990, S. 24 f.

²⁶² Zur Kette als Symbol der Prudentia siehe z. B. Achille Bocchi, *Symbolicarum* (1574), Nr. 108; dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 1553.

²⁶³ Der Aufzählung von Beispielen und Nachweisen bei Würtenberger 1962, S. 165 f.; Warnke 1985, S. 202 ff., der S. 217 ff., im Zeitraum von Simone Martini (1315) bis Rubens (1624) 40 Maler nennt; Hüttinger 1985a, S. 39, Anm. 100; DaCosta Kaufmann 1988, S. 40 ff., ist nichts hinzuzufügen.

²⁶⁴ Dabei fügen sie nicht selten Familienbildnisse als „gemalte Argumente“ ihren Anträgen bei. Diese Entwicklung beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die bildenden Künstler, sondern gilt für das „neureiche“ Bürgertum insgesamt. Für die Niederlande siehe die Beispiele bei Bok 1993/94, S. 150 f.; Ders. 1996, S. 209 ff.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 91 ff.. Parallel dazu erobern Maler auch bildlich höfische Terrains, indem sie sich z. B. mit ihren Ehepartnern oder ihrer Familie in ganzer Figur und bevorzugt im Freien porträtieren. Während es in Italien schon im 16. Jahrhundert ganzfigürliche Bildnisse von Patrizierfamilien gibt, bleiben diese im Norden zunächst auf Ausnahmen wie das Familienbildnis des Gerritsz Doesburch (1559, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) beschränkt. Mit der sogenannten *Geißblattlaube* (um 1609, München, Alte Pinakothek) führt Rubens das Sujet für das Ehepaar-, mit dem Selbstbildnis mit Frau und Kindern im Garten (ebd.) das Künstlerfamilienbildnis im Freien in die niederländische Malerei ein. Beides wird, u. a. von Frans Hals (Bildnis E. A. Massa und B. van der Lean, 1622, Amsterdam, Rijksmuseum) oder Cornelis de Vos (Selbstbildnisse mit Familie in Brüssel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten und St. Petersburg, Ermitage) aufgegriffen. Der ganzfigürliche Typus des Künstlerelbstbildnisses bleibt dann auch in anderen Zusammenhängen bestehen. Siehe z. B. Jacob Jordaens' Selbstbildnis mit Familie (um 1620/22, Madrid, Prado); dazu und weitere Beispiele ebd., S. 117 ff., mit weiterführender Literatur.

²⁶⁵ Öl auf Kupfer, 31 x 25 cm. Nach Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 23271, 1997 unter der Nr. 116 in Wien versteigert.

Bildrand mehr Gewicht erhalten, so dass weniger die intime Beziehung von Maler und Mäzen als dessen Verherrlichung im Vordergrund steht. Die hinter den Köpfen der Zuschauer aufragende Fassade weist dann auch das Geschehen eindeutig Alexanders „Sphäre“ zu.

Francken II. war ebenso wenig wie die Wierix-Brüder ein von zünftischen Verpflichtungen befreiter Hofmaler, sondern gehörte seit 1605 der Antwerpener Lukasgilde an und stand ihr 1614/15 als Dekan vor.²⁶⁶ Da seine Werkstatt zahlreiche Kabinettbilder und Varianten produzierte,²⁶⁷ kann davon ausgegangen werden, dass seine Apelles-Ateliers vor allem für die zeitgenössischen Sammler bestimmt waren. Somit scheint es nur konsequent, dass er Apelles-Ateliers als Bilder im Bild in seine gemalten Kunstkammern oder Preziosenwände integrierte. Eine nahe Variante der Komposition im Kunsthandel (**Abb. 264**) wird im Vordergrund einer von Francken II. signierten und 1625 datierten Preziosenwand im Château de Groussay zitiert (**Abb. 265**).²⁶⁸ Ein ähnliches Gemälde platzierte Francken II. prominent im Vordergrund auf der nur wenige Jahre später gemalten Kunstkammer, die vorwiegend als „*Galerie des Sebastian Leerse*“ bezeichnet wird (**Abb. 266**).²⁶⁹ Das zweifache Zitat deutet die für die zeitgenössische Produktikon charakteristische Verwendung stereotyper Kompositionen, Formen und Motive und zugleich den Erfolg dieser und ähnlicher Atelierszenen an, mit denen sich offensichtlich sowohl Sammler bzw. Förderer der Künste als auch die Künstler selbst identifizieren konnten.²⁷⁰

Ein weiteres Apelles-Atelier Franckens II. wird im Nachlassinventar vom 15.02.1617 seines am 3. Oktober 1616 verstorbenen Vaters „*op de Bovenvoorcaemer*“ verzeichnet.²⁷¹ Wie das im dritten Band von Gerard Hoets Verkaufs- und Preislisten unter der Nr. 88 aufgenommene Gemälde aus dem

²⁶⁶ Er erhielt seine erste Ausbildung beim Vater Frans I. Francken, wurde 1605 als Freimeister in die „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde eingetragen und stand ihr 1614 als Mitdekan und 1615 als Oberdekan vor. Vgl. Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 430, 504 und 513.

²⁶⁷ Über die Auftraggeber der zahlreichen Gemälde ist nur wenig bekannt, so dass unklar bleibt, welche Werke als Auftragsarbeiten, für den freien Kunstmarkt oder den Export produziert wurden. Zu Leben und Werk vgl. Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 430, 504, 512 f., 519, 530, 540, 581; Bd. 2, S. 20, 79, 136, 265; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 12, S. 342 f.; Blum 1989, S. 29 ff.; Härting 1983, S. 9 ff.; Dies. 1989, S. 11 ff.

²⁶⁸ Öl auf Holz, 67 x 78 cm, Château de Groussay, Slg. Charles de Beistegui. Bezeichnet und datiert mit „*Den jon. Frans Francken 1625*“. Nach Härting 1983, A 364; Dies. 1989, Nr. 446, handelt es sich um eine Zutat von späterer Hand und ist das Gemälde entweder um 1615 von Frans II. oder später von Frans III. Francken gemalt worden. Vgl. daneben Speth-Holterhoff 1957, S. 75; Winner 1957, S. 31 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 22 ff., die das hier dargestellte Bild im Bild ebenfalls mit keinem erhaltenen Gemälde in Verbindung bringen konnten. Die bisher unbemerkt gebliebene Übereinstimmung zu dem der Francken-Schule zugeschriebenen Gemälde im Kunsthandel spricht allerdings für die Authentizität der Signatur

²⁶⁹ Öl auf Holz, 77 x 114 cm, bezeichnet mit: „*F.FRANCK.IN.et.F.*“, um 1628/29, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 669. Die von Speth-Holterhoff 1957, S. 78 ff.; Dies. 1958, S. 45 ff.; vorgeschlagene Identifizierung mit dem Kaufmann Leerse und seiner Sammlung wird u. a. von Ertz 1986, S. 64; Härting 1983, A 380; Dies. 1989, S. 90 und Nr. 461, kontrovers diskutiert. Vgl. daneben Költzsch 2000, S. 117.

²⁷⁰ Zur Verwendung von Stereotypen im Schaffen und Werkstattbetrieb Frans Franckens II. vgl. weiterführend Härting 1989, S. 61 ff.

²⁷¹ „*Een groot stuck schildery op paneel in lyste wesende het Cabinet van Appelles ghemaect by Franchois Francken den zoon in desen.*“ Zitiert nach ebd., Dok. II, S. 390. Das gesamte Inventar ist abgedruckt in Duverger 1984-87, Bd. I, 1, S. 389 ff.. Daneben ist im Nachlassinventar „*ende eerst in de Neercaemer [...] eenen Apelles op paneel in lyste*“ verzeichnet. Vgl. ebd..

Kabinett des Prinzen von Oranien und Nassau, das am 22. Mai 1765 in Amsterdam verkauft wurde, konnte es bisher mit keinem erhaltenen Werk in Verbindung gebracht werden.²⁷² Hoet zufolge handelte es sich um eine gemalte Kunstkammer mit Gemälden von Rubens, Tizian, Snyders, Hobbema, Bruegel und Veronese, antiken Statuen und Büsten, in der Apelles Campaspe malte, während zwischen ihnen ein Portikus den Blick in einen zweiten Raum freigab, der mit antiken Statuen, Bronzen und Malereien verziert war.²⁷³

B 1.2.5 Maler, Sammler und Mäzene als Kunstliebhaber

Diese Beschreibung erinnert auffällig an eine in zwei Fassungen überlieferte Komposition von **Willem van Haecht**, der die antike Episode über ein Bild im Bild zitierte (**Abb. 262**) und schließlich um 1630 die gesamte Szene in eine mit Sammlungsbeständen von Cornelis van der Geest angefüllte Kunstkammer versetzte. Auf der Den Haager Version fertigt Apelles ein großformatiges Bildnis Campaspes an (**Abb. 267**),²⁷⁴ während Alexander in antiker Feldherrentracht und ausgreifender Schrittstellung hinter ihm steht, sich auf seinen Kommandostab stützt und auf das Bild im Bild deutet. Sein Gefolge ist am linken Bildrand platziert und diskutiert über den Vorgang. Campaspe hat in einem Sessel Platz genommen und erwidert den Blick des Malers. Eine ältere Dienerin lüftet ihren Umhang. Sie und der zweite Umriss eines Gesichts auf dem Bild im Bild weisen deutlich auf van Winghes Version für Rudolf II. (**Abb. 257**) zurück. Die Rückwand und die nach hinten fluchtende Seitenwand sind dicht mit Gemälden behängt. Im Hintergrund sind *naturalia*, Zeichnungen, Bücher und ein Nautilus auf einem Tisch angeordnet, die das Naturstudium und das schon durch das *Paris-Urteil* angedeutete Verhältnis von Natur und Kunst kommentieren.²⁷⁵ Der Tisch wird von Herren an einem Globus und einer Armillarsphäre als Hinweise auf das theoretische und wissenschaftliche Studium und die messenden und visuellen Grundlagen der apellischen Kunst flankiert. Mit der Dame, die in der rechten Bildhälfte Porzellan zeigt und den Herren, die eine *Berufung des Matthäus* betrachten, repräsentieren die Figuren am Globus den vorbildlichen und Erkenntnisgewinnenden Umgang mit Kunst. Hinter einem monumentalen Rundbogenportal, das von zwei Säulen eingefasst und einem gebrochenen Dreiecksgiebel mit Statuen, einer Büste und Girlanden bekrönt wird, öffnen sich zwei

²⁷² Vgl. Gerard Hoet, „*Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen. Zeder een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbar verkogt; benevens een verzameling van lysten van versheyden nog in wezen zynde cabinetten*“, Bd. 3, Den Haag 1770, S. 407, Nr. 88, wieder abgedruckt in Härtling 1989, Dok. IV., S. 395: „*Apelles schilderende Campaspe, de Minnares van Alexander den Grooten, door Sebastiaan Franks, hoog 41, breed 62 duimen 100[?]*.“

²⁷³ Ebd., S. 320.

²⁷⁴ Öl auf Holz, 104,9 x 148,7 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 266. Diese Version vermachte van Haecht 1637 van der Geest. 1765 erwarb es der niederländische Statthalter Wilhelm V. aus der Sammlung des polnischen Königs. Vgl. Speth-Holterhoff 1957, S. 104 ff., mit älterer Literatur; Winner 1957, S. 3, 23, 33 f., 41, 96, 126; Ders. 1962, S. 155; Cast 1981, S. 187 f.; Filipczak 1987, S. 115; Sluijter 1991-92, S. 367; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 36, 40, 74 und 95; Best. Kat. Den Haag 1996, S. 56 und 63; Stoichita 1998, S. 262 ff.; Költzsch 2000, S. 116.

²⁷⁵ Vgl. auch Mette 1995, S. 159: „*Hier wird der Nautilus als vorbildhaftes Studienobjekt für Apelles präsentiert, der als Meister der Naturnachahmung die Möglichkeiten der pictura repräsentiert.*“

weitere Sammlungsräume. Im vorderen sind verschiedene Objekte der Goldschmiedekunst auf einem Tisch arrangiert, vor dem Gehilfen ein Gemälde transportieren. Dahinter fällt der Blick in eine Rotunde mit Oberlicht, die der Aufbewahrung von antiken Büsten und Vasen auf Sockeln und in Nischen dient. Auch hier deuten winzige Figuren das Studium oder die Bewunderung der ausgestellten Kunstobjekte an.

Bei der van Haecht zugeschriebenen Variante dieser Komposition dominiert die mit sämtlichen Nebenfiguren unverändert beibehaltene Malszene den Vordergrund, weshalb auf die zentral gruppierten Gemälde verzichtet wurde (**Abb. 268**).²⁷⁶ Das insgesamt weniger monumental wirkende Interieur ist teilweise mit anderen Gemälden ausgestattet und weist keine Durchblicke in andere Sammlungsräume mehr auf. Bei beiden Gemälden gehören zwei weibliche Figuren zum Gefolge oder zur Dienerschaft Campaspes, von denen eine ein Skizzenblatt entrollt, auf der eine an Raimondi (**Abb. 111**) angelehnte Zeichnung des *Paris-Urteils* dargestellt ist (**Abb. 267b**).²⁷⁷ Mit der Auswahl der Schönsten wird Campaspe wie bei van Winghe über den goldenen Apfel (**Abb. 252**) mit Venus verglichen und daneben auf die Urteilsfähigkeit des Künstlers und der anderen Zuschauer oder Besucher der Sammlung angespielt.²⁷⁸ Ihre Liebe zur Kunst umfasst alle dargestellten Gattungen und verbindet Künstler, Herrscher, Sammler und Wissenschaftler miteinander.

Das nahezu gleichrangige Auftreten von Vertretern unterschiedlicher Berufe und Stände lässt sich mit Veränderungen innerhalb des zünftisch organisierten Malerhandwerks in Zusammenhang bringen, die in Antwerpen bereits im 16. Jahrhundert mit den Einritten einzelner Bildverkäufer und Kunsthändler wie Bartholomeus de Momper, der seit 1565 den Bilderverkauf im „*Pand*“ der Neuen Börse organisierte,²⁷⁹ Pieter Goetkint oder Hieronymus Cock in die Lukasgilde greifbar werden.²⁸⁰ Waren diese noch Maler oder Verleger,²⁸¹ sind seit 1595 reine Kunsthändler („*koopman in schilderyen*“) in den „*Liggenen*“ nachweisbar.²⁸²

²⁷⁶ Öl auf Holz, 77,8 x 114 cm. In der älteren Literatur bis Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 758, noch als in der Sammlung des Charles de Beistegui im Château de Groussay befindlich angegeben. Nach dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, Nr. 50637, wurde das Gemälde 1999 bei Sotheby's in Paris versteigert und befindet sich seit 2000 im Besitz von Simon C. Dickinson Ltd., James Roundell, London (Kunsthändler) und wurde im gleichen Jahr auf der Maastrichter Kunstmesse (The European Fine Arts Fair, S. 81) zum Verkauf angeboten. Der weitere Verbleib ist unbekannt.

²⁷⁷ Nach Stoichita 1998, S. 263, handelt es sich um ein *Jüngstes Gericht*.

²⁷⁸ Vgl. auch Sluijter 1986, S. 219; Ders. 1991-92, S. 367.

²⁷⁹ Die Geschichte des „*Pand*“ in der Neuen Börse ist eng mit de Momper verknüpft. 1576 wurden während der spanischen „*Furie*“ sämtliche Verkaufsstände geplündert, 1577 folgte eine erneute Plünderung durch habsburgische Söldner, 1583 die Niederbrennung durch die Franzosen. De Momper klagte 1595 über den Niedergang der Verkaufsausstellung und hinterließ trotz der verminderten Pacht nach seinem Tod 1597 Schulden. Vgl. van den Branden 1883, S. 231 ff.; Floerke 1905, S. 62 f.

²⁸⁰ Bereits 1518 wird ein „*beeldvercooper*“ in die „*Liggenen*“ eingetragen. Siehe dazu und weitere Beispiele bei Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 89, 159, 200, 244, 246, 272; Floerke 1905, S. 114; Campbell 1976, S. 118 ff. und 196; Wilson 1983, S. 476 ff.

²⁸¹ Als „*Kunsthändler*“ traten im 15. und 16. Jahrhundert vor allem die Maler selbst bzw. deren Ehefrauen, Buchhändler, die meist zugleich Devotionalienhändler waren, Kupferstecher bzw. Verleger, Kaufleute, Trödler, Hausierer oder Straßenverkäufer auf. 1457 verkauften Brügger Buchschreiber Miniaturen in Brügge, Gent, Ypern

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts bildeten die Kunsthändler dann in einigen Städten wie z. B. Amsterdam, wo Frans Badens lebte, mit den Buchhändlern und Verlegern eine eigene Zunft, in die dann auch die handeltreibenden Maler eintraten.²⁸³ Neben ihnen wurden auch die mehrfach erwähnten „Liebhaber“, die im zeitgenössischen Sprachgebrauch auch als „*liefhebber*“ oder „*amateur*“ bezeichnet wurden,²⁸⁴ als Förderer und Sammler von Kunst und Künstlern Mitglieder der Zünfte. Aufgrund der besonderen Konstellation der Antwerpener Lukasgilde wurden dort schon 1543 auch Berufsvertreter wie Fleischer oder Tuchweber für „*personagien*“ in die Vereinigung aufgenommen, die offensichtlich nicht zu den sonst in der Gilde versammelten Professionen gehörten.²⁸⁵ 1560 gestand man ihnen die den vollwertigen Mitgliedern bereits seit 1504 zugesicherte Befreiung von der Teilnahme an der Bürgerwehr zu.²⁸⁶ Ab 1579 werden dann in den „*Liggeren*“ Mitgliedsbeiträge von „*lyefhebbbers*“ verzeichnet.²⁸⁷ Ausdrücklich als „*lyefhebber der scilderyen*“ wird erstmals 1602 Pieter Pietersz. als Freimeister eingetragen.²⁸⁸ Dass etliche dieser Liebhaber zugleich Kaufleute, Buch- oder Bilderhändler waren, könnte darauf hindeuten, dass der Eintritt in die Gilde nicht nur wegen des Gedankenaustauschs oder geselligen Beisammenseins geschah, sondern auch rechtliche oder ökonomische Hintergründe hatte.²⁸⁹ Der Begriff des Kunstliebhabers an sich ist parallel zum zunehmenden Interesse an antiken Künstlern, Kunstwerken und Wertvorstellungen seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts im Norden greifbar. So signierte beispielsweise der für Maerten van

und Antwerpen. 1460 ist in Löwen „*Nicolas van Holland, coopman in schilderijen*“ bezeugt. Der Genter Maler Daniel de Rijke erwirbt 1464 zwei Gemälde und der Löwener Maler Jan Stevens bestellt 1481 mehrere Gemälde beim Antwerpener Kollegen Lauwerys de Witte. Von Dürer sind Verträge (1497) mit „Agenten“ erhalten, die den Vertrieb seiner Kupferstiche und Holzschnitte regelten. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Baes 1882, S. 87; Floerke 1905, S. 10 f., 14 f., 89 ff. und 187, Anm. 29; Rupprich 1956-69, Bd. 3, S. 448; Huth 1967, S. 19 ff.; Campbell 1976, S. 196 ff.; Ders. 1981, S. 51; Farr 1997, S. 24 ff..

²⁸² Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 388 und 396.

²⁸³ Floerke 1905, S. 95 ff..

²⁸⁴ In französischen Lexika oder Wörterbüchern, z. B. von Robert Estienne (Lyon 1538) wird „*antiquarius*“ mit „*ung homme curieux d'avoir ou scavoir choses antiques*“ bzw. „*museum cultor*“ mit „*l'amateur*“ übersetzt. Niederländische Werke wie Christophe Plantins „*Thesaurus theutonicae linguae*“ (Antwerpen 1573) geben für „*Liefhebber*“ die Übersetzung „*amateur, amator, dilector*“. Englische Nachschlagewerke wie Henry Hexhams „*A copious English Netherduytch dictionaire*“ (Rotterdam 1660) umschreiben ähnliche Begriffe mit „*a lover*“ an. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Held 1957, S. 35 ff.; von Holst 1967; Filipzcak 1987, S. 51 ff. und 215, Anm. 16; Härting 1989, S. 89 f. und 204, Anm. 401.

²⁸⁵ Vgl. Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 146 f..

²⁸⁶ Ebd., S. 222 f.. Zum Privileg der Vereinigung von 1504 siehe ebd., S. 61: „[...] *Item, dese Dekens [...] verscregehen aen de Heeren van de wet, dat wy net al de guldebruers vry ende ongheouwen seyn van der schuttereyen van den Voetboghe; ten ware sake dat yemant van den guldebrueders met hueren wille daerer in syn wilden; [...]*.“

²⁸⁷ Ebd., S. 270 ff..

²⁸⁸ Ebd., S. 419. Nach Filipzcak 1987, S. 51 und 215, Anm. 12; Härting 1989, S. 89 f.; Honig 1998, S. 202, handelt es sich dabei um die früheste Eintragung eines „Liebhabers“.

²⁸⁹ Siehe z. B. die eingetragenen „*liefhebber*“ des Jahres 1607 oder 1615, bei Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 440 und 513 ff.. Schon Held 1957, S. 53 ff., hat die Frage aufgeworfen, ob die Mehrzahl der Liebhaber nicht Kunsthändler waren, was Härting 1989, S. 204, Anm. 401, mit Hinweis auf die zeitgenössische Definition des „*Amateurs*“ zurückweist. Bok 1993/94, S. 147 f., vermutet, dass es vornehmlich um Prestigefragen ging. Angesichts der im 17. Jahrhundert zunehmenden Eintragungen von hochstehenden oder wohlhabenden Persönlichkeiten wäre auch denkbar, dass diese ihre Beiträge als Teil eines umfassenden Mäzenatentums auffassten und gewissermaßen als Spenden entrichteten. Vgl. z. B. die „*liefhebbbers*“ des Jahres 1622-23, unter denen sich der Konsul der portugiesischen Nation oder Kapitäne der Bürgerwacht befinden, bei Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 602 ff..

Heemskercks Frühwerk einflussreiche Jan van Scorel 1520 seinen Obervellacher oder Frangipani-Altar mit: „*IOANNES SCORELIVS HOLLANDVS PICTORE ARTIS AMATOR PINGEBAT ANNO A VIRGINEO PARTV MDXX*“.²⁹⁰

Viele der in der Folgezeit herausgegebenen Abhandlungen oder Emblembücher sind Kunstliebhabern gewidmet. Heinrich Vogtherr d. Ä. (1490-1556) beklagt in seinem „*frembds und wunderbars Kunstbüchlin* [...]“ (Straßburg 1545) den Niedergang der Künste nach der Reformation und bittet in seiner Einleitung (fol. A II r.): „*Gnad / Barmherzigkeit / vnd Fried von Gott dem Vatter / vnd vnserem Herren Jesu Christo / sey mit allen Liebhabern der freyen / von Gott gegebenen gnaden / vnd Künsten der Mahlerey*.“²⁹¹

Auch der erste umfangreiche kunsttheoretische Beitrag der Niederlande, van Manders „*Schilder-boeck*“, richtet sich schließlich an Maler, Liebhaber und Förderer der Künste, die die Malerei zu neuer Größe führen sollen, so dass „*wir unseren Vorsatz erreichen, nämlich, dass sie [die Italiener] in ihrer Sprache nicht mehr sagen können: Vlamen können keine Figuren machen*.“²⁹² Die Lebensbeschreibungen der deutschen und niederländischen Maler sind Bartholomeus Ferreris gewidmet, der an mehreren Stellen als Liebhaber, Sammler sowie als ein von Anthonis Mor, Pieter und Frans Pourbus unterrichteter Laienmaler erwähnt wird.²⁹³ Von den insgesamt 76 in van Manders „*Schilder-Boeck*“ genannten Sammlern werden 28 zusätzlich als „*Liebhaber*“ bezeichnet, die aufgrund ihrer besonderen Verdienste dann auch häufiger Erwähnung finden. Am meisten gelobt werden Melchior Wyntgins, Jaques Razet und Jacob Rauwaert.²⁹⁴ Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass nach Scorel der Begriff des Liebhabers in den nördlichen Niederlanden verstärkt erst wieder im Kreis der Haarlemer Künstler um van Mander, Hendrick Goltzius (Mühlbracht 1558 – 1617 Haarlem) und Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem 1562-1638) auftaucht.²⁹⁵

²⁹⁰ Obervellach, Pfarrkirche. Zitiert nach Ausst. Kat. Utrecht 1955, Nr. 1. Vgl. dazu auch Held 1957, S. 53 ff..

²⁹¹ Zitiert nach Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 130 (Nr. 3). Der Zusammenhang mit der sich anschließenden Kritik an Bilderfeinden und -zerstörern deutet die Dimension des „Liebhaber“-Begriffs bei Vogtherr d. Ä. an, der unten in bildlicher Form wiederbegegnet wird.

²⁹² Zitiert nach van Mander/Hoecker 1916, S. 47. Siehe dazu auch Miedema 1981, S. 41.

²⁹³ Siehe van Mander, Levens, fol. 214r, 216r, 223v, 281v, 293r. Ferreris stammte aus Rotterdam und wurde 1589 Mitglied der Delfter Lukasgilde, 1592 deren Dekan. 1598 richtete er mit zwei anderen eine Bank in Leiden ein, die 1606 bankrott war. 1613 korrespondierte er mit Rubens. Vgl. Noë 1954, S. 229 f., Anm. 2; de Smet 1877, S. 199 ff.; Miedema 1985, S. 100.

²⁹⁴ Vgl. die diesbezügliche Auswertung des „*Schilder-Boeck*“ von Bok 1993/94, S. 148 f. und 162, wonach sich von den 76 Sammlern 68 nachweisen lassen und unter den 28 genannten Liebhabern vier Maler befanden.

²⁹⁵ Vgl. z. B. die Widmung des Stiches *Cadmus und der Drachen* von 1588 nach Cornelis de Vos von diesem und Hendrick Goltzius an Jacob Rauwaert, der als Schützer der Malerei und Bewunderer der grafischen Künste gepriesen wird, oder Goltzius' Widmung des *Midasurteils* an Frans van Schoterbosch, Jurist am Hofgericht in Den Haag; speziell dazu de Bosque 1985, S. 91; van Thiel 1985, S. 77 f.; Bok 1993/94, S. 147. und 160.

B 1.3 Kunstkennerschaft und -kritik

Die neben den traditionellen Auftraggebern wie Adel und Kirche zunehmend an Bedeutung gewinnenden Laien, Kunsthändler oder Liebhaber könnten Francken II. und van Haecht dazu bewogen haben, die nicht durch die antike Episode motivierten Zuschauer in die Szene zu integrieren. Sie rufen die seit Kobergers Holzschnitt von 1488 (**Abb. 20**) greifbaren Gesellen oder Farbenreiber, die durch ihre Blicke auf die Tätigkeit des Madonnenmalers oder sein göttliches Abbild bezogen sind, die emphatischen Bewunderer auf Vasaris Lukabild (**Abb. 206**) oder die Kontrastierung des imaginativen Malakts mit dem physischem Sehen bei Rogier (**Abb. 21**), Heemskerck (**Abb. 147**), Floris (**Abb. 201**) oder de Vos (**Abb. 216**) in Erinnerung.²⁹⁶

Die unterschiedlichen und nachdrücklich mit dem *Paris-Urteil* vorgenommenen Anspielungen auf die Urteilsfähigkeit gilt für Apelles und die umstehenden Figuren gleichermaßen. Sie deutet zunächst die von den zeitgenössischen Theoretikern unter Berufung auf Cicero (De oratore III, 50 und 195; De officiis I, 147) geforderte Kritikfähigkeit des Künstlers an, für die verschiedene Anekdoten über Apelles ebenfalls klassische Vorbilder lieferten.²⁹⁷ Möglicherweise hat Francken II. vor dem Hintergrund der antiken Überlieferung, nach der Apelles seine Werke „im Vorbau seines Hauses für die Vorübergehenden“ ausstellte, um sich der Laienkritik zu stellen,²⁹⁸ die Malszene bewusst unter einen Torbogen versetzt. Dieser Schauplatz, die „Belehrung“ eines Zuschauers und dessen Abgrenzung vom Maler durch den Arm Alexander auf Franckens II. Gemälde in Chatsworth (**Abb. 263**) verweisen darüber hinaus auf die von Plinius (Nat. Hist. XXXV, 85) geschilderte „Apelles-und-der-Schuster“-Episode, die in literarischer und bildlicher Hinsicht eine Kulmination der bisher nur angedeuteten Gegenüberstellung von Kunstkennerschaft und -kritik darstellt. Der Überlieferung zufolge soll Apelles wie so oft eines seiner vollendeten Werke unter dem Vorbau seines Hauses ausgestellt und sich dann von einem Schuster die Kritik an einem gemalten Schuh, nicht aber an einer Wade gefallen lassen haben. Der Ausruf „*Ne sutor ultra crepidam*“ avancierte zu dem bis heute bekannten Diktum „*Schuster bleib bei deinem Leisten*“.²⁹⁹ Die Episode wurde allerdings weitaus

²⁹⁶ Filipzak 1987, S. 28, interpretiert das Auftreten von Gossaerts Engel oder Heemskercks *Furor poeticus* in diesem Zusammenhang, doch sind gerade diese Figuren vordergründig durch die Inspirations-Ikonografie motiviert und sollten daher nicht als Vorläufer für „Zuschauer“ im Atelier betrachtet werden.

²⁹⁷ Vorstellungen dieser Art, die auf den „*consensus omnium*“ als Wahrheitskriterium abzielen, wurden im Mittelalter von Autoren wie Thomas von Aquin (Summa Theologiae II, II), nach dem die Vollendung in der Beurteilung und nicht in der Ausführung einer Kunst liegt, tradiert. Als Beispiele aus der Traktatliteratur sei auf Alberti/Janitschek 1970, S. 160; Dolce/Cerri 1970, S. 25; Paleotti, in: Barocchi 1971-77, Bd. 1, S. 922; Varchi, in: ebd., Bd. 1, S. 55 f. oder Danti, in: ebd., Bd. 2, S. 760 f., verwiesen.

²⁹⁸ Vgl. Plinius, Nat. Hist. XXXV, 84 f.

²⁹⁹ Unseres Wissens blieb eine von Aelianus (Varia Historia XIV, 8) geschilderte Episode ebenfalls unreflektiert, nach der Polyklet eine Statue nach eigenem Ermessen anfertigte, eine andere dagegen nach den Wünschen und Hinweisen der vorbeikommenden Leute änderte und, nachdem diese von der Menge ausgelacht wurde, sagte: „*Diese hier, die ihr tadelt, habt ihr gemacht, dagegen die, die ihr bewundert, ich.*“ Zitiert nach Aelianus/Helms 1990, S. 197.

seltener zur Darstellung gebracht als es die zunehmende Bedeutung der Kunstrezeption und -betrachtung für den Kunstmarkt oder kunsttheoretische Traktate vermuten lassen.³⁰⁰

Bevor die ersten Darstellungen dieser Art im Norden greifbar werden, hat sich **Pieter Bruegel d. Ä.** um 1565 weitgehend unabhängig von mythologischen oder historischen Bezügen in einer vermutlich als selbständiges Kunstwerk konzipierten Federzeichnung mit diesem Thema auseinandergesetzt (**Abb. 269**).³⁰¹ Die Komposition wird von einem alten Maler mit krausem Haar, Vollbart und einfacher Kleidung in Halbfigur dominiert, der unter buschigen Brauen nach links oben – wohl auf sein außerhalb der Bildgrenze befindliches Werk – blickt.³⁰² Hinter ihm steht ein Mann in altertümlicher Tracht, der durch die Brille auf seiner schnabelartigen Nase über die Schulter des Malers blickt und dabei den lippenlosen Mund wie staunend geöffnet hat. Im Gegensatz zu den sonst hinter dem Maler auftretenden Figuren, die auf unterschiedliche Weise die Inspiration, Anerkennung oder Bewunderung zum Ausdruck bringen, umfasst dieser Herr mit seiner Rechten einen die Todsünde der *Avaritia* assoziierenden Geldbeutel und wird mit seinen karikaturhaften Gesichtszügen und der Brille als geistig blind, verblendet oder unverständig ausgewiesen.³⁰³ Seine Geste und äußere Erscheinung erinnern wohl auch nicht zufällig an die Figur des Diebes auf dem vorwiegend Hieronymus Bosch zugeschriebenen „*Gaukler*“.³⁰⁴

Der Griff des potentiellen Auftraggebers, Mäzens oder Käufers zum Geldbeutel korrespondiert mit der ursprünglich wohl vollständig wiedergegebenen und heute vom unteren Bildrand angeschnittenen Börse des Malers, die die Abhängigkeit des Künstlers von Käufern, Mäzenen oder Auftraggebern suggeriert. Mit seiner einfachen Erscheinung hebt sich der Maler von allen bisher betrachteten

³⁰⁰ Vgl. die oben genannten Beispiele; daneben Dürer in Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 5,3, S. 113: „*dy kunst des molens kann nit woll geurteilt werden dan allein durch dy, dy do selbs gut moler sind. Aber vürwar, den anderen ist es verporgen, wy dir ein fremde Sprach.*“ Siehe weiterführend Frangenberg 1990.

³⁰¹ Feder in Graubraun, 25,0 x 21,6 cm, Wien, Grafische Sammlungen, Albertina, Inv. Nr. 7500. Links unten apokryph mit „*Bruegel*“ in Bister signiert, an den Augen des Malers nachgezogene Linien in Bister. Siehe Best. Kat. Wien 1928, Nr. 84; die Zusammenfassung der älteren Literatur mit Diskussion über die Eigenhändigkeit im Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 95; daneben Stridbeck 1956, S. 15 ff.; Gombrich 1973, S. 132 ff.; Winner 1979, S. 202; Filipczak 1987, S. 28 f.. Die zeitgenössische Rezeption des Blattes wird durch vier erhaltene Kopien von Jacob Savery, Joris Hoefnagel und zwei anonymen Zeichnern (u. a. in London, British Museum, Printroom; Sammlung Korda mit Unterschrift „*Effigies Jeronimi bos ad viva delineata Pietro Bruegelio discipulo suo Ao 1537*“; vgl. Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 95 f.) belegt. Nach Benesch 1959b, S. 35 ff., könnte sich die Vorlage in der Werkstatt Hans Bols befunden haben, in dessen Atelier Savery 1572-84 und Hoefnagel 1570-76 tätig waren.

³⁰² In den porträthaften Zügen wurden ein Selbstbildnis Bruegels sowie ein Porträt Hieronymus Boschs vermutet. Vgl. den Überblick über die Diskussion ebd.; daneben Grimme 1977, S. 35; Költzsch 2000, S. 162.

³⁰³ Vgl. auch Benesch, in: Best. Kat. Wien 1928, Nr. 84; Ders. 1964, Nr. 138; Stridbeck 1956, S. 20; Raupp 1984, S. 297, Anm. 565; Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 95, wo mit „*De kunst en de wijsheid heben geen groter vijand dan den onwetende*“ ein diese Deutung unterstreichendes zeitgenössisches Sprichwort angeführt wird. Zum Geld oder Geldbeutel als Symbol der *Avaritia* siehe Evans 1971, Sp. 18 ff.; zur Aktualität dieser Kritik im 16. Jahrhundert ausführlich Moxey 1985, S. 21 ff..

³⁰⁴ Saint-Germain-en-Laye, Musée municipal. Die Zuschreibungsdiskussion und die verschiedenen Deutungsansätze des Gemäldes, das vom Monogrammist B. S. (Balthasar Sylvius Bos) nachgestochen wurde, referiert Marijnissen 1999, S. 446 ff..

ehrwürdigen, vornehmen oder wissenschaftlichen Malerfiguren ab.³⁰⁵ Seine Gegenüberstellung mit einem als geizig und unverständlich charakterisierten Kenner oder Käufer könnte einerseits den Anspruch zeitgenössischer Maler auf Nobilitierung und Anerkennung karikieren,³⁰⁶ womit Bruegel d. Ä. zugleich einen frühen Kommentar zur Diskussion über Kunsturteil und -kennerschaft geliefert hätte.³⁰⁷ Möglicherweise soll die Erscheinung des Malers auch davor warnen, über den Gelderwerb nicht „höhere“ Ziele wie Ruhm und Ehre aus den Augen zu verlieren.³⁰⁸

Noch bevor Giorgio Vasari um 1573 in Italien und Frans Francken II. in den Niederlanden die Apelles-und-der-Schuster-Episode bildlich umsetzten, hat der schon im Zusammenhang mit dem Ingolstädter Altar erwähnte Münchner Maler **Hans Mielich d. Ä. (1516-1573)** zwei Miniaturen angefertigt, die aufgrund der geringen Anzahl erhaltener Darstellungen Beachtung verdienen.³⁰⁹ Der Münchner Künstler hatte zwischen 1552 und 1555 bereits für die Herzogin Anna ein Kleinodienbuch und 1555 ein Schmucksacheninventar für Albrecht V. illuminiert, der ihm daraufhin 1557 die Illustration der Motetten des Cipriano de Rore in Auftrag gab.³¹⁰ Das um 1558/59 in Deckfarben gemalte Schlussblatt der Prachthandschrift weist die von Grottesken und Pflanzenornamentik gerahmten Empfehlungen von de Rore und Mielich, das Selbstbildnis des Illuminators in einem Medaillon mit der Rahmeninschrift „*IOHANNES MIELICH PICTOR*“ sowie eine Atelierszene auf (**Abb. 270**).³¹¹ Sie ist gemäß der antiken Überlieferung vor das Haus des Malers verlegt und wird durch das öffentlich ausgestellte Staffeleibild in zwei Bildhälften geteilt (**Abb. 270a**). Links davon verbirgt sich der zeitgenössisch gekleidete Apelles hinter seinem Staffeleibild, das Herkules mit den Attributen Löwe, Schlange und Säulen zeigt.³¹² Ihm gilt das Interesse eines nach vorn gebeugten Herren, der sich mit Herzog Albrecht V. identifizieren lässt. Hinter ihm gestikuliert ein einfach

³⁰⁵ Vgl. dagegen Winner 1979, S. 202, wonach die Börse den Maler bereits als „*vermögend*“ ausweist.

³⁰⁶ Nach Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 95, deutet die altertümelnde Kleidung des Käufers auf die geistige Distanz zum Maler hin und soll das ebd. zitierte Sprichwort „*De kunst gaat om brood, en wij wij gaan naar den dood*“ der Szene den Sinn eines Memento mori verleihen. Wenn überhaupt verweist allerdings das ungewöhnlich hohe Alter des Malers auf die Vergänglichkeit hin.

³⁰⁷ So auch Filipczak 1987, S. 28 f. Schon Raupp 1984, S. 43, Anm. 96, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Gegenüberstellung von kunsttheoretischem Anspruch und den Notwendigkeiten des täglichen Lebens an Marcus Gheeraerts' „*Sorgen des Malers*“ betitelte Federzeichnung erinnert.

³⁰⁸ Vgl. dazu die als „Alchimist“ bekannte Zeichnung Bruegels (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), nachgestochen von Philips Galle, die als Verurteilung jeglicher aus Geldgier betriebenen Kunstausbübung gedeutet werden kann; dazu ebd., S. 193 ff.; de Tolnay 1952, Nr. 56; Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 67.

³⁰⁹ Zum Ingolstädter Altar vgl. oben, Kap. A 8.3.

³¹⁰ Vgl. Zimmermann 1895, S. 94 ff.; Schütz 1966, S. 114; Bekh 1978, S. 23 f.; Löcher 2002, S. 101 ff.. Zum Mäzenatentum Albrechts V. vgl. auch Zimmermann 1895, S. 5 ff.; Stierhof 1980a, S. 343 ff.; Ausst. Kat. München 1980, S. 38 ff.

³¹¹ Deckfarben auf Pergament; beschriftet mit „*GRATÆ POSTERITATI SE COMMENDANT: / CYPRIANVS DE RORE MVSICVS: / ET IOHANNES MILICHIVS MONACH= / IEN. PICTOR: HVIVS OPERIS AVTHOR= / ES. QVORVM VTERO SVA INDVS / TRIA ALTERIVS ARTEM CELEBRI= / OREM REDDIDIT. PRIOR ENIM / AVRIBVS. POSTERIOR OCVLIS MIRIFICE SERVIT.*“, München, Bayrische Staatsbibliothek, Mus. Ms. B I, S. 303. Vgl. Röttger 1925, S. 31; Owens 1979, S. 90, 250 und 279; Warnke 1985, S. 295; Löcher 2002, S. 102 und Abb. 72. Zu Charakter und Herleitung der Ornamentik vor allem aus italienischen, mittelrheinischen und niederländischen Vorlagen siehe Röttger 1925, S. 28 f.; daneben Schütz 1966, S. 34 ff.

³¹² Löcher 2002, S. 102, versieht den Zusammenhang der Säulen zum Herkulesmythos zu Unrecht mit einem Fragezeichen.

gekleideter Schuster. Ein Angehöriger des herzoglichen Gefolges deutet mit einem Stock auf ein Paar Schuhe am Boden, mit der Rechten auf das Gemälde und damit die legendäre Beschränkung des Sachverständigen an. Diese Geste nimmt der Maler auf, der mit seinem Pinsel zur Rahmeninschrift „*NE SVTOR VLTRA CREPIDAM*“ weist. Die in der Anekdote angelegte Zurechtweisung des Schusters bringt neben dem Maler das Gefolge des Mäzens vor. Die nachsichtige und damit auf die Notwendigkeit zu höherer Erkenntnis verweisende Betrachtung des Gemäldes durch Albrecht V. könnte zunächst andeuten, dass selbst er von dieser Zurechtweisung nicht ausgenommen ist.³¹³ Seine Bewunderung für das Gemälde kontrastiert jedoch mit der Kritik des Schusters und weist ihn wie auch die Herkules-Symbolik des Bildes im Bild als Kunstkenner und -förderer aus.³¹⁴ Das Herkulesbild stellt die Malerei in den Dienst des Herzogs und weist zugleich auf die Bedeutung der Kunst für das Propagieren von höfischem Kunstgeschmack und Mäzenatentum hin, womit das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis von Künstler und Mäzen angedeutet wird. Das Malerwappen am Haus lässt darauf schließen, dass es sich bei diesem „Apelles“ um den schon im Zusammenhang mit Rogier erwähnten Typus des „Hoflieferanten“ handelt.³¹⁵ Dies entspricht dem Status Mielichs, der nach Vorlage eines Meisterstücks am 11. Juni 1543 in die Münchner Malerzunft aufgenommen und in der Entstehungszeit des Motettenbandes zu deren Dekan gewählt worden war.³¹⁶ Der Bezug zum Urheber wäre noch offenkundiger, wenn sich Mielich als Apelles dargestellt und mit dem Haus auf die eigene Werkstatt in der Schwabinger Gasse (heute Theatinerstr. 10) angespielt hätte.³¹⁷

Nach Vollendung des Motettenbandes gab Herzog Albrecht V. 1559 die Illustration von zwei Prachtbänden mit Bußsalmen Orlando di Lassos bei Mielich d. Ä. in Auftrag, die nach mehreren Unterbrechungen 1571 fertig gestellt und mit Erläuterungsbänden von Samuel Quicchelberg versehen

³¹³ Anknüpfungspunkte boten Legenden, wie sie Aelianus (Varia Historiae II, 3) überliefert, nach dem Alexander ein von Apelles gemaltes Reiterbildnis nicht gebührend gewürdigt, das Pferd des Herrschers dagegen gewiebert und daraufhin der Maler dem Tier mehr Kunstverstand zugeschrieben haben soll als seinem Mäzen. Röttger 1925, S. 31, erkennt in Mielichs Miniatur, dass das Verhältnis zwischen Maler und Mäzen „*von dem Geiste humaner Freiheit*“ getragen worden sei. Ähnlich fasst auch Bekh 1978, S. 25, die Darstellung als „*Scherz*“ auf, den sich Mielich mit Albrecht V. erlauben durfte. Löcher 2002, S. 102, leitet allein von der Inschrift ab, dass sich „*der ungebildete Auftraggeber [...] ein Urteil*“ anmaßt.

³¹⁴ Der Vergleich mit dem antiken Tugendvorbild war für Albrecht V. ein selbstverständlicher Bestandteil herrschaftlicher Repräsentation und hat sich im Motettenband selbst z. B. in seiner mit herkulischen Männergestalten, Doppelsäulen etc. geschmückten Bildnisminiatur (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. B I, S. 3) niedergeschlagen. Vgl. ebd., S. 101 und Abb. 70. Zur Tradition des herkulischen Selbstverständnisses und der Deutung des Säulenpaares als „*Non plus ultra*“, das schon Karl V. mit seiner persönlichen Devise „*Plus ultra*“ für sich in Anspruch genommen hatte, siehe de Chapeaurouge 1968, S. 276 ff.; Rosenthal 1973, S. 198 ff..

³¹⁵ Vgl. oben, Kap. A 2.1.

³¹⁶ Zu Leben und Werk Hans Mielichs d. Ä. siehe Zimmermann 1895, S. 71 ff.; Röttger 1925, S. 13 ff.; Bekh 1978, S. 18 ff.; Löcher 2002, S. 9 ff.

³¹⁷ Zumindest entspricht die Szene der Überlieferung, nach der Mielichs Werkstatt ein rückwärtiger Anbau des Wohnhauses mit Gartensaal und bewachsenem Spalier an der Mauer war. Vgl. ebd., S. 11 f.; Röttger 1925, S. 13 ff.; Bekh 1978, S. 23. Trifft diese Vermutung zu, hätte Mielich nicht nur die unter Albrecht V. erbauten Interieurs der Residenz, sondern – wenn auch im Vergleich sehr unauffällig – auch den eigenen Wirkungsbereich für die Nachwelt im Motettenband verewigt. Zu den Raumdarstellungen siehe Röttger 1925, S. 32 ff.. Auch in Mielichs Illustrationen zu den Bußsalmen Orlando di Lassos weisen zahlreiche Interieurs auf Räumlichkeiten der Neuveste zurück. Vgl. dazu ausführlich Schütz 1966, S. 78 ff..

wurden.³¹⁸ Die um 1560/65 entstandene Seite 222 des ersten Bandes ist mit einer Darstellung Minervas und den Musen, den Porträtmedaillons von Orlando di Lasso und Mielich d. Ä. sowie mit einem Apelles-Atelier geschmückt (**Abb. 271**).³¹⁹ Hier hat Mielich die Episode in ein Interieur versetzt, das durch den Reibstein, die an der Wand befestigte Palette und das Regal mit Malutensilien als Malerwerkstatt ausgewiesen wird (**Abb. 271a**). Wieder verbirgt sich ein zeitgenössisch gekleideter – und eindeutig nicht Mielich darstellender – Maler hinter seinem Staffeleibild, das eine Gruppe von Personen an einem Tisch zeigt. Davor steht der legendäre „Schuster“. Erneut wird seine Kritik mit dem Verhalten der vornehmen Atelierbesucher, unter denen sich auch Herzog Albrecht V. befindet, kontrastiert.³²⁰ Einer der Herren deutet mit dem Zeigegestus auf den Maler an, dass sich nur der Künstler selbst Kritik an den gemalten Figuren erlauben kann. Durch die Verlegung der Szene in eine zeitgenössische Werkstatt und die unterhalb des Textfeldes angebrachte Kartusche mit geflügeltem, lorbeerbekränztem Stierhaupt vor einer roten Draperie mit zwei Malerwappen weist Mielich erneut den legendären Maler als zünftisch organisierten Künstler bzw. als Hoflieferanten aus, dessen Werkstatt von hohen Würdenträgern frequentiert wird, und verortet damit auch ein verstecktes Selbstbildnis die antike Episode im eigenen künstlerischen Umfeld. Interessant ist in diesem Zusammenhang der lateinische Kommentar von Quicquelberg zu Stierkopf und Malerwappen, aus dem hervorgeht, dass auch sich aus der Haut des Ochsen („*pelle*“) ein sprachlicher Bezug zu Apelles ergibt.³²¹ Diese bisher weitgehend unbeachtete Verbindung eröffnet die Möglichkeit, die oftmals im Zusammenhang von Malerwappen auftretenden Stierköpfe oder Ochsenhäute einerseits auf die christliche Tradition des Malerberufs (Evangelistensymbol) und andererseits auf den Fleiß und die Tugend des Apelles zu beziehen.³²²

³¹⁸ München, Bayrische Staatsbibliothek, Mus. Ms. A I. und II. und Cim. 207, I. und II.. Unter Inv. Nr. Cod. lat. 269 wird in der Münchner Staatsbibliothek auch das Manuskript Quicquelbergs zum ersten Band aufbewahrt. Vgl. ebd., S. 5 ff.; daneben Zimmermann 1895, S. 96 ff.; Röttger 1925, S. 25 ff.; Stierhof 1980a, S. 345; Löcher 2002, S. 103 ff. Zu Orlando di Lasso (1530/32-1594), Kapellmeister der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., siehe auch Ausst. Kat. München 1980, Nr. 119.

³¹⁹ Deckfarben auf Pergament. Vgl. Röttger 1925, S. 38; Schütz 1966, S. 39 und 131, Anm. 72; Löcher 2002, S. 104 und Abb. 75. Zum 1570 entstandenen Selbstbildnis Mielichs im zweiten Psalmenband, S. 189, siehe ebd., S. 105 und Abb. 77.

³²⁰ Die erneute Verbindung von Künstler- und Herrscherlob nimmt die Verherrlichung Albrechts V. auf der zweiten Seite des Bußpsalmenbandes auf, auf der der Herzog in einer triumphbogenartigen Rahmung erscheint und zu seinen Tugenden „*Artificiositas*“, „*Sagicitas*“ und „*Experientia*“ gezählt werden. Vgl. dazu Schütz 1966, S. 74 ff..

³²¹ Im Erläuterungsband heißt es zum Stierkopf und Malerwappen: „*Supra Apellis tabulam sunt insginia pictorum, in pelle mitulina infixam, in quo etsi tacite alludere, voluit ad Lucam evangelistam, etiam pictorem, boni seu invenco in sacris literis comparatum, tamen ideo potissimum esibuit, quod gestire ad huc exhibere mitulorum instar non desinant pictores, opere aliquo gravi absoluto.*“ Zitiert nach ebd., S. 131, Anm. 72 f..

³²² Dass dieser Doppelsinn nicht nur am Münchner Hof erkannt wurde, kann z. B. der Holzschnitt *Erasmus im Gehäuse* (1535) von Hans Holbein d. J. belegen, dessen Rahmung den inschriftlichen Vergleich des Künstlers mit Apelles („*Pallas Apellaem nuper mirata tabellam, / Hanc sit, aeternum Bibliotheca colat. / Dadaleam monstrat Musis Holbeinnius artem, / Et summi Ingenii Magni Erasmus opes.*“) und darüber einen Ochsenkopf aufweist. Vgl. ebd., S. 132, Anm. 73; Waetzold 1938, Taf. 13.

Woher Mielich d. Ä. die Anregungen für seine Miniaturen empfing, ist nicht bekannt. Abgesehen davon, dass er vermutlich 1541/42 Italien und insbesondere Rom bereist hatte,³²³ orientierte sich der Münchner Maler hauptsächlich an niederländischen und italienischen Vorlagen, die ihm in der Kunstkammer des Herzogs zur Verfügung gestanden oder von dem im Hennegau geborenen Orlando di Lasso bzw. dem gebürtigen Antwerpener Quickelberg vermittelt worden sein könnten.³²⁴ Da beide Miniaturen neben dem Maler auch Albrecht V. als Kunstkenner und -liebhaber huldigen und sich damit in das Gesamtkonzept der beiden Bände einfügen, sind darüber hinaus inhaltliche Anregungen des Gelehrten Quickelberg ebenfalls nicht auszuschließen.³²⁵ Laut Orlando di Lasso entstanden die Bände „*in privatum usum*“ und wurden zunächst in der Kunstkammer des Herzogs aufbewahrt.³²⁶

Ebenfalls „*in privatum usum*“, wenn auch unter veränderten Vorzeichen, hat **Giorgio Vasari** um 1573 die Schuster-Legende in die Dekoration der Sala delle Arti e degli Artisti seines Florentiner Hauses aufgenommen (**Abb. 272**).³²⁷ Apelles verbirgt sich in antikisierender Tracht hinter seinem Staffeleibild einer Diana, das mit der „Porträtaufgabe“ des Apelles in der Sala degli Arti (**Abb. 236**) korrespondiert. Während der Schuster auf die Wade weist, sind drei weitere Personen in ein Gespräch vertieft. Sie fungieren wie bei Mielich als positives Gegenbeispiel und demonstrieren, dass der Künstler neben ignoranten Widersachern und Kritikern auch vornehme und gebildete Befürworter hat. Dies deutet darauf hin, dass Vasaris Entscheidung, Apelles auf dem anderen Fresko Diana malen zu lassen, tatsächlich durch die antike Überlieferung motiviert wurde, nach der dieses Bild von allen Kunstkennern – die dann in der Schuster-Episode selbst auftreten und dem unsachverständigen Laien gegenüber gestellt werden – am meisten geschätzt worden sein soll.³²⁸ Apelles selbst führt seinen

³²³ Schütz 1966, S. 66. Röttger 1925, S. 18, vermutet, dass Mielich als Nachfolger des 1540 verstorbenen Barthel Beham von Herzog Wilhelm IV. nach Italien gesandt wurde, wogegen Löcher 2002, S. 11, darauf hinweist, dass Hans Schöpfer d. Ä. für Beham „*in die Bresche*“ sprang und der herzogliche Hof erst später auf Mielich zurückgriff.

³²⁴ Vgl. ausführlich Schütz 1966, S. 45 ff. und 115 f., die auch die für die deutsche Miniaturmalerei dieser Zeit auffällige Verwendung von Rollwerk in der Nachfolge Hans Vredeman de Vries' auf den Einfluss von Niederländern wie Quickelberg am Hof Albrechts V. zurückführt. Vielleicht befanden sich unter den vermittelten Vorlagen Blätter wie der von Hans Liefrinck angefertigte und erstmals 1556 in Antwerpen herausgegebene Holzschnitt, der in der Rahmenarchitektur mit „*Ne sutor ultra crepidam*“ beschriftet ist. Vgl. Blatt 24 der Folge „*Varii generis partitionum seu ut Italis placet Compartimentum Formae [...] Antverpiae apud Joannem Liefrinck 1556.*“, bei Berliner 1925/26, Taf. 174; dazu Hedicke 1913, S. 131, Anm. 3; Schütz 1966, S. 131 f., Anm. 72; weiterführend zu niederländischen Grottesken-Stichen Schéle 1965; Kayser 1961; Warncke 1979.

³²⁵ Quickelberg selbst weist in seinen Erläuterungsbänden wiederholt auf die Beteiligung Herzog Albrechts V. an den Inventionen hin, doch ist nicht zu entscheiden, inwiefern diese Überlieferung topisches Herrscherlob erfüllt. Vgl. dazu ausführlich die Diskussion mit Textbelegen bei Schütz 1966, S. 12 ff..

³²⁶ Die Bußpsalmen wurden erstmals 1584 bei Adam Berg in München und später auch von Christoph Plantin in Antwerpen gedruckt und damit einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Vgl. dazu sowie zur Provenienz der Bände ebd., S. 9 und 16; Stierhof 1980a, S. 345; Löcher 2002, S. 29 f. und 97 ff..

³²⁷ Speziell zu diesem Fresko siehe Jacobs 1984, S. 412 ff.; Költzsch 2000, S. 101.

³²⁸ Kraut 1986, S. 77, bringt die Wahl des Diana-Bildes mit Vasaris Fürstenkritik in den „*Viten*“ in Verbindung, lässt aber unerwähnt, dass die Kritik an den Höfen als unruhiger Ort und moralische Gefahr für den Künstler ein bis auf die stoische Philosophie zurückführbarer Topos ist, der auch in van Manders „*Schilder-boeck*“ wieder begegnen wird. Vgl. dazu weiterführend Warnke 1979, S. 20 f.; Miedema 1981, S. 54 f. und 62 f.; Müller 1993, S. 155.

Zeigefinger an den Mund und deutet damit die legendäre Geduld des antiken Meisters und den Topos der Malerei als stumme Poesie, d. h. in diesem Zusammenhang die Überlegenheit der künstlerischen Versiertheit Ratio und Urteilsfähigkeit, an.³²⁹

Nördlich der Alpen hat sich erst wieder um 1610-15 eine Fassung des Themas von **Frans Francken II.** erhalten.³³⁰ Wie bei seinen diversen Apelles-Ateliers (**Abb. 263 ff.**) hat er die Szene unter einen Torbogen verlegt, wo sich eine Gruppe von Zuschauern um ein hochformatiges Gemälde versammelt hat (**Abb. 273**).³³¹ Dahinter verbirgt sich Apelles und deutet auf den Stiefel der gemalten Figur. Eine zentral im Vordergrund mit ihrem Kind sitzende Frau in einfacher Kleidung wendet sich lächelnd dem Betrachter zu und lenkt mit ihrer Hand den Blick auf den Schuster, der seinerseits auf die gemalte Wade weist. Ihn beobachten die am rechten Bildrand in unmittelbarer Nähe von Apelles stehenden und wie dieser in vornehmer zeitgenössischer Tracht gekleideten Herren. Der Schuster wendet sich zu einem hohen Amts- oder Würdenträger mit pelzbesetztem Mantel und goldener Kette um, der mit seinem Gefolge oder weiteren Zuschauern unter dem Torbogen steht, die Linke halb beschwichtigend, halb abwehrend auf seine Schulter gelegt hat und mit grimmiger Miene auf einen Knaben deutet. Wieder einmal findet der unwissende Schuster offenbar kein Gehör oder Verständnis für seine Kritik. Ihre Unangemessenheit wird jedoch nicht nur durch den Liebhaber oder Mäzen gerügt, sondern sogar von einer einfachen Frau belächelt. Der zum Mund geführte Finger ihres Kindes verweist wiederum auf die von Plinius (Nat. Hist. XXXV, 85) für Apelles und Alexander, von Plutarch (De Adul. et amico 15) für Apelles und Megabyzos oder von Aelianus (Varia Historia II, 2) für Zeuxis und Megabyzos überlieferte Anekdote, nach der auch ein Herrscher und damit letztlich jeder Unverständige besser schweigen als sich mit unangemessenen Kunsturteilen der Lächerlichkeit preisgeben solle. Damit wird das Kunsturteil des Apelles bzw. des Künstler deutlicher als bei Mielich oder Vasari über die Urteilsfähigkeit aller anderen Personen gestellt. Offensichtlicher als seine Vorgänger hat Francken II. darüber hinaus den Maler, die hohen Würdenträger und vornehmen Besucher in ihrer äußeren Erscheinung vom Schuster oder der einfachen Frau auf dem Boden

³²⁹ Dies entspricht Passagen in Vasaris Viten, nach denen sich der Künstler vom Augenmaß („*giudizio dell'occhio*“) leiten lassen soll bzw. der Disegno als „*giudizio universale*“ seinen Sachverstand zugleich über alle anderen (Kunst-)Urteile erhebt. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 150 f. und 168 f.; dazu weiterführend Winner 1957, S. 117 ff.; Blunt 1970, S. 90 ff.; Kemp 1974, S. 226 ff.; Jacobs 1984, S. 412 ff.; Link-Heer 2000, S. 209 f.

³³⁰ Um 1590 könnte Frans Francken I. eine heute verlorene Fassung des Themas gemalt haben (Öl auf Leinwand, 82 x 68 cm), die zuletzt als 1910 in München (Galerie Helbing) versteigert erwähnt wird. Vgl. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 369. Költzsch 2000, S. 166, identifiziert dieses Gemälde offensichtlich mit der Kasseler Komposition Franckens II., auf das zumindest die Beschreibung zutrifft. Nach Ausst. Kat. Antwerpen/Delft 1964/65, S. 59 (Nr. 49), soll sich eine ältere Version von Bernard van Orley im Budapester Museum für Schöne Künste erhalten haben (nicht bei Pigler 1954a verzeichnet). Diese war jedoch nicht auffindbar.

³³¹ Öl auf Kupfer, 28,6 x 21,9 cm, unten rechts mit „*F. Francken. INV.*“ bezeichnet, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 78. Vgl. Ausst. Kat. Antwerpen/Delft 1964/65, Nr. 49; Winner 1962, S. 152; Härting 1983, Nr. A 230; Dies. 1989, S. 126 f. und Nr. 310; Best. Kat. Kassel 1985, S. 13 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 42 (Nr. 757); Best. Kat. Kassel 1996, Bd. 1, S. 120; Dass. 2000, S. 127; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 27.

differenziert,³³² wobei die merkwürdige Zusammenstellung von zeitgenössischen und historischen Kostümen die Allgemeingültigkeit der Bildaussage andeuten könnte.³³³ Die Darstellung verschiedener Standesvertreter und der unzähligen Figuren auf einem zeitgenössischen Marktplatz mit Häuserfassaden, Brunnen und Verkaufsbuden unter bewölktem Himmel im Hintergrund (**Abb. 273a**) könnte darüber hinaus weitere Anspielungen auf antike Anekdoten über Kunst- und Laienurteile beinhalten, wie sie u. a. Claudius Aelianus in seinen „*Variae historiae*“ überliefert.³³⁴ Darüber hinaus korrespondiert der Marktplatz mit dem Bild im Bild, das den Planetengott der Malerei, Rhetorik und des Handels Merkur mit rotem Umhang, bekränztem Haupt und Caduceus zeigt (**Abb. 273b**).³³⁵ Merkurs Blick ist zu einer Gruppe erhoben, die an Götterversammlungen im Olymp erinnert.³³⁶ Dies lässt sich über Merkurs Rolle als Seelengeleiter („*Psychopompos*“) und im Rückgriff auf die zeitgenössische Auslegung der von Apuleius („Der goldene Esel“) überlieferten Sage von Amor und Psyche als Hinweis auf die Unsterblichkeit der menschlichen Seele verstehen.³³⁷ Damit hat Francken II. die legendäre Episode nicht nur genutzt, um die unrechtmäßige Laienkritik vor dem Hintergrund der zunehmend an Bedeutung gewinnenden Rolle von Kunsthändlern und -liebhabern zu reflektieren, sondern sich zugleich auf Merkur als Beschützer vor Neidern und Widersachern berufen, der zugleich zu Unsterblichkeit oder ewigem Ruhm verhelfen kann. Seine Bedeutung für den Maler oder die Malerei wird in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet.

³³² Auf die Kontrastierung von „hellen“ Köpfen und Händen verweist auch Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 27.

³³³ Schon Härtling 1989, S. 126, hat sich zu Recht gegen die Auffassung im Best. Kat. Kassel 1985, S. 13 f., ausgesprochen, darin einen Hinweis auf die verschiedenen Ereignisse der Apelles-Vita zu sehen.

³³⁴ Dort heißt es z. B. (II, 1), dass Sokrates dem Alibiades die Scheu vor Volksversammlungen genommen haben soll, indem er ihn fragte: „*Ist jener Schuster [...] dir nicht gleichgültig? [...] Und der Marktschreier oder der Zeltmacher dort?*“ und daraus schloss: „*Und wenn dir jeder einzelne gleichgültig ist, dann muß dir doch auch eine Versammlung von ihnen gleichgültig sein!*“ Zitiert nach Aelianus/Helms 1990, S. 20.

³³⁵ So auch u. E. zu Recht identifiziert von Härtling 1989, S. 126, die im Kranz wie Best. Kat. Kassel 2000, S. 127, Olivenzweige erkennt. Obwohl die äußere Charakterisierung und das Attribut eindeutig auf Merkur hindeuten, ist die Identifizierung der Figur umstritten. Im Best. Kat. Kassel 1985, S. 13 f., werden wenig überzeugend Gorgosthenes oder Moses vorgeschlagen, wovon man im Best. Kat. Kassel 2000, S. 127, wieder Abstand nimmt und nun Alexander den Großen erkennen will. Francken II. hätte dann neben Primaticcios *portrait historié* Franz I. in Fontainebleau (**Abb. 233**) und evtl. Perrets Stich nach Speeckaert (**Abb. 245**) auf das legendäre Alexanderporträt des Apelles angespielt. Vgl. dazu jedoch unten, B 2.2.

³³⁶ Vgl. auch Härtling 1989, S. 126, dagegen Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 27. Formale Parallelen bestehen vor allem zu Franckens II. mythologischen Historien, insbesondere den zahlreichen Fassungen des Themas *Neptun und Amphitrite*. Vgl. dazu Härtling 1989, S. 97 ff. und Nr. 276 ff.

³³⁷ Zur Rezeption des Mythos in Fontainebleau, Florenz, München und Prag, dessen Deutungsansätze von himmlischer und irdischer Liebe, Unsterblichkeit durch Wissen bzw. Weisheit oder Magie bis hin zu *Ingenium et Ars/ ars et usus* reichen siehe Hartt 1958, Bd. 1, S. 126 ff.; Cavalli-Björkman 1988, S. 63; DaCosta Kaufmann 1988, S. 223 ff. und 253, Anm. 629 sowie Nr. 6-6, 7-44, 7-51 und 20-69; Imscher 1999, S. 212 ff..

B 2 Die Malerei als Kunst

Im Zusammenhang mit der Rezeption antiker Künstlerlegenden wurde bereits erwähnt, dass sich die bildenden Künstler in der frühen Neuzeit zunehmend neuen Traditionslinien zuwandten und damit Götter wie Hephaistos, Athena bzw. Minerva, Hermes bzw. Merkur, Apoll oder Herkules ins Blickfeld rückten, denen in der antiken Mythologie wissenschaftliche, technische und Kunstfördernde oder – schützende Fähigkeiten zugeschrieben wurden.³³⁸ Dass diese Hinwendung zu neuen Traditionslinien u. a. die angeblich hohe Geltung der Bildkünste in der Antike belegen sollte, erweist sich sowohl im Hinblick auf den Status der bildenden Künstler bei den Griechen als auch angesichts des rückwärts projizierten Systems der Künste als Verzerrung der historischen Realität.³³⁹ Da es in den folgenden Kapiteln wiederholt um die Stellung der Malerei innerhalb dieses gehen wird, soll zunächst ein kurzer Blick auf die frühneuzeitliche Definition der *artes liberales et mechanicae* geworfen werden.

B 2.1 Die Malerei im System der *artes liberales et mechanicae*

Das bis in die Neuzeit gültige System der *artes liberales* mit den Grundlehren Grammatik, Rhetorik, Dialektik (= Trivium), Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik (= Quadrivium) wurde in der Antike zur Abgrenzung der höheren, nicht dem Gelderwerb dienenden Ausbildung freier Männer von den zum alltäglichen Leben notwendigen Berufen entwickelt.³⁴⁰ Prägend für die literarischen und bildlichen Darstellungen der *artes* im Mittelalter war die Charakterisierung der einzelnen Künste als weibliche Personifikationen in Martianus Capellas um 410/39 verfasster Schrift „*De nuptiis Merurii et Philologiae*“.³⁴¹ Da die *artes liberales* im Mittelalter als Enzyklopädien des menschlichen Wissens und damit als Voraussetzung für das Verständnis der Heilsbotschaft aufgefasst wurden, rückten sie in die Nähe der Tugenden, deren figürlicher Typus neben der Charakterisierung durch Capella und der antiken Musen-Ikonografie die seit karolingischer Zeit greifbare Darstellungstradition bis hin zu Ripas „*Iconologia*“ (1593) prägte.³⁴² Für die äußere Charakterisierung der *artes* und Musen in der Neuzeit ist bedeutsam, dass beide in der Antike vorwiegend bekleidet, die Musen aber im Verlauf des Mittelalters bereits nackt dargestellt wurden.³⁴³

³³⁸ Siehe wiederum Borinski 1914, S. 99 ff. und 146 f.; Kris/Kurz 1961; Frenssen 1995, S. 23 ff.; Miedema 1993/94, S. 122 ff.; Lecoq 2002, S. 66 ff.; daneben Wind 1981; Seznec 1990.

³³⁹ Vgl. Schweitzer 1925; Ders. 1937; Ders. 1953; Kristeller 1976, S. 164 ff..

³⁴⁰ Die Einteilung in das Trivium und das Quadrivium begegnet schon bei Isidor von Sevilias „*Etymologiae vel origines*“. Wohl auf Boethius' „*De institutione arithmetica*“ geht die Auffassung der Philosophie als Königin der *artes liberales* zurück. Vgl. dazu und weitere Nachweise in der noch immer grundlegenden Studie von Kristeller 1976, S. 164 ff.; daneben Borinski 1914, S. 28 ff.; Seibert 1970b, Sp. 701 ff.; Dies. 1970c, Sp. 703 ff.; Bernt 1980, Sp. 1058 ff.; Krafft 1980, Sp. 1063 ff..

³⁴¹ Siehe ebd.; d'Ancona 1902, S. 144 f..

³⁴² Ebd., S. 137 ff.; van Marle 1932, S. 203 ff.; Schweitzer 1937, S. 38 f.; Tuve 1963, S. 264 ff.; Ettliger 1969, S. 29 ff.; Seibert 1970c, Sp. 704 ff.; Wagner 1983; Schüssler 1998; die Beiträge in Schaefer 1998; Dies. 1999.

³⁴³ Dies zum einen aufgrund der paganen Herkunft und zum anderen, weil Musen vorwiegend als Nymphen aufgefasst wurden, die im Weisheitsquell auf dem Helikon baden. Vgl. Picard 1954, S. 101 ff.; Winternitz 1963, S. 263 ff.; Himmelmann 1985, S. 23 f. und Abb. 31, eine Illustration aus dem „*Ovide moralisé*“ des 14. Jahrhunderts.

Auf die antike Musen-Ikonografie gehen auch die Dichter und Gelehrten zurück, die in den theologisch-enzyklopädischen Kathedralen-Programmen als Vertreter der einzelnen *artes* diesen untergeordnet und meist in der Ausübung ihrer jeweiligen Tätigkeit dargestellt wurden.³⁴⁴

Analog zur bevorzugten Siebenzahl ließen sich diesen Programmen einzelne Tugenden, Planeten, Monate etc. zuordnen.³⁴⁵ Schon M. Terentius Varro (*Disciplinae*) und Martianus Capella erwähnen neben den *artes liberales* auch die „irdischen Berufe“ Medizin und Architektur, weshalb die Siebenvereinzelt zur Neunzahl erweitert wurde und neben Vertretern der *artes liberales* auch Ärzte und Baumeister in *artes*-Zyklen erscheinen können. Die Medizin war darüber hinaus in Bibliotheksprogrammen als eine der vier Fakultäten neben Philosophie, Theologie und Jurisprudenz vertreten.³⁴⁶

Ausführlich behandeln dann mittelalterliche Autoren wie Augustinus (*De Civitate Dei*, XXII, 24) oder Isidor von Sevilla (*Etymologiae vel origines*, XV-XX) verschiedene *artes mechanicae*.³⁴⁷ Hatte Cassiodorus (*Institutione divinarum et saecularium litterarum*) die mechanischen Künste noch als praktische und theoretische Ingenieurstätigkeiten definiert und zu den sieben Fächern der „*physica*“ gezählt, fasste sie Hugo von St. Victor um 1130 (*Didascalicon*, 38; *Excerptum allegoricum*, I, 14-21) analog zu den freien Künsten zur Siebenzahl zusammen und wies ihnen als körperliche Tätigkeiten oder Handwerke die unterste Stufe auf dem Weg zur Erlösung zu. Seine u. a. für Vinzenz von Beauvais (*Speculum maius*; *Pictor in carmine*) oder Brunetto Latini (*Tesoretto*) vorbildliche Zusammenstellung umfasste „*lanificium*“ (Bekleidungs-handwerke), „*armatura*“ (alle Arbeiten in Stein, Holz und Metall, darunter Waffenkunst, Architektur, Malerei und Bildhauerei), „*navigatio*“ (Handel, Schifffahrt), „*agricultura*“, „*venatio*“ (Ernährungswesen, Hausgeräte etc.), „*medicina*“ und „*theatrica*“.³⁴⁸ Entsprechend wurden die mechanischen Künste zunächst nicht in eigenständigen Zyklen durch weibliche Personifikationen, sondern als den *artes liberales* untergeordnete, szenische Tätigkeiten zur Darstellung gebracht.³⁴⁹ Zu den frühesten vollständigen Zyklen zählt das auf Entwürfe Giotto's (1266-1337) zurückgehende, 1334/40 von Andrea Pisano begonnene und 1437-39 von Luca della Robbia vollendete Programm des Florentiner Campanile, das in einzelnen Bronzekassetten Szenen der Schöpfungsgeschichte, der ersten Arbeiten und Erfindungen des Alten Testaments sowie Vertreter der *artes mechanicae* im wahrsten Sinn den *artes liberales*, Planeten, Tugenden und

³⁴⁴ Während in Cluny und Reims nur Fragmente erhalten sind, ist der früheste vollständige Zyklus an der Westfassade der Kathedrale von Chartres erhalten. Siehe ebd.; Kronjäger 1973.

³⁴⁵ Siehe ebd.; den Artikel „Enzyklopädie“, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 645-653; Seibert 1970c, Sp. 710 f.

³⁴⁶ Die Medizin wurde z. B. in die Kathedralprogramme von Sens, Reims oder Auxerre aufgenommen. Vertreter von Medizin und Architektur finden sich in Laon. Siehe weiterführend Pevsner 1942, S. 549 ff.; Sternagel 1966, S. 20; Martindale 1972, S. 79 ff.; Miedema 1980b, S. 71 ff.; King 1989, S. 253; Seibert 1970c, Sp. 709; zu Bibliotheksprogrammen ebd., Sp. 710 f.

³⁴⁷ Wir beziehen uns im Folgenden auf Borinski 1914, S. 55 ff.; Munro 1949, S. 30 ff.; Sternagel 1966; Seibert 1970b, Sp. 701 ff.; Jansen-Sieben 1989; van den Hoven 1996.

³⁴⁸ Einen Überblick über die verschiedenen Autoren und den Inhalt ihrer Schriften geben der Artikel „Enzyklopädie“, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 645-653; die Beiträge in Zimmermann 1994.

³⁴⁹ Siehe die Beispiele bei Seibert 1970b, Sp. 702 f.; Zahlten 1994, S. 1008 ff.

Sakramenten am unteren Sockelabschnitt untergeordnet zeigt.³⁵⁰ Dass Architektur, Bildhauerei und die schon in Kapitel A 4.2 erwähnte Malerei (**Abb. 116**) eine eigene „Gruppe“ bilden und damit zumindest den fortgeschrittensten Status der mittels mechanischer Aneignung geschaffenen menschlichen Kultur repräsentieren, deutet bereits eine veränderte Auffassung der bildenden Künste an (**Abb. 274a-b**).³⁵¹

Als im 15. Jahrhundert zunächst in Italien eine Loslösung von den mittelalterlichen Ordnungsprinzipien einsetzte, wurden einzelne Wissenschaften austauschbar, mythologische Figuren und Götter wie die Musen, Apoll oder Athena und zeitgenössische Gelehrte oder Künstler in die Programme einbezogen.³⁵² Exemplarisch sei auf die Tafelbilder verwiesen, die Joos van Gent (oder van Wassenhove) und ein meist mit Pedro Berruguete identifizierter Mitarbeiter von *artes liberales*-Personifikationen und „*uomini illustri*“ aus Wissenschaft, Religion und Kunst für das *studiolo* Federico da Montefeltres im Palazzo Ducale in Urbino um 1475/80 angefertigt haben.³⁵³

Die zunehmende Bedeutung der mathematischen und optischen Wissenschaften für die bildenden Künste im Quattrocento führte u. a. 1484-93 zur Integration einer Personifikation der Perspektive zu den Tugenden und *artes liberales* an Antonio Pollaiuolos Grabmal für Sixtus IV. in Rom (St. Peter).³⁵⁴ Diese Entwicklung fand einen vorläufigen Höhepunkt in Raffaels „*Schule von Athen*“ (1508-11, Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura), wo die Personifikationen und Vertreter der Fakultäten mit historischen und zeitgenössischen Gelehrten oder Künstlern auftreten.³⁵⁵

³⁵⁰ Der Zyklus aus Bronzekassetten (heute Florenz, Museo dell’Opera di Sta. Maria del Fiore) wurde kurz nach dem Sockelbau unterbrochen, so dass die fünf Basreliefs erst 1437-39 von Luca della Robbia eingefügt wurden. Vgl. von Schlosser 1896, S. 53 und 70 ff.; Braunfels 1948, S. 193 ff.; Trachtenberg 1971, S. 49 ff. und 85 ff.; Kreytenberg 1984, S. 56 ff. und 156, Anm. 318.

³⁵¹ Architectura ist die 5. Kassette der Ostseite, direkt dahinter, an der Nordseite, folgen Sculptura und Pictura. Zur Stellung der Bildkünste am Campanile vgl. auch von Schlosser 1896, S. 75 f.; Winner 1957, S. 127; Kronjäger 1973, S. 44 und 139 f.; Gohr 1975, S. 11; Kristeller 1976, S. 177; Schütz-Rautenberg 1978, S. 319; Bielmeier 1983, S. 52 ff.; Conti 1991, S. 98 f.

³⁵² Vgl. Kronjäger 1973; Summers 1987, S. 244 ff.

³⁵³ Nach Federico da Montefeltres Bibliothekar Vespasiano da Bisticci hatte der Herzog zur Ausstattung seines *studiolo* einen Flamen berufen, „*che sapessino colorire in tavole in olio*“. Vgl. d’Ancona 1902, S. 370 ff.; Friedländer 1924 ff., Bd. 3, S. 74 ff. und 129 ff.; Schöne 1938, S. 106 f.; Lavalleye 1936; Rotondi 1950, Bd. 1, S. 335 f.; di Bisticchi/d’Ancona/Aeschlimann 1951; Ausst. Kat. Gent 1957; Clough 1981; Kempers 1989, S. 282 ff.; Pächt/Rosenauer 1994, S. 145 und 149 ff.

³⁵⁴ Siehe dazu zuletzt die umfassende Studie von Schüssler 1998, mit weiterführender Literatur.

³⁵⁵ Wie in Urbino wird die Medizin durch die Poesie ersetzt. Vgl. von Schlosser 1896, S. 13 ff.; Seibert 1970c, Sp. 711 f.; die Beiträge in von Löhneysen 1992; Hall 1997; daneben Nesselrath 1997; Reale 1997; Most 1999, mit weiterführender Literatur.

B 2.2 Die Malerei im Zeichen Merkurs

Eine in Anbetracht der traditionellen Klassifikationssysteme aufschlussreiche Zusammenstellung von Vertretern der *artes liberales et mechanicae*, darunter vorwiegend auch Maler, weisen die sogenannten Planetenkinderbilder auf, auf denen Hermes bzw. Merkur eine dem heiligen Lukas vergleichbare Schutzfunktion einnimmt.

In der griechischen Antike wurde Hermes als Gott der Wege von Reisenden, Wanderern und Hirten, als schlauer und listiger Gott des glücklichen Fundes („*Hermaion*“), von dem man sich Reichtum, Segen und den Sieg bei Wettkämpfen erhoffte,³⁵⁶ als Erfinder der Leier, der Hirtenflöte und des improvisierten Gesangs sowie abgeleitet von seiner Funktion als Götterbote als Führer der Musen und Seelengeleiter („*Psychopompos*“) verehrt.³⁵⁷ Während sich die Schutzfunktion für Wanderer und Hirten aus der etymologischen Herleitung des Namens Hermes von „Steinhaufen“ ergibt, auf die man Hermen setzte und die nach griechischer Sitte als Wegzeichen oder Grenzmarken fungierten,³⁵⁸ werden die Hermes zugeschriebenen Eigenschaften des glücklichen Geschicks und der List („*métis*“) bereits an seinem Stab, dem Kerykeion, ersichtlich, mit dessen Hilfe er Schlaf oder Träume verleihen, Seelen hervorrufen oder aus der Unterwelt befreien kann. Dem Mythos zufolge soll Hermes den Stab von Apollon erhalten haben, nachdem er dem Erfinder der Musik die aus einer Schildkröte gefertigte Leier geschenkt hatte. Auf den Geist übertragen, deuten diese Eigenschaften die geschickte Redekunst des Gottes an, die er als „*Hermes Logios*“ verleiht.³⁵⁹

Sämtliche Vorstellungen über Hermes flossen in den römischen Gott der Kaufleute Mercurius ein,³⁶⁰ dessen rhetorische Fähigkeiten dazu führten, dass Horaz ihn vor allem als ein die Ratio fördernder Erzieher der Menschheit, Friedensstifter und Kulturbringer ansah.³⁶¹ Schließlich ließen sich über die von Merkur vermittelten Eigenschaften auch Verbindungen zu Hermes Trismegistos herstellen, der mit dem ägyptischen Gott der Zahl, Schrift und Weisheit Thot gleichgesetzt wurde. Indem man Hermes Trismegistos im Mittelalter und in der frühen Neuzeit das sogenannte „*Corpus Hermeticum*“ zuwies, in dem die göttliche Offenbarung, Erlösung, Erkenntnis oder Weisheit behandelt wurden, konnte er schon bei den Kirchenvätern zum „*magister omnium phisicorum*“ avancieren und wurde insbesondere seit dem 15. Jahrhundert als heidnischer Prophet verehrt.³⁶²

³⁵⁶ Dieser Zusammenhang bewirkte die Zuordnung von Geldbeutel, Widder und Hahn als Attribute.

³⁵⁷ Panofsky 1984, S. 409 f.; Gottschalk 1973, S. 137 f.; Sezec 1990, S. 303 f.; Lee 1996, S. 13 f.

³⁵⁸ Entsprechend verehrte man „*Hermes Propylaios*“ als Gott der Hermen vor den Häusern. Vgl. ebd..

³⁵⁹ Vgl. die Zusammenstellung der antiken und mittelalterlichen Quellen bei Lee 1996, S. 13, Anm. 6; daneben Gottschalk 1973, S. 137 f..

³⁶⁰ Der Stiftungstag seines römischen Tempels (495 v. Chr.) wurde als „*Tag der Kaufleute*“ gefeiert. Das römische Vorbild wurde dann auch größtenteils von den Galliern übernommen, die in Merkur allerdings den Erfinder aller Künste und damit als Kulturbringer verehrten. Vgl. ebd., S. 235 und 272.

³⁶¹ Siehe ebd.; Lee 1996, S. 13 f.; de Tervarent 1997, S. 318; daneben Müller Hofstede 1984a, S. 267.

³⁶² Einflussreich für den Humanismus, die Astrologie, Alchimie und den Okkultismus waren die Übersetzung des „*Poimandrēs*“ durch Marsilio Ficino, das als „*Mercurii Trismegisti liber de potestate et sapientia dei*“ 1471 in Treviso veröffentlicht wurde (griechische Druckausgabe Paris 1554). Vgl. weiterführend Scott 1924-36; van Moorsel 1955; Yates 1969, S. 1 ff.; Tröger 1971; Wind 1981, S. 20 f..

Über die Astrologie, in der Merkur als beredsamer, schneller und anpassungsfähiger Planetengott galt, wurden die entsprechenden Dispositionen weitertradiert und seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts Planetenkinderbildern zur Anschauung gebracht, deren Popularität zahlreiche Handschriften, Blockbücher und Kupferstich-Serien belegen.³⁶³

In den frühen süddeutschen Handschriften sowie deutschen und niederländischen Grafiken dominiert bis zum Ende des 15. Jahrhunderts die Anordnung der Planetenkinder unter freiem Himmel.³⁶⁴ Diesem Typus entspricht ein im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in mehreren Ausgaben in Oberdeutschland und den Niederlanden gedrucktes Planeten-Blockbuch, das in der dritten Auflage einen Schmied, einen Maler mit Palette, Pinsel und Malstock vor einem gerahmten Tafelbild, daneben einen Farbenreibenden Jüngling, zentral einen Bildhauer und dahinter einen Orgelbauer (*Musica*), rechts zwei Personen an einem Tisch³⁶⁵ sowie einen Schreiber mit turbanartiger Kopfbedeckung (*Grammatica/ Dialectica/ Rhetorica*) als Merkurkinder zeigt (**Abb. 275**).³⁶⁶ Die Planetengott und -kinder in einer Komposition vereinigende vierte Fassung ordnet nur dem Orgelbauer einen Gehilfen bei. Der ins Profil nach links gewandte Maler fertigt mit den üblichen Utensilien ein ganzfigürliches Madonnenbild mit halbrundem Abschluss an (**Abb. 276**).³⁶⁷ Die in den Niederlanden gedruckte fünfte Fassung ist die detailreichste und wurde teilweise nachträglich koloriert (**Abb. 89, 277**).³⁶⁸ Im Vordergrund erscheint wieder der Goldschmied am Amboss, während sein Gehilfe am Ofen steht. Zentral bearbeitet ein Bildhauer mit einem Gesellen eine Aktfigur. Der Maler hat in zeitgenössischer Tracht auf einem dreibeinigen Schemel Platz genommen und arbeitet an einer *Kreuzigung Christi*, während hinter ihm ein Geselle Farben reibt. Hinter dem Orgelbauer agieren ein Dichter oder Sänger, ein Buchgelehrter und ein Uhrmacher.

Das Merkurkinderbild des am Mittelrhein tätigen und nach dem Wolfegger Hausbuch benannten Meisters folgt dem niederländischen Blockbuch bei der Anordnung der Berufsvertreter im Vordergrund, während die Figuren des Mittelgrundes spiegelverkehrt wieder begegnen (**Abb. 278**).³⁶⁹

³⁶³ Zur Genese der Planetenkinderbilder vgl. vor allem Lippmann 1895; Saxl 1912; Ders. 1918/19, S. 1013 ff.; Hauber 1916, S. 137 ff. und 264 ff.; Bezold 1919; Panofsky/Saxl 1923, S. 121 ff.; Dijksterhuis 1950; Georgel/Lecoq 1987, S. 42 ff.; Seznec 1990, S. 37 ff. und 139 ff.; Veldman 1983, S. 21 ff.; Dies. 1991-92, S. 330 f.; Blume 2000; dazu die kritische Rezension von Bauer-Eberhardt 2003, S. 235 ff.; Lecoq 2002, S. 62 ff..

³⁶⁴ Zu den frühen deutschen Handschriften siehe Hauber 1916, S. 100 ff. (Tübingen), 107 (Kassel), 111 (Erfurt).

³⁶⁵ Das bis zum 16. Jahrhundert zu verfolgende Paar am Tisch könnte die mechanischen Künste *agricultura* und *venatio* (Lebensmittelgewerbe und Haushaltsführung) darstellen. Nach Conti 1991, S. 97, warnt es vor Unmäßigkeit oder materielle Wohlstand, für den Merkur als Gott der *mercatoria* zuständig war.

³⁶⁶ Holzschnitt, 19 x 12,7 cm, letztes Viertel 15. Jh., London, British Museum. Die Blätter der ersten Ausgaben werden in Heidelberg (Universitätsbibliothek) und New York (Coll. H. P. Kraus) aufbewahrt. Vgl. Schreiber/Musper 1976, S. 56 f. und Abb. 146.

³⁶⁷ Holzschnitt, Zürich, Zentralbibliothek, in Ms. C 101. Vgl. Schreiber/Musper 1976, S. 57 f. und Abb. 148.

³⁶⁸ Holzschnitt, 27 x 18,5 cm, Kopenhagen, Königliche Kupferstichsammlung. Vgl. dazu und weitere Varianten des Druckes Schreiber/Musper 1976, S. 55 f. und Abb. 139; die ohne Nachweis abgebildete Variante bei Brandl/Creutzburg 1973, S. 101.

³⁶⁹ Zeichnung aus dem Hausbuch, Schloss Wolfegg, fol. 16a, um 1466/70. Vgl. Hauber 1916, S. 121 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 99; Borchert 1997, S. 67 f..

Aus dem Buchgelehrten ist ein dozierender Magister am Pult mit Schülern, aus dem Uhrmacher ein Fabrikant von wissenschaftlichen Instrumenten (Astrolabium) geworden. Der in zeitgenössischer Tracht vor seiner Staffelei sitzende Maler arbeitet an einem Triptychon, das zentral die Madonna mit Kind und auf den Seitenflügeln zwei weibliche Heilige darstellt. Die hinter ihm stehende und ihm eine Hand auf die Schulter legende Frau weist auf die Inspirations- oder Musen-Ikonografie zurück.³⁷⁰

Um 1460 wurde in Italien eine neue Darstellungsform entwickelt, bei der die Planetenkinder nicht mehr in freier Anordnung, sondern getrennt voneinander in verschiedenen Gebäuden oder Werkstätten erscheinen.³⁷¹ Ein frühes Beispiel ist das Merkurkinderbild der 16 Blätter umfassenden „*De sphaera*“-Handschrift in Modena (um 1441-66), bei der bis auf den Gastwirt und einen Koch die Merkurkinder in Kastenräumen agieren, die in drei Ebenen übereinander geordnet sind (**Abb. 279**).³⁷² Oben links schreibt der Gelehrte an seinem Pult, während gegenüber der zeitgenössisch gekleidete Maler im Profil ein Triptychon bemalt, dessen Mitteltafel eine bereits in Umrissen angelegte Madonna aufweist (**Abb. 119**). Auf einem Tisch sind weitere Farbnapfchen sowie ein Reibstein erkennbar. Darunter gehen Schmiede, Uhren- bzw. Instrumentenmacher, ein Bildschnitzer, der eine Aktfigur bearbeitet, ein Waffenschmied sowie ein Orgelbauer ebenfalls ihren Tätigkeiten nach.

Prägender für die weitere Entwicklung war allerdings das in einem um 1460/80 in Florenz entstandenen Kupferstich überlieferte Kompositionsschema (**Abb. 280**).³⁷³ Hier schwebt der Planetengott in einem von seinen Symboltieren gezogenen Triumphwagen über der Szene, während in den oberen Bildecken die zugehörigen Tierkreiszeichen (als Häuser des Planeten) angeordnet sind.³⁷⁴ Die von ihm geförderten Kinder arbeiten wie im „*De sphaera*“-Manuskript in loggienartigen Räumen oder Werkstätten, die entlang einer perspektivisch konstruierten Straße verlaufen und den Eindruck einer zeitgenössischen Stadtansicht erwecken. Anstelle des Tafelmalers arbeitet hier ein Wand- oder Freskomaler. Eine Gruppe von disputierenden Gelehrten repräsentiert *Dialectica* oder *Rhetorica*. Die in den anderen Beispielen durch den Instrumentenbauer angedeutete Astronomie wird durch einen Gelehrten mit Armillarsphäre vertreten.

³⁷⁰ Ebd., Georgel/Lecoq 1987, S. 122; Gaus 1974, S. 214, der die Figurenkonstellation zu Unrecht mit Lukasbildern vergleicht, auf denen die göttliche Inspiration des Malers dargestellt ist. Sie kommen in dieser Form erst im 16. Jahrhundert auf. Vgl. oben, Kap. A 5.

³⁷¹ Zur italienischen Planeten-Ikonografie vgl. Fuchs 1909.

³⁷² Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat 209, fol. 11r.. Die Handschrift stammt aus dem Besitz Francesco Sforzas, seit 1450 Herzog von Mailand. Vgl. Hauber 1916, S. 114 f.; Welch 1997, S. 80; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 8; Metzger 2002, S. 132 und Nr. 39.

³⁷³ Kupferstich, London, British Museum. Die meist als „anonym“ bezeichneten Kupferstiche wurden vereinzelt Finiguerra in Zusammenarbeit mit Pollaiuolo, Baccio Baldini oder Botticelli zugeschrieben. Vgl. von Etdorf 1956, S. 40 ff.; Brandl/Creutzburg 1973, S. 96 f. und Abb. 3; Ausst. Kat. Rhode Island 1984, S. 8; Conti 1991, S. 97; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 33; Landau/Parshall 1994, S. 98.

³⁷⁴ Fuchs 1909, S. 21 und 65, weist darauf hin, dass in den frühen persischen, babylonischen oder antiken Beispielen nur Sol und Luna in Wagengespannen dargestellt wurden.

Im Norden wurde die in Italien entwickelte Darstellung der Wagenlenkenden Planetengötter zunächst in der Planetentafel von **Lucas Cranach d. Ä. 1515** mit der nordalpinen Tradition der unter freiem Himmel agierenden Kinder verbunden (**Abb. 281**).³⁷⁵ Die Straßen- oder Stadtansicht hält 1531 mit einer vorwiegend **Georg Pencz** und daneben Hans Sebald Beham zugeschriebenen Holzschnitt-Serie Einzug in die nordalpine Druckgrafik.³⁷⁶ Das zu dieser Folge gehörende und mit „*Mercurius kind sind künstenreych / An behendigkeyt ist yhn nyemandt gleich / In drey hundert Fünff vnd sechtzig tagen lang / Verbring ich meinen lauff vnd gang*“ überschriebene Merkurkinderbild versammelt einen Arithmetiker, einen Bildschnitzer, einen Maler an der Staffelei mit Farbenreiber, einen Astronom, einen Arzt mit Urinal, einen Goldschmied, Sänger und einen Orgelbauer (**Abb. 282**).³⁷⁷

Bevor Maerten van Heemskerck um 1568 das 1531 von Georg Pencz entwickelte Schema der Planetenkinder in die niederländische Kunst einführte, zeichnete **Pieter Bruegel d. Ä. 1560** eine mit den Planetenkinderbildern verwandte Temperantia-Allegorie, die durch einen Stich von Philips Galle verbreitet wurde (**Abb. 283**).³⁷⁸ Unter den szenischen Vertretern der zentral platzierten „*Temperancia*“, deren Schlange als Gürtel bereits die Nähe zur Merkurkinder-Ikonografie ankündigt, gehören ein Geldwechsler und Rechnungsschreiber (Arithmetica),³⁷⁹ ein in Rückenansicht vor seinem Staffeleibild sitzender Maler,³⁸⁰ ein Chor mit Orchester und Orgelspieler (Musica), eine Gruppe von Rhetorikern auf der Bühne (Rhetorica), ein Lehrer mit seinen Schülern (Grammatica), disputierende Gelehrte (Dialectica), ein Steinmetz, der seinen Block abmisst, ein Geometer an einem riesigen Globus (Geometria), Architekten, die mit Zirkel und Lot eine Säule vermessen, ein die Entfernung zwischen zwei Sternen berechnender Astronom (Astronomia) und ein Landvermesser im Hintergrund (Geometria). In positiver Lesart werden alle drei Bildkünste – und das unterscheidet die Blätter von den Merkurkinderbildern, bei denen die Architektur nicht vertreten ist – als messende Künste klassifiziert, die auf einer Stufe mit den Vertretern der *artes liberales* stehen.³⁸¹ Wenn sich diese scheinbare Aufwertung auch bei näherer Betrachtung mit den Warnungen vor menschlicher Vermessenheit wieder relativiert, deutet sich doch bei Bruegel ein innovativer Umgang mit den traditionellen Zuordnungen der *artes liberales et mechanicae* an.³⁸²

³⁷⁵ Seine als Holzschnitt (Wien, Grafische Sammlung Albertina) ausgeführte Planetentafel zeigt als Merkurkinder einen Magister mit Schülern, diskutierende Gelehrte, einen Astronom, einen Bildhauer an seiner Werkbank sowie einen in halber Rückenansicht vor seiner Staffelei sitzenden Maler. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1983, Nr. D 72.

³⁷⁶ Zschelletschky 1975, S. 159 ff..

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 160.

³⁷⁸ Zu Federzeichnung (22,0 x 29,5 cm, mit „*BRUEGEL*“ signiert und „1560“ datiert, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) und Kupferstich (u. a. Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}) vgl. Benesch 1927, S. 2 ff.; de Tolnay 1952, S. 27 und Nr. 63; Münz 1962, Nr. 147; Lebeer 1969, Nr. 37; Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 74; Winner 1979, S. 201 f.; Veldman 1986c, S. 202 f.; Filipczak 1987, S. 34; Serebrennikov 1995, S. 231 ff..

³⁷⁹ Die hier und im Folgenden in Klammern genannten Künste und Wissenschaften werden bewusst genannt, um die Zusammenstellung der verschiedenen *artes* deutlich zu machen.

³⁸⁰ Nach de Tolnay 1952, Nr. 63, fertigt er ein Madonnenbild an.

³⁸¹ So auch Serebrennikov 1995, S. 233 f..

³⁸² Zur Interpretation des Blattes siehe unten, Kap. C 2.1.

Demgegenüber kehrt die von **Herman Jansz. Muller** nach **Maerten van Heemskerck** gestochene und 1568 von Hieronymus Cock in Antwerpen verlegte Planeten-Stichserie wieder zur traditionellen Merkurkinder-Ikonografie zurück (**Abb. 284**).³⁸³ Die deutlich von Pencz beeinflussten Kompositionen sind antikisierend aufgefasst und werden demzufolge dem zeitgenössischen Geschehen entrückt. Das Merkurkinderbild zeigt im Vordergrund einen Schreiber, einen Astronom, einen Geldzähler und einen Arzt an einem Tisch.³⁸⁴ Rechts davon arbeitet ein Bildhauer vergleichbar mit Heemskercks Renner Lukasbild (**Abb. 164c**) an einer Jupiterherme.³⁸⁵ In der perspektivischen Verlängerung seines Schlegels sitzt ein Maler vor seiner Staffelei in einem tonnengewölbten Raum mit Oberlicht.³⁸⁶ Im Mittelgrund befinden sich die Gruppe des seine Schüler bestrafenden Lehrers, eine Orgelspielerin und ein Chor. Die Stichunterschrift weist alle Merkurkinder wertneutral als intelligent, scharfsinnig, strebsam, großzügig, ehrlich, trinkfest (!) sowie als gute Mathematiker und Wissenschaftler aus.³⁸⁷ Die optische Verklammerung von Bildhauer und Maler erinnert ebenfalls an das Renner Lukasbild des Künstlers, wobei die dort dargestellte Abfolge hier umgekehrt erscheint. Der sich aufdrängende Vergleich zwischen der anstrengenden Tätigkeit des Bildhauers und der mühelosen Arbeit des Malers ergibt sich auch hier, doch muss es gerade im Hinblick auf Heemskercks innovativen Umgang mit der Lukas-Ikonografie verwundern, dass er die Stellung der Malerei als Merkurkind unkommentiert gelassen und als einzige Kunst im Hintergrund platziert hat.

Auch die sich chronologisch anschließenden Stichserien nach Entwürfen von **Maerten de Vos** beinhalten zwar interessante Neuinterpretationen der Planeten-Ikonografie, doch gelten diese nicht für die bildenden Künste.³⁸⁸ In der 1581 von **Adriaen Collaert** gestochenen Serie sind die Planeten mit den sieben Lebensaltern kombiniert und wurde Merkur als Gott der „*DOCTRINA*“ der Kindheit zugeordnet (**Abb. 285**).³⁸⁹ Als seine Kinder treten ein Gelehrter mit Armillarsphäre, Buch, Zirkel und Astrolabium sowie ein Lehrer auf, der Kinder beim Lesen, Rechnen, Bogenschießen und Herstellen

³⁸³ Bis dahin war die Aktualisierung ja gerade eine besondere Qualität des Merkurkinderbildes, die damit einen nicht unbedeutenden Beitrag für die Ikonografie der profanen Künstlerdarstellung geliefert hat.

³⁸⁴ Radierung und Kupferstich, 21,1 x 24,6 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), unten links mit „*H. Cock excudebat. Herman Muller fe.*“ bezeichnet. Auf dem Stich zusätzlich die Angabe „*Ioan. Galle excud.*“ sowie unten rechts „*Mheemskerck Inuen.*“. Vgl. Veldman 1980, S. 163 ff.; Dies. 1986a, Nr. 9.2; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 2.

³⁸⁵ Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 2, wird im Bildhauer eine Reflektion auf Sigismondo Fantis *Triumpho*-Holzschnitt (**Abb. 179**) gesehen, in dem erinnerlich schon einige Autoren die Vorlage für den Bildhauer des Renner Gemäldes vermuten. Vgl. oben, Kap. A 6. Wiederum handelt es sich jedoch um eine typische Darstellung der Schmiedekunst oder Bildhauerei, die kein Abhängigkeitsverhältnis voraussetzt.

³⁸⁶ Die ebd. erkannte Reflektion auf den heiligen Lukas ist im Zusammenhang mit der Merkurkinder-Ikonografie, die von Beginn an Malerfiguren aufweist, weder notwendig noch nachvollziehbar.

³⁸⁷ „*Mercurius filios facit intelligentes, sagaces, aemulatores, beneficos, mathematicos, uoti compotes, correctores, corpore graciles, pallentes, oculorum intuitu honestos, et potus temperantia mirabiles.*“

³⁸⁸ Vgl. auch Veldman 1983, S. 21 ff.

³⁸⁹ Die Planetengötter erscheinen ohne Wagen in Wolken lagernd. Das Säuglingsalter wird von Luna („*NATVRA*“), die Jugend von Sol („*HONOS*“), das Erwachsenwerden von Venus („*DILIGENTIA*“) und Mars („*DISCRETIO*“), das mittlere Alter von Jupiter („*MEMORIA*“) und das hohe Alter von Saturn („*CONSCIENCIA*“) regiert. Vgl. ebd., S. 37 ff. und 51, Anm. 61, den Überblick über die Tradition dieser Zuordnung; Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1365-72, hier Nr. 1367. Die Stichunterschrift lautet: „*DOCTRINA et varias artes, aetate secunda MERCVRIVS pueris stalla secunda parat.*“

einer Kugel beaufsichtigt.³⁹⁰ Bildende Künstler fehlen. Das Merkurkinder-Blatt der kurz darauf (vor 1585) von **Crispijn de Passe d. Ä.** gestochenen Serie rückt den „*mercatoria*“-Aspekt in den Vordergrund, indem nur noch unterschiedliche Händler und Verkäufer als Merkurkinder agieren (**Abb. 286**).³⁹¹ Dies entspricht der besonderen Rolle, die Merkur als Gott des Handels für die Repräsentation der Scheldestadt spielte und die sich neben den schon erwähnten Beispielen von Lambert van Noort oder Frans Francken II. (**Abb. 273**) in den Schaugerüsten oder jährlichen Umzügen („*ommegang*“) niedergeschlagen hat.³⁹² Die ehemals unter Merkurs Schutz agierenden Gelehrten mit Messinstrumenten und Büchern sind in dieser Folge Jupiterkinder geworden (**Abb. 287**).³⁹³

Eine ähnliche Zuordnung weist auch die 1585 von **Jan Sadeler I.** nach **Maerten de Vos** gestochene und Alexander Farnese gewidmete Planetenfolge auf, bei der als Merkurkinder neben den Händlern am rechten Bildrand auch Schauspieler (Rhetoriker) auf einer Bühne auftreten (**Abb. 288**).³⁹⁴ Astronomen, Gelehrte und der Zinngießer sind wiederum Jupiter und daneben allen Planeten in den Stichunterschriften bestimmte Regionen oder Städte zugeordnet (**Abb. 289**).³⁹⁵ Im Gegensatz zu dem seit Pencz gültigen Kompositionsschema agieren alle Planetenkinder als winzige Figuren in vogelperspektivisch dargestellten Landschaften oder Stadtansichten, während die darüber in ihren Wagen schwebenden Planetengötter überproportional groß erscheinen. Den einzelnen Künsten und Wissenschaften kommt dabei keine besondere Bedeutung mehr zu.

Der Blick auf die wichtigsten Darstellungstypen zeigt, dass bis auf den Stich nach Heemskerck die einzelnen Berufsvertreter aktualisiert auftreten und der Maler wie die anderen Merkurkinder bei der Bewältigung der jeweils typischen und aktuellen Aufgaben dargestellt wird.³⁹⁶ Mit dem in Italien entwickelten Typus einer Straßen- oder Stadtansicht liefert die Merkurkinder-Ikonografie frühe Beispiele für profane, d. h. nicht im Zusammenhang mit einem christlichen Schutzpatron stehende,

³⁹⁰ Die Fähigkeit, Kugeln herzustellen, gehört von altersher zu den besonderen Begabungen der Merkurkinder. Vgl. Hauber 1916, S. 137 ff.; de Tolnay 1952, S. 75 (Nr. 63).

³⁹¹ Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1373-1379, hier 1379; Veldman 1983, S. 29 ff..

³⁹² Zu van Noort vgl. oben, Kap. B 1.2.1; zur Rolle Merkurs in den zeitgenössischen Antwerpener Umzügen, vor allem 1564 und 1571, Prims 1946; Williams/Jacquot 1960, S. 356 ff.; McGrath 1972, S. 173 ff.; Wegg 1979, S. 1 ff.; Silver 1984, S. 12 ff.; Meadow 1998, S. 66, Anm. 59.

³⁹³ Bei der auf den ersten Blick an einen Schmied erinnernden Figur handelt es sich um einen Zinngießer, der aufgrund des Metalls Jupiter zugeordnet wurde, der dann auch in der Stichunterschrift u. a. als Patron des Zinns bezeichnet wird. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1373-1379, hier Nr. 1377; Veldman 1983, S. 31 und 49, Anm. 39.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 32 ff.; Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1380-1387, hier 1383.

³⁹⁵ Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1383. Zur Zuordnung von Landschaften und Städten, die sich bis auf islamische oder arabische Handschriften zurückführen lässt, vgl. auch Sez nec 1990, S. 162.

³⁹⁶ Im Hinblick auf die weitere Rezeption Merkurs stellt sich die Frage, ob mit den in der Merkurkinder-Ikonografie dargestellten Aufgaben der Malerei, d. h. die Herstellung von religiösen Tafelgemälden oder Triptychen sowie in Italien von dekorativem Wandschmuck, der bereits Einflüsse der Renaissance erkennen lässt, nicht von Beginn an eine „Elite“ gemeint war, die sich vom einfachen Grobmaler oder Anstreicher unterscheidet.

Atelier- oder Werkstattdarstellungen. Da es sich bei Merkur um eine astrologische Schutzgottheit handelt, kann von einer autonomen oder rein profanen Darstellungswürdigkeit allerdings keine Rede sein.³⁹⁷

Indem gemäß den traditionell mit Merkur verbundenen rhetorischen, erfinderischen oder technischen Fähigkeiten Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Orgelbauer, Uhr- und Instrumentenmacher, Musiker bzw. Sänger, Mathematiker, Buchgelehrte, Rhetoriker, Astronomen, Ärzte oder Lehrer mit Schülern als „Kinder“ des Planetengottes auftreten, ermöglicht die Klassifizierung der Malerei als Merkurkind ein gleichrangiges Auftreten mit Vertretern der *artes liberales et mechanicae*, die allesamt durch szenische Vertreter dargestellt werden.³⁹⁸ Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts scheint allerdings kein Urheber oder Inventor von Planetenkinder-Zyklen die sich daraus ergebende Möglichkeit einer Aufwertung der bildenden Künste, z. B. durch den direkten Vergleich zwischen Malerei und Dichtkunst, genutzt zu haben.³⁹⁹ Innovationen bleiben auf die äußere Charakterisierung der Planetengötter, die Trennung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre durch Wolken oder die zunehmende Spezialisierung der Wissenschaften (zu Astronomen, Astrologen, Arithmetikern oder Ärzten) beschränkt. Rückt der Maler bei Heemskerck bereits in den Hintergrund, spielt er in den Stichfolgen nach Maerten de Vos überhaupt keine Rolle mehr. Bei ihnen ist außer dem Zinngießer, nun als Jupiterkind, überhaupt kein Künstler mehr vertreten. Zu Jupiter sind daneben die traditionell als Merkurkinder auftretenden Gelehrten gewechselt.

Die Gründe für das vorläufige „Verschwinden“ der Malerei aus der Merkurkinderbildern könnten in den aufkommenden Künstler-Allegorien und -bildnissen zu suchen sein, die eine von der Planetenkinder-Ikonografie unabhängige Indienstnahme der Schutzigenschaften des Planetengottes und damit seine bleibende Aktualität belegen.

³⁹⁷ Vgl. dazu auch von Etdorf 1956, S. 46.

³⁹⁸ Neben den bildenden Künsten Musik, Arithmetik, Dialektik, Rhetorik, Astronomie und Medizin. Die Bezeichnung Merkurs als Planetengott der zu den *artes mechanicae* zählenden Berufe von Asemissen/Schweikhart 1994, S. 33, stimmt so nicht.

³⁹⁹ Vgl. dagegen die Totentanz-Illustrationen, deren Zusammenstellung von unterschiedlichen Berufsvertretern und Ständen ikonografisch vorgegeben ist, die aber speziell in der Schweiz und im Allgäu von Malern wie Niklas Manuel Deutsch zur künstlerischen Selbstdarstellung genutzt wurden. Siehe z. B. N. M. Deuschs Selbstbildnis – in Lebensgröße – am Ende des sogenannten Berner Totentanzes (1516/17), der in Fragmenten und Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649, Bern, Historisches Museum) erhalten ist oder das durch aquarellierte Federzeichnungen R. Feyerabends und H. Hug Klubers überlieferte Selbstbildnis Feyerabends mit Frau und Kind (1568, Basel); dazu Hammerstein 1980, S. 215; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 38 f..

B 2.2.1 Der Maler im Zeichen Merkurs

Die astrologische Bedeutung der Merkurkindschaft für Maler wird z. B. in einem Brief vom 23. Mai 1507 von Lorenz Behaim an Willibald Pirckheimer ersichtlich: „[...] weil er im Hause den Merkur hat, darum aus dem Talent zur Malerei. Hauptsächlich weil Merkur im Hause der Venus steht, ist er ein eleganter Maler; [...] und weil er [Mars] sich am neunten Haus befindet, zieht er gern herum auf Reisen [...].“⁴⁰⁰ Ebenfalls zu Dürers Geburtshoroskop äußert sich Paracelsus zwischen 1537 und 1541: „Oftmals ist der himel also streng, das er mit gewalt on ler der menschen treibet in ein handwerk, als die maler, die steinmezen. Und also compt oft, das vil zusammen laufen, das ein mensch vilerlei kann und in vilerlei geschickt ist; [...] Unter diser constellation hat er [Dürer] mussen geboren werden, dan das ist constellatio der maler.“⁴⁰¹

In bildlicher Hinsicht wird dieser Zusammenhang z. B. bei den Selbstporträts der aus Münster stammenden Brüder tom Ring greifbar. Nachdem sich bereits ihr Vater, Ludger d. Ä., 1541 mit einem Zirkel als Attribut hinter einer Brüstung dargestellt hatte,⁴⁰² wählte **Herman tom Ring** 1544 den gleichen Porträttypus für sein Selbstbildnis (**Abb. 290**).⁴⁰³ Während er in ein Skizzenbuch zeichnet, präsentiert sich **Ludger tom Ring d. J.** 1547 selbstbewusst mit Pinsel und Palette (**Abb. 291**).⁴⁰⁴ Beide geben ihr Geburtsdatum bis auf die Stunde genau an und weisen sich damit als Merkurkinder aus. Herman hat vermutlich sogar mit der „25. Stunde“ eine ungünstige Planetenkonstellation beim Tag der Geburt vertuschen bzw. eine Geburt im Zeichen Merkurs erreichen wollen.⁴⁰⁵ Dass sich damit beide den von Merkur begünstigten oder beschirmten Talenten und Eigenschaften versicherten, deutet bei Ludger d. J. die wie in den Stein geritzte Inschrift auf der Brüstung an. Sie lautet in deutscher Übertragung: „Lob, Preis und Ehr sei Gott allein, von dem uns alles Gute kommen muss. Durch seine Gnade habe ich mich eben nach dem Leben gemalt. Eine Gestalt, so wie ich in dieser Zeit aussah, es steht hier oben auf der linken Seite. Nach Kunst steht all mein Begehren, vom Ringe-Malen ernähre ich mich.“⁴⁰⁶ Neben dem Hinweis auf die göttliche Gnade und die Liebe zur Kunst weist Ludger d. J. die Malerei ausdrücklich als seinen Broterwerb aus. Dieser durchaus nicht selbstverständlichen Auffassung entspricht die frühe Einbeziehung der Malutensilien ins autonome Porträt. Das ebenfalls

⁴⁰⁰ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 12, S. 254, Anm. 1.

⁴⁰¹ Rupprich 1956, Bd. 1, Nr. 34, S. 321.

⁴⁰² Münster, Westfälisches Landesmuseum. Vgl. Ausst. Kat. Münster 1996, Nr. 1. Zur Herleitung des Typus aus der Selbstdarstellung Israhel van Meckenems und Heinrich Aldegrevers sowie der deutschen (Hans Holbein d. J.) und niederländischen (Quentin Massys) Bildnismalerei siehe ausführlich Lorenz 1996, S. 92 ff.

⁴⁰³ Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Mit „DM + MR 1544 20 A“ beschriftet, was mit „*Depictum Hermannus Meler Ringius*“, das Delta mit April aufzulösen ist. Vgl. ebd.; Veldman 1996, S. 50; Kirchhoff 1996, S. 36; Ausst. Kat. Münster 1996, Nr. 3, mit weiterführender Literatur.

⁴⁰⁴ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Oben links ist das Geburtsdatum mit „*NATVS ANO 1522.19 A. ITER 8 ET 9 H[ORAM]*“, oben rechts der Tag der Vollendung mit „*DEPICTVM ANNO 1547,31.A.*“ angegeben. Vgl. ebd., Nr. 4; Kirchhoff 1996, S. 36 f.; Lorenz 1996, S. 92, mit weiterführender Literatur. Wohl 1985, S. 51 ff., hat darauf hingewiesen, dass die dargestellten Farben der verwendeten Palette tom Rings entsprechen.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu Kirchhoff 1996, S. 30 f.; Ausst. Kat. Münster 1996, Nr. 3.

⁴⁰⁶ Zitiert nach Ausst. Kat. Münster 1996, Nr. 4.

inschriftlich genannte „Ringe-Malen“ ist eine Anspielung auf das sprechende Monogramm der tom Rings.⁴⁰⁷

Dass Künstler auch in ihrer privaten Korrespondenz Glück, Erfolg und Ruhm mit Merkur verbanden, belegt eine vor 1593 von **Gerrit Pietersz.** (Amsterdam 1566- um 1608) mit „*sr vianen laet u dese mercurius inde engelen banck leijden. GP*“ beschriftete Federzeichnung des Gottes in ausgreifender Schrittstellung mit Caduceus und gen Himmel gerichtetem Blick, die auf der Rückseite „*Aende eersamen Jongman Adam van vianen tot utrecht*“ adressiert ist (**Abb. 292**).⁴⁰⁸ Anlass und Entstehungszeit sind nicht überliefert, doch deutet die Adresse darauf hin, dass es sich um eine als Brief gedachte Zeichnung handelt, mit der Pietersz. dem Utrechter Silberschmied Adam van Vianen (Utrecht 1568/69-1627) den Wunsch übermitteln wollte, Merkur möge ihn „*inde engelen banck*“ geleiten. Indem der Begriff „*engelenbak*“ noch heute den Olymp bezeichnet,⁴⁰⁹ kann damit nur der von Merkur verholte Aufstieg des Künstlers zu Ruhm und Ehre gemeint sein. Als Förderer von Glück und Gewinn lässt sich Merkur auch als Hinweis für die positive Beeinflussung der weiteren Laufbahn van Vianens verstehen.⁴¹⁰

Vom Urheber des Blattes ist bekannt, dass er 1566 als Bruder des Komponisten und Organisten Jan Pietersz. (Sweelinck) in Amsterdam geboren wurde und dort zusammen mit dem Glasmaler Jacob Lenartz seine erste Ausbildung erhielt. Zwischen 1588 und 1590 war er Schüler Cornelis van Haarlems, von dem sich der Zeichenstil des Blattes dann auch deutlich beeinflusst zeigt.⁴¹¹ Den *terminus ante quem* für die Entstehung des Blattes liefert die Hochzeit des Adressaten mit Aeltgen Verhorst 1593.⁴¹² Ein annehmbarer Anlass für den mit Merkur verbundenen Glückwunsch könnte der Meistertitel van Vianens gewesen sein, der 1591 in die Zunftrolle der Utrechter Gold- und Silberschmiede eingetragen wurde.⁴¹³ Woher sich die Künstler kannten, ist unklar, doch unterhielt der ältere Bruder des an den Höfen in München, Salzburg und Prag tätigen Goldschmieds Paulus van Vianen bis zu seinem Tod vielfältige Kontakte zu Künstlern und Intellektuellen in Utrecht und

⁴⁰⁷ Zu den Signaturen und Wappen siehe ausführlich Kirchhoff 1996, S. 39 f..

⁴⁰⁸ Feder in Braun, braun laviert, 24,2 x 19,6 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Unten rechts mit Feder von anderer Hand mit „*Disz hat heer Cornelis Poelemborg gezeignet und herr Vianen geschickt zum Celaino.*“ beschriftet. Vgl. ter Molen 1984, S. 31 und 67; Ausst. Kat. Utrecht 1984/85, Nr. 128; Ausst. Kat. Washington 1986, Nr. 95; van Thiel 1987, S. 357 ff..

⁴⁰⁹ Dies ist in jedem handelsüblichen Wörterbuch nachprüfbar. Der Anonymus, der das ligierte Monogramm fälschlich mit „*CP*“ und den Urheber daraufhin mit Cornelis van Poelenburch identifiziert hat, bringt die Darstellung mit Celaeno, eine der sieben Töchter von Atlas und Pleione, die Jupiter in Sterne verwandelt hatte, in Verbindung. Eine andere Pleiade, Maia, ist Merkurs Mutter. Dies scheint zwar etwas weit hergeholt, verweist aber ebenfalls auf den Himmel.

⁴¹⁰ Dies unterstützt die oben, in Kap. B 1.3, vorgeschlagene Interpretation des gen Himmel blickenden Merkurs auf Frans Franckens II. Schuster-Legende (**Abb. 273**).

⁴¹¹ 1594/95 trat er von Antwerpen aus eine Romreise an, von der er 1599/1600 nach Amsterdam zurückkehrte und dort (evtl. 1600/01-03) Pieter Lastman ausbildete. Sein Todesdatum ist nicht überliefert, doch datiert das Zeichnungen, Radierungen und Gemälde umfassende Schaffen zwischen 1592 und 1608. Vgl. K. G. Boon, in: Best. Kat. Amsterdam 1978, S. 144.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 313.

⁴¹² Als verheirateter Mann hätte Pietersz. den Kollegen wohl kaum mit „*jongman*“ angedet.

⁴¹³ Zu Leben und Werk Adam van Vianens vgl. Ter Molen 1984, Bd. 1, S. 29 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 321. Dass der Brief in diesem Kontext entstanden sein könnte wird auch ebd., Nr. 37, vermutet.

Haarlem, wo Pietersz. nach seiner Ausbildung noch etwa drei bis vier Jahre als freier Meister gearbeitet haben soll.⁴¹⁴

Von Ciriaco da Ancona (gest. 1457) ist bereits aus dem Quattrocento ein „Gebet“ an Merkur überliefert, das der von seinen Zeitgenossen selbst als neuer „*Mercurius*“ gerühmte Gelehrte auf einer seiner Reisen verfasste hatte.⁴¹⁵ In bildlicher Hinsicht belegt eine 1596 datierte Zeichnung von **Hendrick Goltzius** mit einem ruhenden Wanderer und dem im Himmel schwebenden Merkur, dass sich Künstler auf die traditionelle Schutzfunktion des Planetengottes für Reisen und Wanderungen verließen (**Abb. 293**).⁴¹⁶ Die Szene lässt sich kaum auf Goltzius selbst beziehen, dessen Italienreise zum Entstehungszeitpunkt des Blattes bereits längere Zeit zurücklag.⁴¹⁷ Möglich wäre allerdings, dass sie für einen befreundeten Kollegen bestimmt war, dem Goltzius dann – ähnlich wie Gerrit Pietersz. Adam van Vianen – Glück und die Hilfe Merkurs auf seinen weiteren Wegen gewünscht hätte.⁴¹⁸ Selbst auf der Reise nach Italien hat auch **Adam Elsheimer** 1598 die Beziehung des Künstlers zu Merkur reflektiert (**Abb. 294**).⁴¹⁹ Deuten diese und andere Beispiele an, dass die angebliche Bedeutungslosigkeit Merkurs oder seine Verdrängung durch den Planetengott der Melancholie, Saturn, eine moderne „Legende“ darstellt,⁴²⁰ offenbart Elsheimers Integration von jungem Künstler, Merkur und Amor einen zunehmend freier werdenden Umgang mit den verschiedenen Darstellungstraditionen an.

⁴¹⁴ Ter Molen 1984, Bd. 1, S. 29 ff.

⁴¹⁵ Es setzt mit „*Artium mentis ingenii facundiaeque pater alme Mercuri*“ ein. Vgl. Sez nec 1990, S. 200 f.

⁴¹⁶ Feder in Braun, 30,8 x 43,3 cm, oben bezeichnet mit „*H. Goltzius Ao 96*“, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 274. Das Blatt gehört zu einer Reihe von Ideallandschaften, die Goltzius in den 1590er Jahren in der Tradition venezianischer Landschaftsmalerei zeichnete. Die entsprechenden Einflüsse wurden möglicherweise durch Stiche und Zeichnungen nach Tizian und Domenico Campagnola vermittelt. Vgl. Reznicek 1961, S. 172 f. und K 393; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 313. Venezianische Landschaftsmalerei empfiehlt van Mander im „*Grondt der edel vry schilder-const*“ zu Studienzwecken. Siehe dazu van Mander/Miedema 1973, Bd. 1, S. 210 und Bd. 2, S. 551.

⁴¹⁷ Im November 1590 reiste Goltzius „inkognito“ unter dem Namen „Hendrick van Bracht“ über Hamburg, München, Venedig, Bologna und Florenz nach Rom, wo er im Januar 1591 eintraf und Kontakte zu Federico Zuccari sowie zur Accademia di San Luca gehabt haben muss, wo ein Porträt von ihm aufbewahrt wird. Im April war er mit dem Haarlemer Brauer, Silberschmied und Kunstliebhaber Jan Matthijsz Ban und dem Antiquar Philips van Winghe, einem der Gründerväter der frühchristlichen Archäologie, in Neapel. Mit diesem kehrte er am 3. August nach Haarlem zurück. Von der Reise haben sich Zeichnungen nach Antiken und italienischen Meistern wie Raffael, Zuccari oder Tizian erhalten. Vgl. vor allem Hoogewerff 1913, Bd. 2, S. 112; Reznicek 1961, Bd. 1, S. 320 ff. und Nr. 200-238, 245-248; Ders. 1963, S. 251 f.; Miedema 1991-92, S. 43 f.; Stolzenburg 2000, S. 424 ff.; Ders. 2002, S. 18 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, S. 117 ff., Nr. 40 ff.

⁴¹⁸ Zum Entstehungszeitpunkt des Blattes befanden sich der Stiefsohn Jacob Matham, Frans Badens und möglicherweise der Kupferstecher Jan Harmensz. Muller in Italien. Vgl. Widerkehr 1991-92, S. 227 f.; Nichols 1991-92, S. 90; Filedt Kok 1991-92, S. 186 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 312. Die weiterhin gültige Funktion Merkurs als Schutzgott der Reisenden belegt z. B. eine 1616 datierte Federzeichnung von Isaac Major (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett), die Merkur mit zwei Wanderern zeigt. Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1975, S. 47.

⁴¹⁹ Feder und Pinsel in Grau und Hellbraun, mit Tuschfeder übergangen, 8,7 x 14,3 cm, links unten mit „*Adamus Ehlshaimer fon franckfurt 98*“ signiert und datiert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 88. Das Blatt gehört mit zehn weiteren, ebenfalls in Braunschweig aufbewahrten Blättern zum Stammbuch Elsheimers, das die Rekonstruktion seiner Reise nach Italien ermöglicht. Vgl. Drost 1933, S. 731 f.; Bothe 1939; S. 36 f.; Möhle 1966, S. 25 ff. und 111 ff.; Andrews 1973, S. 1 ff.; Ders. 1977, Nr. 30; Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 62; Geissler 1980, Bd. 2, S. 63; Peter-Raupp 1980, S. 227; Best. Kat. Braunschweig 1997, S. 248 und Nr. 16; Schuster 1999, S. 221 ff.. Zur Interpretation der Allegorie vgl. unten, C 2.3.

⁴²⁰ Vgl. zu Recht schon Schuster 1999, S. 225 f.; dagegen Wittkower 1989; Conti 1991, S. 97; Lecoq 2002.

B 2.3 Die Erfindung der personifizierten Bildkünste: Pictura und ihre Schwestern

Pictura stellt im Gegensatz zu Lukas oder Apelles eine neuzeitliche Erfindung dar, die in programmatischer Anlehnung an Ikonografie der Musen oder *artes*-Personifikationen als schöne junge Frau und häufig zusammen mit ihren ebenfalls neuartigen „Schwestern“ Sculptura und Architectura auftritt.⁴²¹ Ihre inhaltliche und ikonografische Genese hängt eng mit der Person und Kunsttheorie Giorgio Vasaris zusammen, der bereits um 1542 die Gewölbekünste der Camera della Fama e delli Arti seines Aretiner Hauses mit den Personifikationen der Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie ausmalte und dabei Pictura als junge, vor ihrer Staffelei sitzende Frau charakterisierte (**Abb. 295**).⁴²² Die formal an Raffaels drei Grazien in der Villa Farnesiana angelehnte Zusammenfassung der drei Schwesternkünste begegnet erstmals in einem um 1545/46 ausgeführten Fresko Vasaris in Rom (Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni), das Paul III. als Mäzen für den Neubau von St. Peter huldigt.⁴²³ Weitere Verbreitung erlangte die Gruppe allerdings durch die Schlussvignetten der beiden Ausgaben von Vasaris „*Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*“ (Florenz 1550 und 1568; **Abb. 296-297**).⁴²⁴ Die in die zweite Ausgabe aufgenommenen 144 Holzschnitt-Bildnisse markieren eine neue Etappe für die Aufnahme bildender Künstler unter die „*virii illustri*“ (**Abb. 298**), die sich zuvor schon in literarischer Hinsicht sowie in (Selbst-)Bildnis-Sammlungen niedergeschlagen hatte.⁴²⁵ Andererseits machten sie die von Enea Vico mit einem Bildnis Karls V. eingeführte Verbindung von Porträt und allegorischer Rahmung populär, die eine über die Physiognomie und

⁴²¹ Filipczak 1987, S. 14 f.; Mertens 1994, S. 285 ff.; Roggenkamp 1996, S. 9 ff.

⁴²² Siehe vor allem Vasari/Milanesi 1906, Bd. VI, S. 251 und 268 ff.; Winner 1957, S. 19 ff., 75 f., 84 und 127; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 21 ff.; Cheney 1985, S. 119 ff.; Albrecht 1985, S. 83 ff.; Schwarz 1990, S. 179 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 47 (Nr. 130); Költzsch 2000, S. 97 ff.

⁴²³ Roggenkamp 1996, S. 23 ff., Abb. 2-5 und 7.

⁴²⁴ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. II, S. 1034; Winner 1962, S. 160; Warnke 1977, S. 20; Ausst. Kat. Arezzo 1981, Nr. VII, 42c und VII, 60; Georgel/Lecoq 1987, S. 14 und 18; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 311a-b; Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 91 f.; Roggenkamp 1996, S. 11 f. und 99 ff.

⁴²⁵ Vgl. z. B. das Bildnis Raffaels mit einer deutlich an Vasaris Fresko in Arezzo (**Abb. 295**) angelehnten Pictura; dazu und weiterführend Prinz 1966. Vereinzelt werden herausragende Künstler wie Giotto oder Simone Martini bereits im Trecento von Humanisten wie Filippo Villani im „*Liber de Civitatis Florentiae Famosis Civibus*“ (Florenz, um 1375/90) zu den „*uomini illustri*“ gezählt. 1456 nimmt Bartholomeus Facius Maler und Bildhauer in „*De viris illustribus*“ auf, was er u. a. mit ihren Auftraggebern oder Mäzenen von hohem Rang rechtfertigt. Anknüpfungspunkte boten Plinius, Nat. Hist. XXXV, 19, der die „*Imagines*“ von M. Varro mit siebenhundert Bildnissen rühmt, Cornelius Nepos, „*De viribus illustribus*“ oder die bereits auf eine Berufsgruppe beschränkte Vitensammlung von Ausonius „*Commemoratio professorum burdigalensium*“. Vgl. Zilsel 1926, S. 170 f.; Baxandall 1964, S. 90 ff. und 104; Panofsky 1984, S. 31 f.; Warnke 1985, S. 60; Steiner 1991, S. 41 f.; Frenssen 1995, S. 23 f.. Wichtige Stationen für Bildnis-Sammlungen, über deren Genese Döring 1997, S. 10 ff., einen guten Überblick gibt, sind die fiktive Ruhmeshalle in Filaretos Architekturtrakt mit Bildnissen von Königen, Mäzenen und Erfindern der Künste, die Sammlung Paolo Giovios am Comer See (um 1537-40) und die Künstlerbildnisse in Vasaris Aretiner Haus (um 1553/54). Vgl. zu Filarete Filarete/von Oettingen 1890, S. 514; Prinz 1966, S. 11 f.; Frenssen 1995, S. 43. Zu Giovio, der Vasari zur Aufnahme der Bildnisse in die zweite Ausgabe der Viten angeregt haben soll, siehe Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 681; Münz 1901, S. 249 ff.; Rave 1959, S. 119 ff.; Ders. 1961, S. 275 ff.; Hüttinger 1985a, S. 36; Frenssen 1995, S. 27 f.; zu den Bildnissen der Casa Vasari in Arezzo Barocchi 1964, S. 127; Jacobs 1984, S. 407 ff.; Cheney 1985, S. 119 ff. und Abb. 2 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 47 (Nr. 130). Die Auswahl und Abfolge entspricht der den Viten zugrundeliegenden Entwicklungsauffassung, die sich vermutlich auch in dem laut Gründungsstatuten (Artikel XXII) der Accademia del Disegno geplanten, aber nicht umgesetzten Fries von Künstlerbildnissen niedergeschlagen hätte. Siehe dazu Pevsner 1986, S. 301; Jacobs 1984, S. 407.

Attribute hinausgehende Charakterisierung des Dargestellten über Personifikationen und komplexe Symbolik ermöglichte.⁴²⁶

Parallel zu ihrer bildlichen Genese tritt Pictura in der italienischen Traktatliteratur als handelnde, redende oder inspirierende Figur auf. Ein anschauliches Beispiel liefert Flavio Biondos „*Trattato della eccelentia pittura*“ (1549), in dem Pictura dem Autor „erscheint“, in Tradition der in Kapitel B 1.1 dargelegten Rezeption der antiken Künstlerbiografie auf ihre hohe Wertschätzung in der Antike hinweist, ihre zeitgenössische Stellung beklagt und Biondio zum Abfassen seines Traktats auffordert.⁴²⁷ Auch das Verhältnis der drei Künste, deren Werke aufgrund ihrer materiellen Gebundenheit und zeitlichen Permanenz, vor allem aber aufgrund der Zeichnung als allen gemeinsame Grundlage als vergleichbar galten, wurde ausgiebig erörtert.⁴²⁸ Die entscheidenden Stationen sind Benedetto Varchis Paragone-Umfrage,⁴²⁹ der selbst in den „*Due Lezioni*“ (1549) Malerei und Skulptur als rangleich und die Zeichnung als „*l'origine, la fonte e la madre di amendue loro*“ definiert,⁴³⁰ die Beiträge Antonfrancesco Donis, der in einem Brief an Montosorli den Disegno als Vater der Bildhauerei und Malerei bezeichnet („*Lettere del Doni*“, Venedig 1547)⁴³¹ und mit „*disegno della mente*“ in „*Il Disegno*“ (Venedig 1549) die geistige Ausrichtung des Begriffs vorbereitet,⁴³² sowie schließlich Vasaris Disegno-Begriff in den *Viten*.⁴³³

Vasaris schon im Zusammenhang mit dem Lukasbild in der Capella di San Luca (**Abb. 206**) erwähnten Bemühungen um die Reaktivierung der Compagnia di San Luca und die 1563 erfolgte Gründung der Accademia del Disegno bedeutete die organisatorische Umsetzung der theoretischen und bildlichen Gegenentwürfe zur zünftischen oder materialspezifischen Klassifizierung. Mit der offiziellen Trennung der Accademia von der Compagnia und der Befreiung der Maler und Bildhauer

⁴²⁶ Zum Herrscherbildnis in allegorischer Rahmung siehe von Hagenow 1999, mit weiterführender Literatur; zum allegorischen Künstlerselbstbildnis oder –porträt vor allem Raupp 1998, S. 177 ff.; Roettig 2002, S. 22 ff.

⁴²⁷ Vgl. Biondo/Ilg 1970, S. 12 f..

⁴²⁸ Diese Auffassung wird schon in den verschiedenen antiken Gründungsmythen wie der Butades-Legende angedeutet und lässt sich in den Schriftquellen seit Petrarca über Cennini, Alberti, Ghiberti oder Filarete bis ins Cinquecento verfolgen. Vgl. ausführlich ebd., S. 46 ff.; Baxandall 1971, S. 141; Kemp 1974, S. 224 f..

⁴²⁹ Der Begriff „*Paragone*“ hat sich vor allem als Synonym für die mit Alberti einsetzende, von Leonardo fortgeführte und mit dem 1546 verfassten Fragebogen des Kunsthistorikers Benedetto Varchi einen ersten Höhepunkt erreichende, kunsttheoretische Diskussion über die Rangfolge von Malerei und Skulptur durchgesetzt. Vgl. vor allem Panofsky 1954; Pepe 1969, S. 120 ff.; Larsson 1974; Mendelsohn-Martone 1978; Hessler 2002, S. 83 ff.; Nova 2003, S. 183 ff.; daneben Klein/Zerner 1966, S. 4 ff.; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 75 ff..

⁴³⁰ Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 1-58, hier S. 45; dazu Kemp 1974, S. 224; Roggenkamp 1966, S. 55 ff..

⁴³¹ Ebd., S. 79 ff.

⁴³² Vgl. Doni, *Disegno*; dazu ebd., S. 87 ff.; Kemp 1974, S. 225.

⁴³³ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Proemio zu den *Viten*; Bd. I, S. 218; dazu Kemp 1974, S. 219 ff.; Jacobs 1984, S. 404 ff.; Cheney 1985, S. 183 f.; Le Mollé 1988, S. 43 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9 f.; Roggenkamp 1996, S. 46 ff.; Költzsch 2000, S. 101; Feser/Lorini/Nova 2001, S. 21 ff. und 163 ff..

von der Zunftverpflichtung wurde sie 1571 auch *de iure* bestätigt.⁴³⁴ Folgerichtig durchzieht das Konzept der auf Grundlage des Disegno zusammengehörigen Schwesterkünste von Beginn an die Selbstrepräsentation der Akademie. Exemplarisch sei an die Ausschmückung der Dreifaltigkeit geweihten Capella di San Luca erinnert⁴³⁵ und daneben auf die diversen Entwürfe für ein Siegel (1562/63 ff.) als Ersatz für den geflügelten Stier als Symbol der Compagnia di San Luca,⁴³⁶ das von Vasari und Borghini 1564 konzipierte Grabmonument für Michelangelo in San Lorenzo, auf dem die drei Bildkünste mit Poesia auftraten und von Fama bekrönt wurden,⁴³⁷ sowie schließlich das tatsächlich 1597 eingeführte Siegel der Accademia del Disegno verwiesen, das im Rückgriff auf Michelangelos Imprese drei ineinander verschlungene Kränze als Disegno-Allegorie zeigt.⁴³⁸

Über Künstler wie Federico Zuccari (S. Angelo in Vado um 1540 – 1609 Ancona) wurden diese und andere Konzepte in Rom eingeführt,⁴³⁹ wo 1577 mit der bereits mehrfach erwähnten Accademia di San Luca ein organisatorisches Pendant zur Accademia del Disegno entstand.⁴⁴⁰ Deutlich beeinflusst von Vasaris Definition des Disegno als Vater der drei Bildkünste und dem Siegel der Accademia del Disegno hat Zuccari z. B. nach 1590 in der *Sala del Disegno* seines römischen Palazzo Disegno als alten Mann und die drei Bildkünste als unbedeckte, weibliche Figuren im zentralen Deckenfresko dargestellt (**Abb. 299**).⁴⁴¹

⁴³⁴ Vgl. vor allem Kallab 1908, S. 106 f.; Ward 1972; Goldstein 1975, S. 45 ff.; Warnke 1979, S. 17; Dempsey 1980, S. 552 ff.; Reynolds 1982, S. 65 ff.; Pevsner 1986, S. 55 ff.; Kraut 1986, S. 66 ff.; Ważbiński 1987; Kempers 1989, S. 349 ff.

⁴³⁵ Speziell zum Trinitätsbezug der Kapelle vgl. Ważbiński 1987, S. 130 f. und 168 ff.; daneben Collareta 1978, S. 167 ff.; Kraut 1986, S. 152 f., Anm. 155; von Flemming 2003, S. 64 ff.

⁴³⁶ Von diesen Entwürfen sind fünf, Cellini zugeschriebene Zeichnungen (in München, Florenz, London) erhalten. Eine Quelle des 18. Jahrhunderts erwähnt noch 23 Entwürfe. Die Beiträge von Stefano Pieri und Domenico Poggini werden als Tempel mit einem Bildnis des Herzogs und den drei Bildkünsten sowie Minerva mit dem Wappen des Herzogs beschrieben. Vgl. ebd., S. 59 ff.; Kemp 1974, S. 220 ff.; Ważbiński 1987, Bd. 1, S. 111 ff.

⁴³⁷ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 438 ff.; dazu Kallab 1908, S. 113 ff.; Steinmann 1913, S. 70 ff.; Wittkower 1950, S. 8; Wittkower 1964, S. 42 ff. und 149 ff., Anhang III.; Ost 1965, S. 299; Schütz-Rautenberg 1978, S. 209 ff., 278 ff., 310, 320, 329, 338; Wasmer 1985, S. 125 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 243-253; Roggenkamp 1996, S. 126 ff.. Auf einer das Bildnis Michelangelos für die Vitenausgabe von 1568 vorbereitenden Feder- und Bleistiftzeichnung (London, Sammlung A. Blunt) plante Vasari, Disegno mit drei Köpfen in der Rahmung darzustellen. Vgl. ebd., S. 103 ff. und Abb. 16; Ost 1965, S. 289; Schütz-Rautenberg 1978, S. 261; Ausst. Kat. Arezzo 1981, Nr. VIII, 15; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 54 und 125.

⁴³⁸ Nach *Condivi* soll Michelangelo erwogen haben, die Personifikationen der Architektur, Skulptur und Malerei in die Reihe der gefangenen Künste in das Grabmonument Julius II. zu integrieren. Vgl. *Condivi/Wohl* 1976, S. 33; weiterführend zur Imprese Michelangelos und dem Siegel von 1597 Ward 1972, S. 274; Kemp 1974, S. 220 ff.; Collareta 1978, S. 167 ff.; Reynolds 1982, S. 197 ff.; Pevsner 1986, S. 53 f.; Ważbiński 1987, Bd. 1, S. 130 ff. und 168 ff.; King 1989, S. 252.

⁴³⁹ Speziell zu Zuccaris Zeit in Florenz vgl. Heikamp 1967, S. 3 ff.; Ders. 1987, S. 9 ff.; Ders. 1996, S. 347 ff.; Müller 1985, S. 101 ff.; Ważbiński 1985b, S. 275 ff..

⁴⁴⁰ Zur Accademia di San Luca in Rom siehe vor allem Missirini 1823, S. 20 ff.; Hoogewerff 1947, S. 128 f.; Noehles 1970; Rossi 1984, S. 377 ff.; Roettgen 1999, S. 306 ff..

⁴⁴¹ Zu den in den Tondi dargestellten Künsten und Wissenschaften des Disegno gehören Scientia (Theologie, Philosophie und Jurisprudenz), Medicina (Asklepius), Militia und Harmonie (Apoll und die Musen). Eine Vorstudie wird in Urbino, Palazzo Ducale, aufbewahrt. Vgl. Körte 1935, S. 26 ff.; Herrmann-Fiore 1979, S. 36 ff.; Müller 1985, S. 110 ff.; daneben Winner 1957, S. 58 ff. und 127; Würtenberger 1962, S. 179 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 6; Cast 1981, S. 122; Bielmeyer 1983, S. 60; Cropper 1984, S. 50; Ważbiński 1985b, S. 296

Die Vermittlung der hauptsächlich in Florenz entwickelten Innovationen in den Norden kann z. B. der von **Benvenuto Cellini** in den 1540er Jahren für Franz I. von Frankreich entworfene Brunnen veranschaulichen, dessen Programm den König als Mars bzw. Schützer der „*quattro virtù*“ verehren sollte. Zu diesen zählt Cellini Philosophia als Sinnbild für die Welt des Lernens, die Künste des Disegno, die alle Wissensgebiete unterstützende oder begleitende Musica sowie Liberalità als Voraussetzung für das Gedeihen der Künste und Wissenschaften. Die Figur des Disegno sollte die Künste Malerei, Skulptur und Architektur repräsentieren.⁴⁴² Wohl beeinflusst von dem über Modelli nicht hinausgelangenden Projekt verzierte Pierre de Bontemps nach Entwürfen Philibert de l'Ormes 1550-56 die Urne Franz I. mit Reliefs von Apollo und den Musen (Poesia), Astronomia sowie mit Personifikationen der Architektur, Bildhauerei, Malerei und Geometrie (**Abb. 300a-d**).⁴⁴³

Ein „*Catalogus gloriae mundi*“ betitelter Holzschnitt von **Barth Chasseuneux** (1546) deutet ebenfalls die allmähliche Ablösung vom mittelalterlichen Ordnungssystem der *artes liberales et mechanicae* an (**Abb. 301**).⁴⁴⁴ Das Blatt zeigt mechanische und freie Künste in drei Registern, die allesamt durch weibliche Figuren personifiziert werden. Oben befinden sich „*AGRICVLTVRA*“ und „*AVRIFABRA*“, die mit ihren Attributen neben Goldschmieden auch die Schmiede, Plattner, Schlosser vertritt, im mittleren Register die mit Münzen hantierende und Stoffballen feilbietende „*MERCATORIA*“ sowie „*ARCHITECTVRA*“, die mit Sägen, Hobeln, Hämmern, Meißeln, Farbtöpfen, Pinseln, Christus- und Madonnenbildern auch die Bildschnitzerei, Bildhauerei und Malerei vertritt, unten „*VENATORIA*“ und die in einer Praxis wiedergegebene „*CYRVRGIA*“. Das untere Register ist allein „*TYMPANISTRIA*“ vorbehalten, die vor einem Tisch mit Attributen der Kriegskunst und Musik sitzt.

und Abb. 37; Wittkower 1989, S. 225; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 137 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9 ff.; Roettgen 1999, S. 311 f.

⁴⁴² Vgl. Goldberg 1966, S. 216 f.; de Chapeaurouge 1968, S. 283; King 1989, S. 252.

⁴⁴³ St. Denis, Abteikirche. Vgl. ebd.; Wingert 1939, S. 383 ff.; Panofsky 1993, S. 87 ff., Abb. 352 und 409 ff.; Goldberg 1966, S. 215 ff.

⁴⁴⁴ Holzschnitt, München, Deutsches Museum, Sammlung Libri Rari, Inv. Nr. 1962B267. Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 187 und Abb. 27.

B 3 Die Einführung der Pictura-Allegorie in die südlichen Niederlande

B 3.1 Das Wiedererwachen der Künste: Frans Floris

Um 1559/60 schuf **Frans Floris** eine Darstellung von neun schlafenden oder ruhenden Personifikationen in einer hügeligen Ruinen- und Flusslandschaft (**Abb. 302**).⁴⁴⁵ Am linken Bildrand lassen sich Pictura mit einer Mal- oder Zeichentafel und Sculptura mit einem Meißel und einer Statue identifizieren. Die hinter Pictura schreibende Figur könnte Dialectica oder Arithmetica, die den rechten Arm Sculpturas ergreifende Gestalt Architectura (Säulenbasis) oder Astronomia (Himmelsglobus) personifizieren. Die sich daran anlehrende Rückenfigur wird über das Lineal, den Zirkel und Erdglobus als Geometria ausgewiesen. Von den übrigen Personifikationen ist nur Musica durch Notenblätter und Saiteninstrument identifizierbar.

Wenn es sich infolgedessen auch um Musen – die schreibende Clio, Urania mit Himmelsglobus, Euterpe mit Noten, Polyhymnia mit Messinstrumenten und Globus – handeln könnte, legt die Anzahl der Figuren und die Inschrift „*Le cruel Mars fait qu'en long sommeiller / Toute science à reposer s'efforce / Mais luy vaincu par prude[n] ce et par force / Le vray Amy nous viendra réveiller*“ auf einem der Notenblätter eine Identifizierung mit den Personifikationen der freien Künste nahe. Ihnen hätte Floris dann zu einem für die Niederlande frühen Zeitpunkt die bildenden Künste zugeordnet.⁴⁴⁶ Unabhängig von der Identifizierung einzelner Künste oder Musen beinhaltet die Zugehörigkeit von Malerei, Skulptur und Architektur zu einem als „*toute science*“ bezeichneten Kreis eine Aufwertung. Bei dem lorbeergekrönten „*vray amy*“ handelt es sich offenbar um Merkur, der gemäß seiner traditionellen Auffassung als Seelengeleiter („*Psychopompos*“) und Traumbringer mit seinem Stab das Haupt von Architectura/Astronomia berührt und damit die Erweckung der Künste andeutet.⁴⁴⁷ Mit der Rechten weist er in den Mittelgrund, wo der von Fortitudo und Prudentia entwaffnete Kriegsgott Mars weggeführt wird. Zwei weitere Tugenden tragen Teile seiner Rüstung wie Trophäen. Dies und die durch den bewölkten Himmel brechenden Sonnenstrahlen deuten an, dass der Krieg als

⁴⁴⁵ Öl auf Leinwand, 157 x 238 cm, Ponce, Museo de Arte, Fundación Luis A. Ferre, Inv. Nr. 62.0336. Eine Vorstudie hat sich in Stockholm (Nationalmuseum) erhalten. Vgl. **Abb. 302a**. Die Datierung ergibt sich aus der Figuren- und Landschaftsauffassung, die an den Herkuleszyklus und die Serie der sieben freien Künste von Cornelis Cort nach Frans Floris erinnert. Merkur weist deutliche Parallelen zur Figur des Hypnos auf dem Stich *Herkules bei den Pygmäen* auf. Möglicherweise handelt es sich bei den von Carel van Mander im Besitz des Melchior Wijntgis in Middelburg erwähnten „*schlafenden neun Musen*“ um das Gemälde in Ponce. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 184; dazu van de Velde 1975, Bd. 1, S. 263, wonach van Mander die Gemälde in Wijntgis Haus vermutlich nur vom Hörensagen kannte, da er auch in der Vita von Jacob de Backer ein dort befindliches Werk falsch identifiziert. Im Nachlassinventar des Charles de Croy von 1613 ist unter der Nr. 77 „*une aultre pièce sur thoile [...] des sept arts libéraux dorment par la vertu de Mars de la main de Frans Floris*“ verzeichnet. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 492 f.; Zuntz 1929, S. 87 und 92; zum Gemälde ferner Best. Kat. Ponce 1965, S. 65 ff.; de Mirimonde 1969, S. 346 und Abb. 8; Becker 192/73, S. 126; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 61, 262 ff. und 377, S. 120; Filipczak 1987, S. 13; King 1989, S. 248 und 252; Serebrennikov 1995, S. 221 ff.

⁴⁴⁶ Vgl. auch van de Velde 1975, Bd. 1, S. 264; Filipczak 1987, S. 13; J. S. Held, in: Best. Kat. Ponce 1965, S. 66, der auf die Austauschbarkeit von Musen- und Artes-Ikonografie hinweist. Siehe dazu auch Himmelmann 1985, S. 22 ff., der vermutet, dass die seit dem Mittelalter für die Musen charakteristische Nacktheit entsprechende Veränderungen in der *artes*-Ikonografie bewirkte.

⁴⁴⁷ Vgl. de Mirimonde 1969, S. 346

Widersacher der Künste und Wissenschaften bzw. als Ursache für ihren „Schlaf“ beendet ist und friedlichere Zeiten anbrechen. Die Ruinen im Hintergrund suggerieren, dass der Niedergang und das Wiedererwachen der Künste letztlich wie alle Dinge dem ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens unterworfen sind. Die Auswirkung von Krieg und Frieden auf den Untergang oder die Blüte von Künsten und Wissenschaften ist nicht nur seit der Antike ein vor allem im Zusammenhang mit Herrschertugenden erörtertes Thema,⁴⁴⁸ sondern assoziiert mit dem Wiedererwachen der Künste aus tiefem Schlaf die seit den Humanisten des Trecento im Zusammenhang mit Literatur, Kunst und Kultur diskutierten Wiedererweckungsmythen, die schließlich auch den epochemachenden Terminus „Renaissance“ geprägt haben.⁴⁴⁹

Thema und Entstehungszeit von Floris' Gemälde legen nahe, den am 3. April 1559 zwischen Philipp II. und Heinrich II. von Frankreich unterzeichneten Frieden von Cateau-Cambrésis, der die Verdrängung Frankreichs aus der italienischen Politik und damit die Dominanz Spaniens in Europa besiegelte, als unmittelbaren Anlass zur Herstellung oder Beauftragung des Gemäldes zu sehen.⁴⁵⁰ Das Ereignis wurde zehn Tage lang in Antwerpen gefeiert und während des diesjährigen „*ommegang*“ thematisiert. Neben den Mitgliedern der Zünfte, Kammern und Bruderschaften traten dabei u. a. die neun Musen, das Allgemeinwohl und die Tafelfreude, Kinder mit Musikinstrumenten, überschwänglich essende und trinkende Arme sowie das durch ein junges Mädchen personifizierte Antwerpen mit Merkur, Pax, Ceres und Fackelträgern auf.⁴⁵¹

1561 wurde dann nach jahrzehntelanger Pause erstmals wieder der überregionale Rhetorikerwettbewerb „*landjuweel*“ abgehalten.⁴⁵² Den letzten und größten Wettbewerb dieser Art eröffnete als Gastgeber die Antwerpener Rhetorikerkammer „*De Violieren*“. Zu den Figuren des Stücks gehörten die untätige Rhetorica im Schoß der schlafenden Personifikation Antwerpens sowie drei Nymphen. Minerva, Merkur und Apoll sandten „*sciencie*“, „*eloquencie*“ und „*inuencie*“ in Form von Pfeilen aus dem Himmel und eine der Nymphen sprach ein Gebet, woraufhin sich Rhetorica regte und über ihre

⁴⁴⁸ Vgl. z. B. Claudius Aelianus (*Variae historiae*, XII, 2 und XIV, 37), wonach „*ein den Musen gewidmetes*“ oder „*geweihtes Leben friedlich und sanft*“ bzw. „*friedlich und ruhig und der Musen würdig sein*“ sollte.

⁴⁴⁹ Vgl. weiterführend Rouchette 1959; Panofsky 1984, S. 29 ff.; Wazbinski 1976; Warnke 1979, S. 16 ff.; Belting 1983, S. 68 ff.; Kliemann 1983, S. 11 ff..

⁴⁵⁰ So auch die Vermutung von van de Velde 1975, S. 262 ff. und 377. Zum Frieden von Cateau-Cambrésis, der zugleich das durch die Abdankung Karls V. eingeleitete Ende der habsburgischen Universalmonarchie besiegelte, siehe Klüeting 1989, S. 95, 102, 197 und 326 f..

⁴⁵¹ Eine Beschreibung des „*ommegang*“ wurde 1559 von Hans de Laet unter dem Titel „*Ordnantie van Besnijdenis Ommeganck van desen teghenwoordighen Jaer. MD ende LIX*“ in Antwerpen gedruckt. Vgl. dazu Prims 1946; Williams/Jacquot 1960, S. 356 ff.; McGrath 1972, S. 173 ff.; Wegg 1979, S. 1 f.; Serebrennikov 1995, S. 221 f.; weiterführend Kernodle 1953, S. 59 ff.; Ramakers 1996; Löther 1999, S. 24 ff.. Wie beeindruckend die Antwerpener Prozessionen auf Zeitgenossen gewirkt haben müssen, deutet Dürers Beschreibung des „*ommegang*“ von 1520 im Tagebuch der niederländischen Reise, abgedruckt bei Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 153, an.

⁴⁵² Zu den insgesamt sieben 1515-1561 abgehaltenen Rhetorikerwettbewerben, die „*landjuweel*“ genannt wurden, vgl. Steenbergen 1949, S. 10 ff.; Ders. 1950/52, S. 63 ff.. Der 1561 in Antwerpen abgehaltene Wettbewerb war der letzte und größte seiner Art. Vgl. dazu van Even 1861; die verschiedenen Beiträge in Prims 1941; Kernodle 1944; Kruyskamp 1962; Cockx-Indestege/Waterschoot 1994; Meadow 1998, S. 66, Anm. 59.

zwanzig Jahre währende Untätigkeit sprach. Dann erwachte auch Antwerpen, die nun entscheiden sollte, welche der brachliegenden Künste manuelles Geschick und welche theoretische Einsicht erforderten.⁴⁵³ Die Holzschnitt-Illustration der zeitgenössischen Beschreibung von Willem Silvius (1562) zeigt die Hände der Götter in den Wolken, die Personifikation Antwerpens im Melancholiegistus, vor ihr die von einem Pfeil der Götter ins Herz getroffene Rhetorica sowie diverse Messinstrumente und einen Schlegel auf dem Boden (**Abb. 303**).⁴⁵⁴

Die Vermutung drängt sich auf, dass der dem Organisationskomitee zur Vorbereitung des „*landjuweel*“ angehörende Floris von den im Vorfeld des Wettbewerbs erörterten Programmen und/oder den Figuren des 1559 anlässlich des Friedens von Cateau-Cambrésis abgehaltenen „*omwegangs*“ die entscheidenden Anregungen für seine innovative Komposition erhalten haben könnte.⁴⁵⁵ Den pyramidalen Aufbau, den Erweckungsgestus Merkurs und die auf ihre Tafel schreibende Figur entlehnte er einer Cornelis Massys oder Cornelis Bos zugeschriebenen und nach einem Gemälde des Perino del Vaga-Schülers Siciolante da Sermoneta (ehemals Sammlung Crozat) gestochenen Allegorie der „*Solertia*“ (**Abb. 304**).⁴⁵⁶ Die Personifikation bestraft einen im Schoß einer Frau liegenden Jüngling als Sinnbild der Faulheit und reicht dem strebsamen, in der typischen Haltung des Schreibers, Malers oder Zeichners auf eine Tafel schreibenden Jüngling ein Tintenfass. Seine Tafel wird von einer Personifikation mit Lorbeerkrantz gestützt, die an Inspirationsfiguren erinnert.⁴⁵⁷ Die Verurteilung der Faulheit und Belohnung von Strebsamkeit wird durch die im Hintergrund dargestellten Taten des Herkules kommentiert.⁴⁵⁸ Während die italienische Vorlage, der Stich oder ein davon abhängiges, der Werkstatt Joos van Cleves oder Cornelis van Cleve zugeschriebenes Gemälde die Tugend noch als irdische Erscheinung darstellen, die den schlafenden Vertreter der Trägheit mit einem Stab aufzuwecken scheint,⁴⁵⁹ spitzte der Meister des Verlorenen Sohnes mit seinen

⁴⁵³ Vgl. Willem Silvius 1562, Ci ff.; dazu Roose 1970, S. 91 ff.; Serebrennikov 1995, S. 237 f..

⁴⁵⁴ Ebd., S. 237 f. und Abb. 8, wird zu Recht auf die Parallele zu Dürers „*Melencolia I.*“ (**Abb. 163**) hingewiesen.

⁴⁵⁵ Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, Dok. 16. Daneben sei darauf hingewiesen, dass die traditionell der Poesie zugeordnete Ikonografie von Apoll mit den Musen 1556 Thema des Schaugerüsts der Antwerpener „*De Violieren*“ anlässlich des Einzugs Philipps II. in Antwerpen war. Die bildenden Künste kamen dabei allerdings nicht vor. Vgl. dazu Hummelen 1998, S. 102 und Abb. 9.

⁴⁵⁶ Kupferstich, 36,5 x 48 cm (Wien, Albertina), unten bezeichnet mit: „*SVM. BONA. LAVDATIS. SIC. DICTA SOLERTIA. SECLIS. DESIDIAM. SPERNO. SED. PLACET. VSQVE. LABOS*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 11, Nr. 84. Schéle 1965, S. 209 f., datiert den Stich vor der Flucht von Bos aus Antwerpen um 1544 und weist darauf hin, dass sich unter den danach versteigerten Besitztümern des Künstlers eine „*schilderie van Negligentia ende Diligentia*“ befand. Bei Zweite 1980, S. 167; Kraut 1986, S. 124 ff., wird er als Stich von Cornelis Massys besprochen.

⁴⁵⁷ Damit erinnert die Gruppe an Sokrates und sein „*daimonion*“ in Bocchi 1556, hier **Abb. 333**, oder die 1582 von Hendrick Goltzius gestochene *ars et usus*-Allegorie, hier **Abb. 386b**. Vgl. auch Gaus 1974, S. 220.

⁴⁵⁸ Serebrennikov 1995, S. 225 f., leitet daraus ab, dass die schreibende Figur auf dem Gemälde ebenfalls *Diligentia*, *Usus* oder ähnliches darstellen müsste, die als einzige auch zu Kriegszeiten tätig ist.

⁴⁵⁹ Die Fassung Öl auf Holz, 35 x 47 cm, wurde 1921 als Floris versteigert (heutiger Verbleib unbekannt) und von Ludwig Baldass, Joos van Cleve, Wien 1925, Nr. 100, der Werkstatt van Cleves; G. Marlier, *L'Atelier du Maître du Fils Prodigue*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen* (1961), S. 104, dem Meister des verlorenen Sohnes; H. Pauwels, in: *Friedländer* 1967 ff., Bd. 9,1, Suppl., S. 79 f., Nr. C2, Cornelis van Cleve zugeschrieben. Zu den weiteren Fassungen des Meisters siehe Zweite 1980, S. 167, Anm. 85.

verschiedenen Fassungen die Aussage moralisierend zu, indem er die Tugend in eine himmlische Erscheinung verwandelte, die den Strebsamen mit einem Lorbeerkranz bekrönt und den Trägen mit einer Rute bestraft.⁴⁶⁰ Mit der von der Planetenkinder-Ikonografie unabhängigen Komposition greift Floris als erster nordalpiner Künstler die durch Giorgio Vasaris Viten seit 1550 (**Abb. 296**) verbreitete Zusammengehörigkeit von Architektur, Malerei und Skulptur und den Anspruch auf ihre Zugehörigkeit zu den freien Künsten oder Musen auf. Dass der als Dichter auf der Höhe seiner Zeit agierende und bei Floris ausgebildete Lucas de Heere Urheber eines etwa zeitgleich entstandenen Gemäldes in Turin sein soll, das allein die von Merkur erweckten *artes liberales* zeigt, könnte man bezweifeln,⁴⁶¹ wenn nicht Cornelis Bos 1563 Floris' Komposition in Ponce nachgestochen und dabei die Gruppe dahingehend abgeändert hätte, dass er die einzelnen Personifikationen nun eindeutig als freie Künste charakterisiert, *Pictura* aber in eine *Arithmetica* verwandelt (**Abb. 305**).⁴⁶² Die vor diesem Hintergrund umso innovativer anmutende Auffassung von Floris fand kurz darauf an der Fassade seines Antwerpener Wohnhauses eine konsequente Fortsetzung.

B 3.2 „*Dwelck den Mensche, aldermeest tot Consten verweckt*“ – **Die Dekoration des Floris-Hauses in Antwerpen**

1562 verkaufte der Künstler sein 1550 erworbenes Haus „*Het Hoefijzer*“ an den Kaufmann Gerard Grammeyer und erwarb Land am noch weitgehend unbebauten Tapisserspand, wo er an der Arenbergstraat sein neues Anwesen errichtete.⁴⁶³ Das Hauptgebäude wurde um 1563 fertig gestellt, während die Arbeiten an diversen Anbauten noch bis 1565/66 andauerten.⁴⁶⁴

Die Imposanz des 1816 abgerissenen Komplexes lässt sich nur mit Hilfe eines Holzschnitts von Virgilius Bononiensis von 1565,⁴⁶⁵ einer um 1714 von Jan van Croes angefertigten Zeichnung der Fassade (**Abb. 306**)⁴⁶⁶ sowie Katastereinträgen des 19. Jahrhunderts nachvollziehen.⁴⁶⁷

⁴⁶⁰ Vgl. z. B. die bei Kraut 1986, S. 38, abgebildete Fassung in der Ottobeurener Gemäldegalerie; dazu ebd., S. 159, Anm. 276.

⁴⁶¹ Vgl. de Mirimonde 1969, S. 243 ff.; Serebrennikov 1995, S. 227, Anm. 23.

⁴⁶² Kupferstich, 42,3 x 57,8 cm (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Inv. Nr. Cc6 86), signiert mit „*Balthasar silvius fecit anno 1563*“; unten rechts: „*franciscus floris inuentionor*“ und „*Cum gratia et privilegio per annos sex*“. Oben rechts: „*Invictus superans mars [...] resipiscunt excitate.*“. Nicht in Schéle 1965. Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, P. 133 und Bd. 2, Abb. 286. Möglicherweise beeinflusste der Stich Alessandro Alloris Gemälde in Florenz (Uffizien), das Herkules und die Musen zeigt, von denen eine im Hintergrund ebenfalls zu ruhen oder zu schlafen scheint. Vgl. Himmelmann 1985, S. 23 f. und Abb. 32.

⁴⁶³ Dass in direkter Nachbarschaft 1563 auch Hieronymus Cock und der Maler Steven van Vissenaken Häuser bezogen, deutet darauf hin, dass hier in den 1560er Jahren ein neues Künstlerviertel entstand. Vgl. dazu Riggs 1977, S. 54 und 68 f.; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 38 f. und Dok. 40 f.; Ders. 1985a, S. 1287 ff. Schwarz 1990, S. 40 ff., weist darauf hin, dass die Errichtung von Künstlerhäusern an der Peripherie der Stadt typisch für das 16. Jahrhundert ist, da sie größere planerische Freiheiten ermöglichte.

⁴⁶⁴ Nach van Mander/Floerke 1991, S. 178 f., wurde Floris von seiner Ehefrau zum Neubau gedrängt und war der Bruder Cornelis II. Floris ausführender Architekt des Neubaus. Siehe dazu ausführlich van de Velde 1975, Bd. 1, S. 31 und 34 ff. sowie Dok. 25-29; Ders. 1985a, S. 127 f.; daneben Schwarz 1990, S. 63 f. und Nr. 23.

⁴⁶⁵ Siehe den vergrößerten Ausschnitt des Holzschnitts bei van de Velde 1985a, S. 128, Abb. 2 sowie S. 129 und 134, Anm. 20, Quellen zum Abriss des Gebäudes.

⁴⁶⁶ Die Zeichnung von Jan van Croes, Feder und braune Tinte, 32,9 x 42,5 cm, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 7991, fol. 40v-41r., ist als Illustrationsvorlage in die „*Annales Antverpienses*“ des Daniel van Papenbroeck,

Die Fassade des ca. 20 Meter langen und 15 Meter hohen Hauptbaus mit Satteldach über rechteckigem Grundriss war horizontal durch einen Triglyphen-Fries gegliedert. Das Erdgeschoss wies ein doppeltes und von dorischen Säulen flankiertes Portal, vorkragende Fenster- und Portaleinfassungen sowie Medaillons und Festons auf. Das Obergeschoss zierten ionische Pilaster aus Schiefer, ein monumentales Gemälde über der Eingangstür sowie sieben überlebensgroße Standfiguren in gemalten Nischen.⁴⁶⁸ Nach van Mander imitierten sie Bronzeskulpturen.⁴⁶⁹ Von der Innendekoration überliefert der Autor des „*Schilder-boeck*“ lediglich, dass das Schlafzimmer mit goldener Ledertapete ausgekleidet war.⁴⁷⁰

Die Zeichnung von Jan van Croes zeigt als zentrale Dekoration über der Eingangstür die im Profil an einer Statuette arbeitende Sculptura und ihr gegenüber die vor ihrer Staffelei sitzende und über den Kopf über die Schulter zum Betrachter wendende Pictura. Mit ihr hat Floris eine von Raupp als „*geniale Kopfwendung*“ bezeichnete und von Giorgione um 1510 mit seinem Selbstbildnis als David in die Bildnismalerei eingeführte Darstellungsform in den Niederlanden vorgestellt.⁴⁷¹ Hinter Sculptura sitzt ein deutlich auf das Gemälde in Ponce (**Abb. 302**) bzw. die Solertia-Allegorie (**Abb. 304**) zurückweisender Schreiber oder Zeichner (*Arithmetica?*) und sind Gelehrte sowie ein Knabe/Putto platziert. Im Zentrum der Komposition thront eine weibliche Figur mit einem riesigen Zirkel auf einer Kugel. Hinter Pictura stehen ebenfalls mehrere Herren. Über ihren Köpfen sind zwei halb von Wolken verdeckte Figuren angedeutet. Die Nischenfiguren lassen sich durch die Kartuschen als Diligentia, Usus mit Palette und Musikinstrumenten,⁴⁷² Poesis mit Schwänen, Architectura, Labor mit Stierkopf, Experientia und Industria identifizieren. Die leeren Felder unter den Nischen oder die

genannt Papebrochius, eingefügt, die 1845-48 von F. H. Mertens und E. Buschmann mit Lithografien Willem Linnig in fünf Bänden herausgegeben wurden. Nach Hedicke 1913, S. 102; Schwarz, S. 191, Abb. 78, geht bei Mertens/Buschmann 1845-48, Bd. 2, S. 188, abgebildete Druck auf eine 1689 entstandene Zeichnung von Baptist de la Faille zurück, die sich allerdings nicht von van Croes unterscheidet und von van de Velde 1975, Bd. 1, S. 308; Ders. 1985a., S. 129 f.; Raupp 1984, S. 193; King 1989, S. 239 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 134, nicht erwähnt wird.

⁴⁶⁷ Van de Velde 1975, Bd. 1, S. 38 f.; Ders. 1985a, S. 129 und 134, Anm. 19, Abb. 3 f.; Schwarz 1990, Nr. 23.

⁴⁶⁸ Die für Antwerpener Bürgerhäuser dieser Zeit innovative Orientierung der Fassade an italienischen Palazzi und die Abfolge der Ordnungen bestätigt die Vermutung, dass Cornelis Floris planender Architekt war. Die Asymmetrie der Fassade resultiert nach de Velde 1985a, S. 129 f., aus den Anbauten, die eine separate Tür erforderten. Zur Bewertung der Architektur siehe auch Schwarz 1990, S. 63 f.

⁴⁶⁹ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 184: „*Er hatte auch sein Haus von außen mit den Figuren der Pictura und der andern freien Künste in gelber Farbe in Nachahmung von Bronzestatuen bemalt.*“

⁴⁷⁰ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 181 f.: „*[...] als er abends in seiner Schlafkammer, die ganz mit Goldleder behangen war, zu Bett ging [...].*“ Die Existenz dieser Ledertapete wird auch durch das 1664 erstellte Nachlassinventar des späteren Eigentümers Melchior della Faille, abgedruckt bei Denucé 1932, S. 242, bezeugt. Darüber hinaus sind keine Angaben über die Innenraumdekoration überliefert. Die von van de Velde 1985a, S. 131 f., vorgebrachte These, die von Philips Galle nach Floris gestochene und 1574 veröffentlichte Serie menschlicher Aktivitäten (Landwirtschaft, Viehzucht, Webkunst, Baukunst, Schifffahrt, Kriegskunst, Medizin und Politik) könnte einen verlorenen Zyklus aus dem Wohnhaus von Floris wiedergeben, entbehrt jeder Grundlage.

⁴⁷¹ Zu den Voraussetzungen des Giorgione-Selbstbildnisses in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) vgl. Raupp 1984, S. 182 ff. und Abb. 82 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 76 f.; Sander 2002, S. 80 f., mit weiterführender Literatur.

⁴⁷² Nach Schwarz 1990, S. 64, beinhalten die Musikinstrumente eine Anspielung auf Pythagoras.

unbeschriftete Kartusche über der Eingangstür deuten darauf hin, dass Teile der Malereien um 1700 bereits verblasst oder zerstört und demzufolge nicht mehr identifizierbar waren.⁴⁷³ Detaillierter geben die 1576 herausgegebenen Stiche des noch unidentifizierten Monogrammistens T. G. Details der Dekoration wieder, wobei die Seitenverkehrung und Abweichungen gegenüber der Zeichnung von van Croes die Frage aufwerfen, welche der beiden Reproduktionen authentischer ist (**Abb. 307a-h**).⁴⁷⁴ Auf dem unterhalb mit „*HVMANAE SOCIETATI NECESSARIA*“ betitelten Nachstich der zentralen Komposition (**Abb. 307a**) bearbeitet die geschürzte Sculptura mit ihrem Meißel eine männliche Aktfigur und damit ein zeitgenössisches Sinnbild idealer Schönheit und Proportionen.⁴⁷⁵ Die hinter ihr sitzende Rückenfigur schreibt Ziffern auf eine Tafel und lässt sich demzufolge mit *Arithmetica* identifizieren. Die weibliche Figur auf der Kugel mit einem Brustpanzer und einer Mauerkrone ist aus der Ikonografie *Architecturas*,⁴⁷⁶ *Geometrias*,⁴⁷⁷ *Astronomias*,⁴⁷⁸ *Minervas* sowie *Kybeles* als Personifikation des städtischen Wohlstandes zusammengesetzt,⁴⁷⁹ was eine exakte Identifizierung erschwert.

Als *Geometria* würde sie die messenden und mathematischen Wissenschaften als zentrale Grundlage von Malerei und Bildhauerei demonstrieren und diese dadurch in den Rang einer freien Kunst erheben.⁴⁸⁰ Als *Architectura* hätte sie mit *Pictura* und *Sculptura* eine trianguläre Gruppe der drei bildenden Künste gebildet,⁴⁸¹ wie sie auch auf der Schlussvignette des ersten Bandes von Giorgio

⁴⁷³ Dies sowie die moderne Legendenbildung haben dazu geführt, dass der Chronist Papebrochius in den „*Annales Antverpiensis*“, fol. 40 f., im Hauptbild Floris an der Staffelei erkannte, der von seinen Mitarbeitern umgeben wird. Vgl. van de Velde 1985a, S. 131.

⁴⁷⁴ Zum Vergleich der verschiedenen Blätter siehe van de Velde 1975, Bd. 1, P. 95-102 und Abb. 248-255; King 1989, S. 240 ff.; Filipczak 1987, S. 36 ff., die die Zeichnung trotz der späteren Entstehung für authentischer hält. Vom Monogrammistens T. G. ist lediglich ein weiterer, „T. G.“ signierter Stich einer *Kreuztragung* bekannt, der mit „*ET MVNDVS EVM NON COGNOVIT. FLORENZIAE 1579*“ und dem Monogramm des Herausgebers Johannes Wierix „*IHW*“ beschriftet ist. Zur möglichen flämischen Herkunft des Kupferstechers vgl. van de Velde 1975, ebd.; Ders. 1985b, S. 585 ff..

⁴⁷⁵ Kupferstich, 24,3 x 28 cm. Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, P. 95.

⁴⁷⁶ Vgl. z. B. *Architectura* aus der achteiligen Serie der menschlichen Betriebsamkeiten, die Philips Galle 1574 nach Floris gestochen hat, ebd., P. 124-131.

⁴⁷⁷ Siehe z. B. die ebenfalls auf einer Kugel (Globus) sitzende und einen Zirkel in der Hand haltende *Geometria*, die der Monogrammist HIV 1551 nach Floris als Bestandteil einer *artes*-Folge gestochen hat oder die von Cornelis Cort nach verlorenen Gemälden von Floris 1565 gestochene *Geometria*; beide bei van de Velde 1975, P. 112 und Abb. 261 bzw. P. 121 und Abb. 275; hier **Abb. 203**.

⁴⁷⁸ Dies allerdings nur, wenn die Kugel als Globus aufgefasst wird. Siehe dazu beispielsweise die beiden Darstellungen der *Astronomie* in den 1551 und 1565 nach Floris entstandenen Stichfolgen der freien Künste bei van de Velde 1975, P. 113 und 122, Abb. 262 und 276.

⁴⁷⁹ Vgl. z. B. eine Federzeichnung Bartholomäus Sprangers (Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie, Inv. Nr. 2503) bei Niederstein 1931, Z. 16; weiterführend Gottschalk 1973, S. 212 f. und 232 f..

⁴⁸⁰ Becker 1972/73, S. 126 und Anm. 86, bezeichnet die Figur als *Geometria*, die angesichts des Globus als „*Repräsentantin der Kunst überhaupt*“ verstanden werden könne. Zum Globus in diesem Zusammenhang vgl. auch de Tervarent 1997, S. 199 ff.

⁴⁸¹ So zunächst vermutet von van de Velde 1975, Bd. 1, S. 64 und 309 f., der seine These dann mit einem „*possibly*“ wieder relativiert. Vgl. Ders. 1985a, S. 130. Als *Architectura* identifizieren die Personifikation dann auch Raupp 1984, S. 193 f.; Kraut 1986, S. 130 f.; Schwarz 1990, S. 64 f. und Nr. 23; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 70 (Nr. 134a). Siehe dagegen Filipczak 1987, S. 37.

Vasaris Viten (1550) verbreitet wurde (**Abb. 296**).⁴⁸² Einige Autoren sind allerdings der Ansicht, dass es sich um eine Personifikation der „ars“ handelt, die dann alle Künste und Wissenschaften in sich vereinigt, repräsentiert und beschirmt.⁴⁸³ Da „ars“ um 1560 noch keine feste Darstellungstradition ausgeprägt hatte und daher nur in Ausnahmefällen sicher identifiziert werden kann, lässt sich diese These weder be- noch widerlegen.⁴⁸⁴

Zwischen dieser Figur und *Sculptura* ist ein Knabe mit Winkelmaß und Schlegel platziert. Dahinter stehen zwei Herren, von denen die bärtige, an Dürer-Bildnisse erinnernde Figur, von einem darüber schwebenden Genius ausgezeichnet wird.⁴⁸⁵ Die antikisch gewandete *Pictura* sitzt in halber Rückenansicht vor ihrem Staffeleibild,⁴⁸⁶ das die ersten Umriss einer unbekleideten weiblichen Figur zeigt und damit wie die Aktfigur *Sculpturas* die ideale Schönheit als Ziel und Gegenstand der Kunst ausweist.⁴⁸⁷ Indem sie nach zeitgenössischem Verständnis nur über harmonische Proportionen erreicht werden kann, korrespondieren die Werke von Malerei und Skulptur mit den Messinstrumenten der zentralen Figur. Neben *Pictura* sitzt die lorbeerbekränzte *Poesia* und legt ihr eine Hand auf die Schulter, was auf die Inspirations-Ikonografie zurückweist und mit dem darüber schwebenden Apoll, der seinen Bogen mit sieben Pfeilen gespannt hat, den Anspruch auf poetische Inspiration veranschaulicht.⁴⁸⁸ Dazu passt, dass die „geniale“ Kopfwendung *Picturas* nicht nur auf Künstlerselbstbildnissen, sondern auch bei Dichtern und Musikern anzutreffen ist.⁴⁸⁹ Darüber hinaus demonstriert das Nebeneinander von *Pictura* und *Poesia* die für Antwerpen auch in organisatorischer

⁴⁸² Vgl. Serebrennikov 1995, S. 241, die daneben in der triangularen Komposition einen erneuten Rückgriff auf den *Solertia*-Stich von Cornelis Bos nach de Sermoneta, was im Hinblick auf die für Floris bzw. die Kunst des 16. Jahrhunderts typische Charakterisierung von Malerei und Skulptur nur bedingt nachvollziehbar ist.

⁴⁸³ Diese Identifizierung wird wie erwähnt bereits von Becker 1972-73, S. 126, Anm. 86, angedeutet und dann von Filipczak 1987, S. 16 f. und 37 f.; King 1989, S. 241 ff., mit weiteren Argumenten, z. B. der auf Minerva verweisende Brustpanzer, aufgegriffen und umfangreich ausgeführt.

⁴⁸⁴ Siehe z. B. 1582 von Goltzius gestochene *ars et usus*-Allegorie mit einer unbekleideten, geflügelten und lorbeerbekränzten *ars*, die auf einem Globus sitzt, hier **Abb. 386b**, sowie die vermutlich ebenfalls nach Goltzius gestochene Allegorie, auf der *ars* ungeflügelt, bekleidet und mit Zeichenbrett und Stift auf einem Globus stehend erscheint, in TIB 1980, Nr. 37 und Nr. 17. Das Heranziehen dieser Beispiele von Filipczak 1987, S. 37 f.; King 1989, S. 241, als Beleg für die Identifizierung der zentralen Figur erweist sich ebenso fraglich wie die weiteren ebd., S. 243 ff., angeführten Beispiele, die nicht einmal eindeutig als *ars* ausgewiesen werden. Das einzige vor 1560 genannte Werk, ist eine Tugendallegorie Correggios (Paris, Louvre). Die ebd., S. 247 f. und Abb. 15, erkannte *ars* könnte ebenso *Geometria* sein. Die ebd., S. 245, ausgemachte *ars* auf der 1577 von Marcus Gheeraerts gezeichneten Allegorie „*Die Sorgen des Malers*“, hier **Abb. 423**, lässt sich ebenso als Minerva oder „*Melancholia artificialis*“ identifizieren. Die Liste der Beispiele und Gegenargumente ließe sich entsprechend verlängern.

⁴⁸⁵ Kraut 1986, S. 131; Schwarz 1990, S. 65, erkennen hier ein Bildnis Albrecht Dürers.

⁴⁸⁶ Die Form der Staffelei und das durch deren Verstrebung gestreckte Bein *Picturas* erinnern an das Lukasbild von Floris in Antwerpen bzw. das Floris oder einem Nachfolger zugeschriebene Gemälde in Gent (**Abb. 187 und 201**).

⁴⁸⁷ Van de Velde 1985a, S. 131; Sluijter 1991-92, S. 350, erkennen darin eine Anspielung auf Venus bzw. Campaspe und damit einen Hinweis auf Apelles, mit dem Floris erinnerlich schon zu Lebzeiten von Lucas de Heere u. a. verglichen wurde.

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. A 5.1 und A 5.2. Daneben sei daran erinnert, dass im oben, S. 340, erwähnten Eröffnungsspiel der Antwerpener Kammer „*De Violieren*“ auf dem „*landjuweel*“ von 1561 Minerva, Merkur und Apoll „*sciencie*“, „*eloquencie*“ und „*inuencie*“ in Form von Pfeilen aus dem Himmel sandten.

⁴⁸⁹ Vgl. die Beispiele bei Raupp 1984, S. 182 ff. und Abb. 82 ff.

Hinsicht geltende Zusammengehörigkeit beider Bildkünste im Sinn des *ut pictura poesis*, die im Hinblick auf die Zugehörigkeit der Dichtkunst zu den freien Künsten ein weiteres Argument zur Aufwertung der Malerei beinhaltet.⁴⁹⁰ Die hinter Pictura platzierten Gelehrten mit Buch und der hinter der Staffelei stehende Gelehrte, der einen zeichnenden oder schreibenden Knaben beaufsichtigt, weisen auf die dozierenden Magister der Planetenkinder- bzw. auf Vertreter der *Dialectica*, *Grammatica* oder *Rhetorica* der *artes*-Ikonografie zurück und bekräftigen diese Aussage.⁴⁹¹

Die ebenfalls 1576 vom Monogrammisten T. G. nachgestochenen Nischenfiguren erscheinen gegenüber der Zeichnung von van Croes mit veränderten Attributen (**Abb. 306b-h**),⁴⁹² *Diligentia* mit geflügeltem Stab, Peitsche und Sporen,⁴⁹³ *Usus* mit Stift, Tafel, Laute und Notenblättern,⁴⁹⁴ die lorbeerbekränzte *Poesis* mit Buch und Schriftrolle,⁴⁹⁵ *Architectura* mit einem Kranz aus Maurerkellen und Schlegeln, Winkelmaß, Zirkel und Lot in den Händen sowie Spachtel und Schlegel in der Nische,⁴⁹⁶ *Labor* mit einem in einer Faust endenden Kreuz, Hammer und Amboss,⁴⁹⁷ *Experientia* mit Redegestus, verhüllter Hand, einem Kubus und Spinnennetz⁴⁹⁸ sowie *Industria* mit einem Destilliergerät und einem weiteren Gefäß und einer Taube in der Nische.⁴⁹⁹

Wenn die Reproduktionen auch z. T. voneinander abweichen, ermöglichen sie doch eine Rekonstruktion des ursprünglichen Gesamtprogramms, das demzufolge die Voraussetzungen zur Kunstausübung sowohl über die einzelnen Nischenfiguren als auch die szenisch im Hauptbild agierenden Figuren in einem interessanten Wechselspiel illustrierte. Die am äußeren Rand der Fassade platzierten Personifikationen wiesen darauf hin, dass nur unermüdliches Studium und Übung zu Erfahrung führen kann, was in der Hauptszene durch die hinter der Staffelei und *Sculptura* platzierten Figuren mit Schreib- und Zeichenbrett oder Bildhauerwerkzeugen direkt umgesetzt wurde. Die Knaben präzisierten diese Aussage dahingehend, dass das Studium bereits von frühester Kindheit an betrieben werden sollte, wogegen das hohe Alter einiger Herren die Weitergabe der Lehre und die durch Übung gewonnene Erfahrung als Ziel andeuteten.⁵⁰⁰ Ließ sich vom Gegenstand der dargestellten Übungen bereits ableiten, dass diese Eigenschaften und Tugenden auch für die bildenden Künste der

⁴⁹⁰ Vgl. Kristeller 1976, S. 171; Kemp 1977, S. 356 f., mit weiterführender Literatur.

⁴⁹¹ Dies legt zugleich nahe, dass es sich bei den Herren hinter *Sculptura* um Vertreter mathematischer oder geometrischer Künste handelt. Schwarz 1990, S. 65, vermutet, dass sie Gelehrte in der Tradition der Musenbegleiter darstellen.

⁴⁹² Vgl. im Folgenden van de Velde 1975, P. 96-102 und Abb. 248-255.

⁴⁹³ Kupferstich 27,8 x 15,1 cm; „*Diligentiae omnia subijciuntur*“.

⁴⁹⁴ Die bei van Croes dargestellten Malutensilien fehlen. Kupferstich, 27,8 x 13,8 cm; „*Non cedit arti usus*“.

⁴⁹⁵ Von den bei van Croes unterhalb der Nische dargestellten Schwäne liegt nur ein Tier zu ihren Füßen. Kupferstich, 28,1 x 13,8 cm; „*Dignum Laude virum Musae vetant mori*“.

⁴⁹⁶ Kupferstich, 28 x 13,8 cm; „*Architectura vrbium ornamentum*“.

⁴⁹⁷ Der bei van Croes dargestellte Stierschädel fehlt. Kupferstich, 28,1 x 15,9 cm; „*Labor omnia vincit*“.

⁴⁹⁸ Kupferstich, 27,3 x 13,9 cm; „*Experientia optima magistra*“.

⁴⁹⁹ Kupferstich, 28,3 x 13,8 cm; „*Industria Numen fauet*“.

⁵⁰⁰ Siehe auch Filipczak 1987, S. 39; Schwarz 1990, S. 65.

Hauptszene galten, wird dieser Zusammenhang auf der Zeichnung von van Croes (**Abb. 306**) zusätzlich mit der Zuordnung der Malutensilien zu Usus betont.

Mit der Anordnung von Poesia und Architectura neben der zentralen Allegorie demonstrierte Floris wie schon auf dem Gemälde in Ponce (**Abb. 302**) eine Zusammengehörigkeit von Malerei, Skulptur und Architektur, bezog nun aber auch eindeutig die personifizierte Dichtkunst als weitere „Schwester“ mit ein. Ihr zweifaches Auftreten soll möglicherweise eine Differenzierung zwischen Rhetorik und Poesie andeuten, deren Verhältnis von den Zeitgenossen kontrovers diskutiert wurde.⁵⁰¹ Vielleicht ist es kein Zufall, dass die Personifikationen der Poesie/Rhetorik und Architektur als bereits „aufgestiegene“, d. h. den *artes liberales* zugerechnete, Künste die Hauptszene flankieren und damit den zentral formulierten Anspruch der Malerei und Skulptur auf eine Anerkennung als freie Kunst oder Wissenschaft untermauern.⁵⁰² Dieser Anspruch wurde mit den wissenschaftlichen Grundlagen (Geometrie, Perspektive, Proportionslehre) sowie speziell für die Malerei mit dem *ut pictura poesis*-Topos und der poetischen Inspiration begründet. Indem beide Bildkünste bei der Anfertigung einer harmonischen, auf Studien und Erfahrung basierenden Aktfigur dargestellt waren, demonstrierten sie das ideale Zusammengehen von theoretischer Einsicht und praktischer Versiertheit, das eine Auszeichnung mit ewigem Ruhm (Fama) und einen Platz unter den Musen bzw. freien Künsten (Apoll) verdiente.

Das Wechselspiel zwischen Nischenfiguren und zentraler Allegorie oder deren Anordnung über dem Eingang der Fassade weisen Parallelen zu den zeitgenössischen Bühnendekorationen der Rhetoriker auf, die zentral ein *togen, punt* oder *tableau vivant* enthielten, das bis zum Ende der Vorstellung hinter einem Vorhang verborgen blieb und schließlich enthüllt wurde, um die zentrale Aussage des Stückes in Form eines historischen oder allgemeingültigen Exemplums noch einmal zusammenfassend vor Augen zu führen. Entsprechend unterschied sich dieses *tableau* mit seinen gemalten oder lebenden Figuren in klassischer Kleidung, Stummheit oder Unbewegtheit von den zeitgenössisch gekleideten Schauspielern der Vordergrundbühne.⁵⁰³

Auffällig sind daneben die inhaltlichen Analogien zu allegorischen Stücken, die anlässlich des 1561 in Antwerpen abgehaltenen „*landjuweel*“ aufgeführt wurden.

⁵⁰¹ Vgl. dazu ausführlich Spies 1995, S. 117 ff.

⁵⁰² Zur Sonderstellung der Architektur siehe oben, Kap. B 2.1. Architekten sind die einzigen bildenden Künstler, die im 16. Jahrhundert in die grafischen *artes liberales*-Zyklen – bezeichnenderweise im Hintergrund einer Geometria-Personifikation – aufgenommen wurden. Siehe den Kupferstich nach Maerten de Vos bei Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1511-1517, hier 1516. Nach Filipezak 1987, S. 35, sollte die Integration der Architektur an der Fassade von Floris darauf hinweisen, dass sich viele Maler auch als Architekten betätigten.

⁵⁰³ Schon Schwarz 1990, S. 64 f., kommt nach der Analyse des Wechselspiels zwischen Nischenfiguren und Hauptbild zum Schluss: „*Das Mittelbild faßt das in den allegorischen Figuren anklingende Postulat noch einmal zusammen und pointiert es auf charakteristische Weise.*“ Die sich daraus ergebende Parallele zu den Rhetorikerbühnen ist jedoch unbemerkt geblieben. Zu diesen siehe oben, Kap. A 5.2; weiterführend Eichberger 1988, S. 37 ff.; Meadow 1994, S. 201 ff.; Ders. 1998, S. 50 f.; Hummelen 1998, S. 95 ff..

Bereits das für den Wettbewerb von der Antwerpener Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ ausgegebene Motto „*Dwelck den Mensche, aldermeest tot Consten verweckt?*“ könnte genauso der Titel von Floris' Fassadenprogramm gewesen sein. Aus der 1562 von Willem Silvius herausgegebenen Beschreibung des Wettbewerbs geht hervor, dass vier von vierzehn Kammern die Frage verfolgten, neben den freien Künsten auch die Malerei und Skulptur behandelten.⁵⁰⁴

Dazu gehörten der von Jeronimus van der Voort verfasste Beitrag der Lierer Kammer, in dem „*Conste*“ in der Rolle Philosophias auftrat, irdischen und himmlischen Ruhm als Motivation für die Ausübung der Künste anführte und unter diesen Dichter und Maler (unter der Schirmherrschaft Rhetoricas) nannte. Im Stück der „*Paeonie*“ aus Mecheln traten die weiblichen Figuren der Malerei („*Pictura*“) und Bildhauerei („*Statuaria*“) nach den freien Künsten als „*Poentratuere*“ auf. Ihre Anwesenheit wurde mit der Geometrie und Perspektive als gemeinsame Grundlagen sowie ihrer als „*constich en cierlijck*“ bezeichneten Art begründet.⁵⁰⁵

In dem von Cornelis van Ghistele verfassten Beitrag der Antwerpener Rhetorikerkammer „*De Goudbloem*“ agierten nicht nur die an entsprechende Nischenfiguren des Floris-Hauses erinnernden Figuren der *Experientia* mit Winkelmaß und Labor mit Spaten als Begleiter des auf einem Kubus sitzenden Merkur (**Abb. 308**),⁵⁰⁶ sondern repräsentierte der Planetengott die freien Künste, zu der – aufgrund der göttlichen Inspiration – die mit der Musik verbundene Poesie gezählt wurde. Schließlich trat *Pictura* auf, die es – aufgrund ihrer Verwandtschaft mit der Poesie – verdient habe, über alle „*hantwercken*“ erhoben zu werden.⁵⁰⁷

Jeder, der die innovativen Aufführungen aus eigener Anschauung oder der 1562 veröffentlichten Beschreibung von Willem Silvius kannte, sollte sich bei der Betrachtung des Floris-Hauses an die Argumente zur Aufwertung von Malerei und Skulptur – die Zugehörigkeit zu *Rhetorica*, die Verwandtschaft mit der göttlich inspirierten *Poesia* und die gemeinsamen, messenden Grundlagen – erinnern haben.

⁵⁰⁴ Vgl. Silvius 1562, 3 H f.: „*op de questie: welck handtwerck, oirboirlijckste is van doene, en eerlicjste, nochtans seer cleyngheacht.*“; dazu Roose 1970, S. 91 ff.

⁵⁰⁵ Vgl. Silvius 1562, ebd.; dazu Roose 1970, ebd.; Serebrennikov 1995, S. 236. Leider bildet Silvius 1562 allein den „*punt*“ der Kammer und kein Bühnenbild ab. Bezeichnenderweise treten nur *Pictura* und *Sculptura*, nicht aber *Architectura* auf, was der mehrfach erwähnten Sonderstellung der Architektur entspricht und die für das Floris-Haus vorgeschlagene Deutung – *Poesia* und *Architectura* als Künste, die dem Status der *artes mechanicae* bereits enthoben sind und deshalb den zentral demonstrierten Anspruch flankieren – bekräftigt.

⁵⁰⁶ Bei Floris steht *Experientia* auf einem Kubus. Vgl. Silvius 1562, Pii f.. Der Kubus wird seit Galen als Sinnbild der soliden Basis, die *Ratio* und universelles Wissen bieten, interpretiert, was z. B. von Alciatius 1542, Nr. 98, wieder aufgegriffen wurde. Vgl. dazu auch Serebrennikov 1995, S. 238 ff.

⁵⁰⁷ Van Ghistele unterscheidet dabei deutlich zwischen der göttlich inspirierten Poesie und der sich an Regelsysteme haltenden Rhetorik. Vgl. Silvius 1562, Qiii f.; dazu Spies 1995, S. 120.

Spricht dies bereits dafür, in der zentralen Figur vor allem Geometria oder den „*Typus geometricus*“ zu erkennen (**Abb. 309**),⁵⁰⁸ könnte das von Pieter Heyns entworfene und 1562 von Silvius abgedruckte Blazon der Berchemer Rhetorikerkammer sogar ein direktes Vorbild geliefert haben. Es zeigt unter den lorbeerbekränzten Personifikationen der *artes liberales* eine Geometria mit überdimensional großem Zirkel und Winkelmaß (**Abb. 310**).⁵⁰⁹

Ließen sich schon für Floris' Gemälde in Ponce (**Abb. 302**) Anregungen aus den in Antwerpen 1559 und 1561 stattfindenden Prozessionen und Aufführungen vermuten, deuten die formalen und inhaltlichen Parallelen des Fassadenprogramms zu Thema und Beiträgen des „*landjuweel*“ noch deutlicher auf eine derartige Beeinflussung hin.⁵¹⁰ Floris nahm als Mitglied des Organisationskomitees mit hoher Wahrscheinlichkeit sowohl im Vorfeld als auch während des Wettbewerbs an zahlreichen Diskussionen teil, die um die Frage kreisten, was Menschen zur Ausübung der Künste antreibt. Offensichtlich entwickelte unter dem Eindruck der verschiedenen Standpunkte und allegorischen Beiträge der Rhetorikerkammern seine ganz persönliche Antwort auf das Motto des „*landjuweel*“. Die Charakterisierung der einzelnen Tugenden als Grundlage des Allgemeinwohls und die Anspielungen auf Kybele als Personifikation des öffentlichen Wohlstands deuten darüber hinaus den Einfluss des Bruders Cornelis an, der als Architekt mit Theorien über die Kunst im Dienst des Allgemeinwohls und über die universelle Bildung des Künstlers – von Vitruv erörtert am Beispiel harmonischer Proportionen eines menschlichen Körpers, der auch bei Floris als höchste Aufgabe *Picturas* und *Sculpturas* ausgewiesen wird – vertraut gewesen sein dürfte.⁵¹¹

Während in der Traktatliteratur der Architektenberuf theoretisch erörtert wird oder beim „*landjuweel*“ in traditioneller Weise zuerst die *artes liberales* und vereinzelt dazu auch die bildenden Künste behandelt wurden, konzentrierte Floris die Hauptaussage seines Fassadenprogramms auf die Malerei und Skulptur. Für sie nahm er sämtliche Eigenschaften und Ziele in Anspruch, die zuvor den *artes liberales* bzw. den bereits zu diesen gerechneten Künsten Poesie und Architektur vorbehalten gewesen waren. Die Tragweite dieser Ansprüche lässt sich bereits mit einem Blick auf die vom Monogrammisten HIV nach Frans Floris radierte und von Hieronymus Cock 1551 herausgegebene

⁵⁰⁸ Holzschnitt aus Gregor Reisch, „*Margarita Philosophica*“, Basel 1504 (Brüssel, Koninklijke Bibliotheek). Diese Identifizierung schließt Eigenschaften *Architecturas* und *Kybeles* nicht aus. Vgl. auch Serebrennikov 1995, S. 244, die allerdings die Bezüge zu den Rhetoriker-Aufführungen nicht erkennt.

⁵⁰⁹ Vgl. Silvius 1562, Mii; dazu Kernodle 1944, S. 118 und 126; von Monroy 1964, S. 27 ff. und Abb. 4. Die dem Stich zugrundeliegende Zeichnung in Brüssel (Koninklijke Bibliotheek) wurde in der älteren Literatur, z. B. van Even 1861, sogar Floris zugeschrieben.

⁵¹⁰ Vgl. auch Serebrennikov 1995, S. 240 f., die aufgrund des vorrangigen Interesses an den Inhalten der Rhetorikerspiele deren Parallelen zum Gesamtprogramm der Fassade offensichtlich nicht erkannt hat.

⁵¹¹ Zur diesbezüglichen Literatur und Architekturtheorie – schon Alberti definiert die Aufgabe der Architektur in „*De re aedificatoria*“ als Dienst an der gesamten Menschheit – siehe Radke 1976; Oppel 1987, S. 251 ff.; Kruft 1995, S. 24 ff. und 46 ff.; Roggenkamp 1996, S. 7 ff..

Folge der *artes liberales* verdeutlichen.⁵¹² Sie weicht insofern von der herkömmlichen Ikonografie ab, als die Reihe der im Freien stehenden Personifikationen der Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Arithmetica, Musica, Geometria und Astrologia um Minerva, Apoll und die auch auf dem Fassadenprogramm auftretende Industria, hier als weibliche Personifikation mit leerer Tafel, Zügel und Fackel, erweitert wird. Den Bildunterschriften zufolge ist die Ausübung der „*ingenuas artes*“ nur mit der Hilfe der durch sie personifizierten, beschirmten und geförderten Eigenschaften, d. h. mit theoretischer Einsicht, Inspiration und Fleiß, möglich.⁵¹³ Über dieselben Tugenden und Qualitäten verfügen auf dem Fassadenprogramm des Floris-Hauses die bildenden Künste. Spätestens mit den schon mehrfach erwähnten Nachstichen der um 1555-56 von Floris für Nicolaas Jongelinck gemalten *artes liberales*-Folge von Cornelis Cort (1565) dürften den Zeitgenossen auch die Parallelen des Fassadenprogramms zu den dort dargestellten Eigenschaften wie der Vermittlung der Künste an junge Schüler aufgefallen sein.⁵¹⁴

Im Gegensatz zu den ephemeren oder nur durch Silvius überlieferten Beiträgen der Rhetoriker hat Floris seine Neudefinition der bildenden Künste dauerhaft und von weitem sichtbar an seinem imposanten Wohnhaus zur Schau gestellt. Mit der gemalten Imitation eines Skulpturenprogramms demonstrierte er die mimetischen Qualitäten der Malerei und ihren Führungsanspruch gegenüber den anderen nachahmenden Künsten.⁵¹⁵ Diese selbstbewussten Ambitionen musste Floris im wahrsten Sinn teuer bezahlen.

⁵¹² Folge von zehn Radierungen, 29,6-30,3 x 19,8-20,3 cm. Siehe Delen 1934-35, Bd. II, 2, S. 61; Ausst. Kat. Antwerpen 1936, Nr. 455 ff.; Hollstein 1949 ff., Bd. 4, Nr. 48-57; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 241 f., P. 107-116, Bd. 2, Abb. 256-265.

⁵¹³ Die Darstellung Minervas ist bezeichnet mit: „*ME SINE AD INGENVAS NEMO BENE PROMOVET ARTEIS.*“; die Radierung Apolls mit: „*NVLLA ARS NVLLA MEO ABSQVE AFFLATV INDVSTRIA COSTAT.*“; die Personifikation der Industria mit: „*PARTVRIO CVNETAS STVDIIS VRGENTIBVS ARTEIS.*“ Vgl. ebd., P. 114-116 und Abb. 263-265.

⁵¹⁴ Zu den verlorenen Gemälden und Corts Stichen vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 184 f.; TIB 1978 ff., Bd. 52, Nr. 224-230; Zuntz 1929, S. 21 und 25 f.; Delen 1934-35, Bd. II, 2, S. 81; van de Velde 1975, Bd. 1, S. 59 f. und 239 ff., S. 93-99, P. 117-123 und Abb. 270 ff., der darauf hinweist, dass die Erweiterungen um Pflanzen, Tiere, Autoren der Antike und des Mittelalters sowie die pädagogischen Qualitäten auch Hinzufügungen von Cort darstellen könnten, Floris aber angesichts seiner Innovativität aber durchaus selbst als geistiger Urheber in Frage kommt. Die breite Rezeption der *artes*-Serie belegt z. B. ein in der älteren Literatur Lucas de Heere und danach Hendrick A. van Montfort zugeschriebenes Gemälde in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), das die Figuren zu einer Komposition zusammenfasst. Vgl. dazu Best. Kat. Brüssel 1984, S. 109; weitere Beispiele bei van de Velde 1975, Bd. 1, P. 117-123.

⁵¹⁵ McGrath 1978, S. 247 f., vermutet, dass sich Rubens bei der Ausstattung seines Hauses 1618-21 aufgrund der schlechten Witterungsbedingungen in Antwerpen der von Sebastiano del Piombo um 1530 eingeführten Technik der Ölmalerei auf Stein bedient haben könnte, die der Malerei längere Haltbarkeit und Schutz vor Brand oder Schädlingen verlieh. Dies ist auch für Floris denkbar, der dann eine Technik ausgeführt hätte, die in Benedetto Varchis Paragone-Umfrage als Antwort auf das Argument, Skulptur sei langlebiger oder haltbarer als Malerei angeführt worden war. Vgl. dazu Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 579 f.; van Mander/Miedema 1973, Bd. 2, S. 411 f.; Mendelsohn-Martone 1978, S. 129 ff.; Hessler 2002, S. 93 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 92.

Wenn auch van Manders Angaben über seinen fürstlichen Lebensstil durchaus fragwürdig sind,⁵¹⁶ belegen doch verschiedene Prozesse seit 1567 eine wohl hauptsächlich durch den Hausbau bedingte Verschlechterung seiner finanziellen Lage.⁵¹⁷ Dass nach seinem Tod (1. Oktober 1570) die Bestattungskosten auf ein Mindestmaß reduziert, nach der Versteigerung von Hab und Gut diverse Leihgeber ausbezahlt und offene Rechnungen, u. a. für Malutensilien, beglichen wurden, sind eindeutige Hinweise auf die Schulden des Künstlers.⁵¹⁸ Sein Leben endete demzufolge im Widerspruch zum imposanten Eindruck des Wohnhauses, aber zumindest im Einklang mit den dort vertretenen Ansprüchen auf Anerkennung und Ruhm. Sie blieben den nachfolgenden Generationen als innovatives Vorbild vor Augen.

Ein Prozess, den Raphaël van den Broecke, genannt Paludanus (seit 1585 Freimeister), Cornelis III. Floris (um 1551-1615), Robert de Nole (gest. 1636) und andere Bildhauer von 1593 an gegen die Antwerpener Steinmetz-Gilde führten, belegt, dass Floris' öffentliche Neubewertung der bildenden Künste nicht nur von Gleichgesinnten verstanden, sondern sogar als Argument in beruflichen Organisationsfragen ins Feld geführt wurde.⁵¹⁹

Im Artikel 31 der Prozessakte vom 9. Mai 1595 wird die Weigerung eines Bildhauermeisters, seine Lehrlinge in die Gilde der Maurer und Steinmetze einzuschreiben, unter Berufung auf Michelangelos Definition der Bildhauerei und die Repräsentation *Sculpturas* am Wohnhaus von Frans Floris mit dem Status als Freie Kunst begründet: „*Vuegende alleenlijk dat den wijtvermaerden Michelangelo Bonarota, in seker syn werck int midden heeft gestelt ende gecollociert de sculptura, als de moedere, voedende de architectura ende pictura, ende wijlen Franchois Floris heeft voor syne huijsinghe was gestaen inden Gasthuijsbempden alhier Sculpturam ende Picturam wel ende te recht gestelt ende geschildert onder de vrije consten.*“⁵²⁰

In ihrer Erwiderung, überliefert in der Prozessakte vom 10. Juni, kritisieren die Vertreter der Steinmetzgilde die Rechtfertigungen als leichtfertige, zu illegalen Handlungen anstiftende Hirngespinnste einzelner Künstler und argumentieren mit der traditionellen materialspezifischen

⁵¹⁶ Im Zusammenhang mit der schon erwähnten Schlafkammer berichtet van Mander, dass die Mehrzahl von Floris' Schülern beim Zubettgehen des Meisters anwesend war und ihm beim Auskleiden halfen. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 181 f. Die Anspielungen auf die Lebensweise von Fürsten sind ein stetig wiederholter Topos der Künstlerbiografie. Vgl. die Beispiele bei Kris/Kurz 1961, S. 57 ff.; Frenssen 1995, S. 39 ff.

⁵¹⁷ Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, S. 39 f. und Dok. 44-48, 51 f., 57.

⁵¹⁸ Ebd., Bd. 1, S. 40 f. und Dok. 64-69 und 71; Ders. 1985a, S. 128.

⁵¹⁹ Zum Prozess siehe vor allem Rylant/Casteels 1940, S. 185 ff.; Casteels 1961, S. 300 ff. und 451; Becker 1972/73, S. 126 f.; Filipezak 1987, S. 15 f. und 36 ff.; King 1989, S. 238 und 251; Schwarz 1990, S. 66. Zu der seit dem 14. Jahrhundert greifbaren, seit 1423 über eigene Statuten und 1458 über eine Kapelle mit einem den Vier Gekrönten geweihten Altar in der Onze-Lieve-Vrouwekerk verfügenden Maurerzunft in Antwerpen siehe van Cauwenberghs 1889, S. 563 ff.; Geudens 1903-04; Prims 1940c, S. 348 ff.

⁵²⁰ Zitiert nach van de Velde 1975, Bd. 1, Dok. 98. Zu Michelangelos Definition der Bildhauerei in einem Schreiben an Benedetto Varchi 1547 siehe Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 82; die deutsche Übersetzung bei Pfisterer 2002, S. 304 ff. Einflussreich könnten auch Vasaris Bemerkungen über die drei Bildkünste im Zusammenhang mit Michelangelo gewesen sein. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 104.

Zuordnung der Steinverarbeitenden Gewerbe in der Zunft der Vier Gekrönten.⁵²¹ Unabhängig vom Unverständnis gegenüber den Aufwertungsbestrebungen einzelner Künstler scheint auch die konservativ eingestellte oder um ihre Mitgliederzahlen besorgte Steinmetz-Gilde (an-)erkannt zu haben, dass Floris an der Fassade seines Hauses Malerei und Bildhauerei als den *artes liberales* zugehörige Künste dargestellt hatte: „*Summa vallen de Remonstranten, die heure conste te seer willen verheffen, meer ende meer van deen absurditeijt in dandere, gheen wonder wesende dat Franchois Floris sculpturam voor zijn huis onder de vrije consten heeft geschildert, want is meer dan notoir dat schilders ende beeltsnyders de groffste ende meeste absurditejten vande werelt voortsbrengen ende voorstellen om heure conste te verheffen, nijet sonder eene groote lichtverdicheijt.*“⁵²²

Auch das von den Nachstichen unabhängige Zitat der zentralen Allegorie (**Abb. 306a, 307a**) auf einem Frans Francken II. und Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebenen Gemälde deutet eine entsprechende Rezeption an.⁵²³ Bei diesem erscheint die Komposition als Staffeleigemälde eines Malers, der von einem Bildhauer mit Messinstrumenten und Entwurfszeichnung in seinem Tun beobachtet wird. Ein lesender Herr und die verstreuten Musik- und Messinstrumente demonstrieren, dass alle dargestellten Künste auf wissenschaftlichen, messenden sowie auf Harmonie abzielenden Studien basieren.⁵²⁴

Obwohl die Allegorien des Floris-Hauses durch die Kupferstiche des Monogrammisten T. G. über die Grenzen der Scheldestadt hinaus bekannt geworden sein dürften, heißt es dann bei van Mander nur noch, dass Floris sein Haus „*mit den Figuren der Pictura und der andern freien Künste*“ geschmückt habe.⁵²⁵ Das Anwesen selbst war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Wohnstätte von wohlhabenden und bedeutenden Antwerpener Bürgern und wurde noch zum Zeitpunkt seines Abrisses 1816 als „*huijs van Frans Floris, vermaerden schilder dezer stad*“ bezeichnet.⁵²⁶

⁵²¹ Diesem Argument begegneten die Bildhauer mit dem Hinweis, dass sie weder Kelle noch Mörtel benutzen und im Gegensatz zu Maurern einer langwierigen Ausbildung unterziehen müssten. Vgl. Filipczak 1987, S. 16.

⁵²² Van de Velde 1975, Bd. 1, Dok. 99.

⁵²³ Gemälde, Sammlung Herzog von Wellington, Strafield Saye. Vgl. van de Velde 1975, Bd. 1, S. 130, Anm. 28; Ders. 1985a, S. 130; King 1989, S. 244 f..

⁵²⁴ Diese Rezeption ist ein weiterer Beleg für die Identifizierung der zentral bei Floris platzierten Figur auf dem Globus als „*Typus geometricus*“.

⁵²⁵ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 184, was Waterschoot 1983, S. 153, als eines der vielen Missverständnisse des Autors ansieht. Filipczak 1987, S. 35, vermutet, dass van Mander die Fassade gar nicht aus eigener Anschauung kennt. Ungeachtet dessen entwickeln Dies., S. 36 ff., und ihr nachfolgend King 1989, S. 243 ff., aus van Manders Beschreibung die Frage, wer oder was eigentlich die freien Künste personifizieren soll, identifizieren daraufhin die zentrale Figur auf dem Globus mit *Ars*, erkennen in den Herren Vertreter der Freien Künste oder in den sieben Pfeilen Apollos eine Anspielung auf die Siebenzahl der *artes liberales*. Die schon von Schwarz 1990, S. 65, angedeutete und oben ausgeführte Deutung des Gesamtprogramms demonstriert eine von diesen Konstruktionen unabhängige Aufwertung der Malerei und Skulptur, die mit den Eigenschaften und Voraussetzungen der Künste argumentiert und zeitgenössisch in den Aufführungen der Rhetoriker greifbar wird.

⁵²⁶ Zitiert nach van de Velde 1985a, S. 134, Anm. 20, der ebd., Anm. 32, Belege für die Bezeichnung des Hauses als „*Floris*“ im 17. Jahrhundert auflistet. Zu den Besitzern des Hauses vgl. ebd., S. 128 und 134, Anm. 17.

B 3.3 Pictura im Zeichen von Hermathena, van Eyck und Dürer: Das Antwerpener Haus „De Cagie nu Pictura“

Mit seiner Fassadendekoration führte Floris möglicherweise auch die noch junge Tradition des allegorisch dekorierten Künstlerhauses in die Niederlande ein,⁵²⁷ die in Italien bereits in den 1540er Jahren von Giorgio Vasari mit der Ausstattung seines Aretiner Wohnhauses zu einem ersten Höhepunkt geführt worden war.⁵²⁸ Der öffentliche Charakter eines frei zugänglichen und dazu noch Skulpturen imitierenden Außenfassadenprogramms hat allerdings selbst in Italien nur wenige Vorgänger. Anregend könnte die von Antonio Filarete im „*Trattato della architettura*“ (1451-64) beschriebene Dekoration des Architektenhauses von „*Onitoan Noliaver*“, ein Anagramm für Filarete (Antonio Averlino), in der Idealstadt Sforzinda gewesen sein, das unter dem Motto „*Questo è la via ad andare acquistare la virtù con fatica*“ Allegorien der Tugend und Laster sowie der Willkür und Vernunft, die Personifikationen der Fama, der Erinnerung und geistigen Begabung, die Bildnisse von Erfindern und Bekennern der Künste sowie zentral das Porträt des Inhabers beinhaltet. Der Autor rechtfertigt die Inanspruchnahme des bis dahin geistlichen und weltlichen Würdenträgern oder Gelehrten vorbehaltenen Bildprogramms mit dem interessanten Argument, dass der Architekt auch der Erfinder der Dekoration sei.⁵²⁹

Von den Wandmalereien, die bis 1630 Andrea Mantegnas Haus in Mantua schmückten, haben sich nur schriftliche Hinweise erhalten.⁵³⁰ Von der Dekoration des 1538 von Giulio Romano erworbenen Hauses an der Via Carlo Poma in Mantua sind diverse Masken in den Fensterbögen und die zentral über dem Portal platzierte Merkurstatue erhalten, die sowohl auf die Schutzfunktion des Planetengottes für Künstler als auch auf die traditionelle Verehrung des „*Hermes Propylaios*“ zurückweist.⁵³¹ Lelio Orsis Haus in Novellara bei Reggio Emilia war außen mit einem

⁵²⁷ Vgl. King 1989, S. 254 f.; Raupp 1984, S. 195, der die Dekoration als „*erste öffentliche Kunstallegorie in den Niederlanden*“ bezeichnet hat. Mit Künstlerhaus-Dekorationen sind hier und im Folgenden weniger die mit Alberti (1435) einsetzenden Erörterungen über die Beschaffenheit von Ateliers als die programmatische Ausschmückung von Ateliers oder Künstlerhäusern gemeint. Einen Überblick über die Entwicklung und den Forschungsstand geben Hüttinger 1985a, S. 9 ff.; Schwarz 1990, S. 6 ff.

⁵²⁸ Vgl. vor allem Vasari/Milanesi 1906, Bd. VI, S. 251 und 268 ff.; Cheney 1985; Albrecht 1985, S. 83 ff.; Maetzke 1988; Schwarz 1990, S. 68 ff. und Nr. 18; Cecchi 1998, S. 29 ff.; daneben Bombe 1928, S. 55 ff.; Winner 1957, S. 19 ff., 75 f., 84 und 127; Würtenberger 1962, S. 178 f.; Kemp 1974, S. 229 f.; Warnke 1977, S. 13; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 6; McGrath 1978, S. 249 f.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 21 ff.; Leopold 1981, Bd. 1, S. 125 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 4 ff., 54 ff., 74, 103; Corti 1991, Nr. 26; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 47 ff.; Költzsch 2000, S. 97 ff.

⁵²⁹ Vgl. Filarete/von Oettingen 1890, S. 501 ff.; dazu Spencer 1965, Bd. 1, S. 257 ff.; Albrecht 1985, S. 90. Siehe auch ebd., S. 246 ff., die Beschreibung des Hauses der freien Künste, wo es heißt, dass der Eintritt zum höchsten Niveau des Hauses nur Vertretern der *artes liberales* und deren Begleitern vorbehalten sei; dazu Herrmann-Fiore 1979, S. 41 f.; Hüttinger 1985, S. 9 ff.; King 1988, S. 82 f.; Dies. 1989, S. 251 und 254 f.

⁵³⁰ Vgl. Rosenthal 1962, S. 327 ff.; Martindale/Caravaglia 1971, S. 122; Kraitová 1985, S. 51 ff.; Warnke 1985, S. 162 f.; Schwarz 1990, S. 45 f..

⁵³¹ Die 1538-44 ausgeführte, während des 19. Jahrhunderts übermalte und z. T. wieder freigelegte Innenraumdekoration des piano nobile enthält Darstellungen von Neptun, Jupiter, Venus, Minerva, Merkur, Apoll und Prometheus, Siegestrophäen, Barbaren, Ceres und eine Opferszene als Allegorien der verschiedenen Stadien menschlicher Kultivierung. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 549 ff.; Hartt 1958, S. 236 ff.;

Gigantensturz,⁵³² Leone Leonis Casa degli Omenoni in Mailand mit einem zwischen 1549 und 1565 ausgeführten Skulpturenprogramm geschmückt.⁵³³ Die bis zum 19. Jahrhundert mit einer Darstellung der Künste unter dem Motto „*Unica parandi honoris via*“ geschmückte Außenfassade des Zuccari-Hauses in Vado bei Urbino käme nur als „Vorläufer“ für Floris in Frage, wenn Ottaviano Zuccari der Urheber der Malereien gewesen ist.⁵³⁴

Ebenfalls abhängig von Datierungs- und Zuschreibungsfragen könnte auch das zeitgenössisch „*De Cagie*“ oder „*Pictura*“ genannte Wohnhaus in der Antwerpener Lange Nieuwstraat 29 Floris zu seinem außergewöhnlichen Vorhaben ermutigt haben. Die 1852 beim Abbruch des Hauses zerstörte Fassadendekoration ist nur durch eine Architekturzeichnung Josef Linnigs aus dem 19. Jahrhundert überliefert (**Abb. 311**).⁵³⁵ Sie zeigt eine 1563 datierte Fassade, deren Portal von Merkur und Minerva flankiert wird. Der breite Fries darüber ist mit einer im Profil nach rechts vor ihrer Staffelei sitzende *Pictura* sowie zwei mit „*BELGARVM / SPLENDOR*“ und „*GERMANORVM / DECVS*“ bezeichneten Büsten geschmückt. Sie lassen sich mit zwei dem Bildhauer, Bossierer und Maler Willem van den Broecke alias Paludanus (Mecheln um 1529 – 1579 Antwerpen) zugeschriebenen Bildnisbüsten Jan van Eycks und Albrecht Dürers identifizieren (**Abb. 312-313**).⁵³⁶

Das Haus „*de Cagie*“ wurde am 23.11.1549 vom Antwerpener Maler Jan Adriaensz., der zu diesem Zeitpunkt als Dekan der Lukasgilde vorstand, erworben und 1559 an seinen ehemaligen Lehrling Cornelis van Dalem weiterverkauft. Dessen Witwe veräußerte es 1606 als „*De Cagie nu Pictura*“.⁵³⁷ Während die ältere Literatur davon ausgeht, dass Adriaensz. das Anwesen der Lukasgilde übereignete,⁵³⁸ kommen tatsächlich Adriaensz. selbst und angesichts der Datierung und Formulierung

Forster/Tuttle 1973, S. 104 ff.; Leopold 1981, Bd. 1, S. 89 ff.; Wirth 1985, S. 63 ff. und Abb. 5-9; Schwarz 1990, Nr. 16; Lee 1996, S. 80 ff..

⁵³² Von der nicht erhaltenen Dekoration ist eine Entwurfszeichnung in Princeton (University, The Art Museum) überliefert. Vgl. Hüttinger 1985a, S. 13 ff. und Abb. 2.

⁵³³ Ebd., S. 15 ff. und Abb. 3.

⁵³⁴ Sich auf Quellen des 19. Jahrhunderts berufend, geht Herrmann-Fiore 1979, S. 39, Anm. 25, davon aus, dass die Malereien des heute abgerissenen Hauses von Ottavio Zuccari und damit dem Beginn des 16. Jahrhunderts stammten. Falls seine Söhne Taddeo oder Federico Zuccari die Urheber des Programms waren, käme die Fassade als chronologischer Vorläufer in Frage. Siehe dazu auch King 1989, S. 251; Schwarz 1990, S. 55 f..

⁵³⁵ Die Zeichnung von 1849, ist abgedruckt in Mertens/Torfs 1851, S. 9 und Abb. 9. Vgl. auch Schwarz 1990, S. 62 f., Nr. 20 und Abb. 65.

⁵³⁶ Beide Büsten, Antwerpen, Museum Vleeshuis, Inv. Nr. 10 A 25. 1/2 bzw. 10 A 25. 2/2, sind aus Kalksandstein, auf der Rückseite namentlich bezeichnet und weisen vorn die auch auf Linnigs Zeichnung angegebenen Inschriften „*BELGARVM / SPLENDOR*“ und „*GERMANORVM / DECVS*“ auf. Vgl. ebd.; Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 200 und Anm. 5; Kehrer 1934, S. 77; Duverger 1934, S. 60 f.; Ders./Onghena 1938, S. 75 ff.; Best. Kat. Antwerpen 1979, Nr. 108 f.; Ausst. Kat. Brüssel 1977, Nr. 336 und 337; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 48; Kraut 1986, S. 130; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 16. Die Bemerkung von King 1989, S. 251 f., Anm. 28, wonach „*a painter Paludanus*“ die Fassade 1563 dekoriert habe, ist irreführend.

⁵³⁷ Vgl. Duverger/Onghena 1938, Dok. XLI; Grossmann 1954, S. 42 ff.; van de Velde 1968, S. 237 ff.; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 165.

⁵³⁸ Die nicht nachweisbare Behauptung geht auf Verachter 1840, S. 13, Anm. 4, zurück.

„*nu Pictura*“ vor allem van Dalem als Urheber des Bildprogramms in Betracht.⁵³⁹ Dieser wurde 1545 als Schüler von Jan Adriaensz. und 1556 als Freimeister in die „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde eingetragen und war zugleich ein gelehrter und wohlhabender Kaufmann.⁵⁴⁰ Van Mander charakterisiert ihn als „*Edelmann [...], den seine Eltern das Malen zum Vergnügen und Zeitvertreib hatten lernen lassen*“, was sich im Hinblick darauf, dass Bartholomäus Spranger vier Jahre „*einen großen Teil seiner Zeit mit dem Lesen verschiedener Bücher geschichtlichen und poetischen Inhalts*“ bei van Dalem verbracht haben und es diesem gleichgültig gewesen sein soll, „*ob Spranger arbeitete oder nicht, wenn er nur Farben und Malgerät in Ordnung fand, wenn ihn die Lust zum Malen anwandelte*“, mit Vorsicht zu behandeln ist.⁵⁴¹ Auch unabhängig von van Manders Überlieferung passt ein Merkur und Minerva als Schutzgötter Picturas aufweisendes Fassadenprogramm zum Bild eines gelehrten Malers und Händlers, der sich dann der Schirmherrschaft Merkurs als Planetengott von Mercatoria und Pictura versichert hätte.

Athene (Erganae) galt in der griechischen Antike als eine mit „*metis*“, d. h. mit einer besonderen Form der Intelligenz, ausgestattete Göttin, deren Scharfsinn, Einsicht oder List nützliche und/oder technische Errungenschaften und Erfindungen hervorbringt. Entsprechend war sie Schutzpatronin zunächst der Spinnerinnen und schließlich aller attischen Handwerke und Künste, des handwerklichen Geschicks und der Gewissenhaftigkeit. Auf attischen Vasen assistiert sie dann auch häufig Bildhauern oder Töpfern, deren Werke allein durch ihre Anwesenheit ausgezeichnet werden.⁵⁴² In römischer Zeit wurde Athene mit Minerva gleichgesetzt und fungierte weiterhin als Schützerin der Handwerker und daneben der Künstler, Dichter oder Lehrer. Sie galt außerdem als Göttin der Wehrhaftigkeit und der aus Übung und Fleiß erwachsenden Weisheit.⁵⁴³ Seit der Renaissance tritt sie als Patronin der *artes liberales* sowie als Überwinderin von Neid, Missgunst und Dummheit auf.⁵⁴⁴

Auf die bildenden Künste übertragen, begegnet die Figur in diesem Zusammenhang auf dem von Vasari und Borghini 1564 konzipierten Grabmonument für Michelangelo in San Lorenzo, wo sie an

⁵³⁹ Kraut 1986, S. 130; Filipczak 1987, S. 14 f.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 48; Schwarz 1990, S. 62 f. und Nr. 20, erwähnen die Übereignung an Cornelis van Dalem nicht und suggerieren demzufolge, dass die gesamte Dekoration von bzw. für Jan Adriaensz. hergestellt wurde.

⁵⁴⁰ Vgl. Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 194; Burchard 1924, S. 66 ff..

⁵⁴¹ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 287. Vgl. dazu Floerke, in: ebd., S. 490, Anm. 264. Die gesamte Vita Sprangers folgt bestimmten Topoi, zu denen gehört, dass geborene Genies keine traditionelle Ausbildung erhalten. Siehe dazu ausführlich Müller 1993, insbesondere S. 182 und 209 f.; daneben Warnke 1985, S. 142 ff. und 295; Miedema 1991-92, S. 52. Zu van Dalems Einfluss auf Spranger siehe Oberhuber 1958, S. 21 ff.; Ders., 1964, S. 174 f.; Henning 1987, S. 16 ff..

⁵⁴² Auf der Hyrdia Caputi (475 v. Chr., Mailand, Privatsammlung) krönt Athene einen Vasenmaler mit Lorbeer, während zwei Siegesgöttinnen seine Gehilfen ehren. Vgl. Lecoq 2002, S. 53 f. und Abb. 1.

⁵⁴³ Vgl. ausführlich Lee 1996, S. 11 f., mit einem Überblick über die verschiedenen Quellen.

⁵⁴⁴ So schon auf einer Andrea Mantegna zugeschriebenen Federzeichnung im Louvre. Vgl. dazu sowie zu einer nur durch Michelangelo Biondos Beschreibung (1549) überlieferten Zeichnung, auf der Merkur in ähnlicher Funktion auftritt, Biondo/Ilg 1970, S. 36 und 58. Vgl. daneben die Beispiele von Herrschern und Herrscherinnen, die sich insbesondere in Frankreich vom 16. Jahrhundert an im Gewand Minervas als Patron/in der Künste und Wissenschaften darstellen ließen, bei de Chapeaurouge 1968, S. 286 f.; Pfeiff 1990.

der Ecke des Katafalks über Neid und Unwissenheit triumphierte.⁵⁴⁵ Die Malerei oder *Pictura* im Zeichen oder unter dem Schutz Minervas demonstriert demzufolge schon ohne weitere Attribute oder Sinnbilder den Hinweis auf die wissenschaftlichen und tugendhaften Grundlagen der Malerei und deren Zugehörigkeitsanspruch zu den *artes liberales*.⁵⁴⁶

Mit dem Gott der Eloquenz und Planetengott der Maler Merkur steht Minerva für die harmonische Wechselbeziehung von Beredsamkeit und Weisheit oder Form und Inhalt, die in der Antike und insbesondere von Cicero (*De oratore*) für den idealen Redner gefordert wurde. Seine Erwähnung einer „*Hermathena*“ (-Statue?) in einem Brief an den Freund Atticus gilt als frühester Beleg für die Verwendung des Begriffs.⁵⁴⁷ Neue Aktualität erlangte das durch *Hermathena* symbolisierte Bildungsideal innerhalb der Diskussion über die Vorbildhaftigkeit Ciceros, die bereits im Zusammenhang mit Heemskercks Haarlemer Lukasbild angedeutet wurde.⁵⁴⁸ Nachdem sich Erasmus von Rotterdam seit seiner Schrift „*Enchiridion militis Christianae*“ (1503) bereits wiederholt zu apokryphen oder obszönen Bildern und ihrer verführerischen Wirkung auf den Betrachter sowie zu angemessenen Aufstellungsorten und Darstellungsweisen geäußert hatte,⁵⁴⁹ kritisierte er im „*Ciceronianus*“ (1528) den Ciceronianischen Stil wegen seiner Gleichgültigkeit gegenüber Gott. Den Ciceronianern fehle es an „*verba*“ oder „*vocabula*“, um christliche Sachverhalte auszudrücken, die Dichter und Künstler nicht vorrangig kunstvoll, sondern angemessen schmucklos behandeln sollten.⁵⁵⁰ Daraufhin verfasste der französische Humanist Guillaume de Budé seine 1532 veröffentlichte Schrift „*De studio literarum recte et commode instituendo*“, in der er Hermes als Macht des Redens („*oratio*“) und Athena als Seelenkraft des Begreifens („*logos*“ und „*ratio*“) charakterisiert, zu Leitfiguren der Rhetorik erklärt und den gemeinsamen göttlichen Ursprung von Rhetorik und Philosophie sowie die Umdeutung des ciceronianischen Bildungsideals der weisen Beredsamkeit ins Christliche durch den göttlichen Logos gerechtfertigt sieht.⁵⁵¹

Deutlichen Bezug auf die von Cicero erwähnte *Hermathena* weist die um 1545 geplante, aber nicht umgesetzte Fassadendekoration von Achille Bocchis Palazzo in Bologna auf, der ebenfalls nach dem

⁵⁴⁵ Vasari bezeichnet sie in diesem Zusammenhang eindeutig als Schützerin der „*Arte*“. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 301; dazu Steinmann 1913, S. 70 ff.; Wittkower 1950, S. 8; Wittkower 1964, S. 42 ff. und 149 ff., Anhang III.; Ost 1965, S. 299; Schütz-Rautenberg 1978, S. 209 ff., 278 ff., 310, 320, 329, 338; Wasmer 1985, S. 125 ff.; King 1989, S. 252; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 124, 132 ff., 169, 529.

⁵⁴⁶ Vgl. auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 32 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 192, S. 246.

⁵⁴⁷ Cicero bedankt sich für die Vermittlung einer „*Hermathena*“ (-Statue?), die für sein Gymnasium in Tusculum bestimmt war. Vgl. dazu sowie zur Tradition von Doppelgöttern Wind 1981, S. 167 ff., 200 ff. und 232 f.; daneben Müller/Kaschek 2002, S. 27, wonach es sich bei diesem Brief zugleich um den einzigen bekannten Beleg für den *Hermathena*-Begriff in der Antike handelt.

⁵⁴⁸ Vgl. Kap. A 5.2.2.

⁵⁴⁹ Vgl. Panofsky 1969, S. 200 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 130 f. (Nr. 4); Müller/Noël 1985, S. 129 ff.

⁵⁵⁰ Erasmus, *Ciceronianus*, S. 171 und 321; Seigel 1968; Müller 1999, S. 76 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 28.

⁵⁵¹ Siehe Budé, *De studio literarum*, S. 50 ff.; dazu ebd., S. 29.

Vorbild Ciceros eine literarische Akademie beherbergen sollte.⁵⁵² Dafür fand Hermathena in Bocchis 1555 in Bologna veröffentlichtes Emblemwerk „*Symbolicarum quaestionum de universo [...]*“ Eingang. Das von Giulio Bonasone gestochene Symbolon (CII) zeigt Hermes und Athena als Hermenfiguren an der Ecke eines Gebäudes unter der Subscriptio: „*SAPIENTIAM MODESTIA, / PREGRESSIO ELOQVENTIAM, / FELICITATEM HAEC PERFICIT*“ (Abb. 314).⁵⁵³ Der zwischen ihnen platzierte Amor bändigt einen Löwenkopf und deutet damit die Aussöhnung der durch die beiden Götter vertretenen Eigenschaften sowie die Überwindung der triebhaften Natur an.⁵⁵⁴ Als „*puer sanctus*“ assoziiert er zugleich Christus und damit in der Nachfolge Budés die Übertragung des Ciceronianischen Bildungsideals auf die christliche Heilslehre.⁵⁵⁵

Mit Bocchis Emblem dürfte das Hermathena-Konzept weite Verbreitung erlangt und könnte auch van Dalem zu seiner innovativen Fassadendekoration angeregt haben, der dann in Antwerpen Bocchis nicht verwirklichten Plan in die Realität umgesetzt hätte. In der Folgezeit wurde das Ideal Hermathenas in Gelehrten-Zirkeln, der Literaturtheorie, Etymologie und Emblematik weitertradiert.⁵⁵⁶ Das Beispiel des Antwerpener Hauses „*De Cagie*“ zeigt, dass in Anlehnung an die rhetorischen und akademischen Bildungsideale zunehmend auch bildende Künstler das Hermathena-Ideal für sich in Anspruch nahmen.⁵⁵⁷

Falls die beiden Büsten im Museum Vleeshuis (Abb. 312-313) nicht schon vor van Dalems Erwerb des Hauses 1559 die Fassade schmückten, hätten sie das Ideal Hermathenas mit dem Hinweis auf van Eycks Verdienste um die Weiterentwicklung der mimetischen Qualitäten der Ölmalerei und auf Dürers Leistungen auf den Gebieten der Kunsttheorie und Druckgrafik kommentieren können. Zugleich hätten sie dann die Wurzeln der im Zeichen Hermathenas schöpfenden *Pictura* als spezifisch nordalpin ausgewiesen. Dies erscheint auch für die Dekoration eines Künstlerhauses ungewöhnlich,⁵⁵⁸ lässt sich aber im Fall van Eycks schlüssig in die seit 1500 stetig zunehmende Wertschätzung des

⁵⁵² Vgl. ebd.; Vignau-Schuurman 1969, Bd. 1, S. 193 ff.; DaCosta Kaufmann 1982, S. 125 f.. Zur Aufnahme von entsprechenden Darstellungen in italienische *studioli* siehe auch Brink 1987, insbesondere S. 123.

⁵⁵³ Vgl. Vgl. Bocchi, *Symbolicarum*, Symbolon cii.. Müller/Kaschek 2002, S. 28 f.: „*Die Mäßigung lässt die Weisheit vollkommen werden. Der Fortschritt verbessert die Beredsamkeit. Und dies zusammen macht das Glück vollständig.*“ Unabhängig von diesem Begriff weist das früher Niccolò dell’Abate und zuletzt Nicoletto da Modena zugeschriebene und um 1545 datierte *portrait historié* Franz I. als *numen mixtum* (1494-1547) in Paris (Bibliothèque Nationale) bereits Elemente beider Gottheiten auf, die mit den Attributen von Mars, Diana und Amor die Charaktereigenschaften und Fähigkeiten des Herrschers symbolisieren. Vgl. de Chapeaurouge 1968, S. 270 f. und 294 f.; Wind 1981, S. 245; Schneider 1992, S. 94.

⁵⁵⁴ Dies wird durch die Inschrift „*Sic monstra domantur*“ und die Rustika des Gebäudes unterstrichen. Vgl. Müller/Kaschek 2002, S. 28 f..

⁵⁵⁵ Ebd., wird auch auf die Auffassung Christi als Eckstein gemäß Apostelgeschichte 4,11, verwiesen.

⁵⁵⁶ Siehe z. B. Vincenzo Cartaris „*Imagini delli dei de gl’antichi*“ (1556), S. 188; Gabriel Rollenhagens „*NVCLEVS EMBLEMATVM [...]*“, Arnheim 1611, Nr. 9, wo Merkur und Minerva mit Füllhörnern unter dem Motto „*IN NOCTE CONSILIVM*“ einen gekrönten Caduceus und eine darauf thronende Eule flankieren; dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 1775 f.; daneben Irscher 1999, S. 238, Anm. 118.

⁵⁵⁷ DaCosta Kaufmann 1982, S. 123 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 27 f..

⁵⁵⁸ Vgl. auch Schwarz 1990, S. 62 f..

Malers einbetten, die mit der um 1550 vorgenommenen Restaurierung des Genter Altars, der 1557 von Philipp II. bei Michiel Coxcie in Auftrag gegebenen Kopie des Werkes oder der 1559 von Lucas de Heere verfassten Ode auf den Altar zur angenommenen Entstehungszeit der Fassadendekoration einen vorläufigen Höhepunkt erreichte.⁵⁵⁹

Die Konfrontation des berühmten Brügger Meisters mit Dürer verwundert auf den ersten Blick, doch lässt sich die Wertschätzung des Nürnberger Künstlers gerade in Antwerpen seit 1520/21 beinahe durchgehend nachvollziehen. Dürers Aufzeichnungen im Tagebuch der niederländischen Reise lässt sich entnehmen, dass die Antwerpener Lukasgilde ihm zu Ehren direkt nach seiner Ankunft in der Stadt am 3. August 1520 ein Fest im Gildehaus „*De Bontemantel*“ am Grote Markt veranstaltete, ihm Wein schenkte, alle Freiheiten zur Kunstausübung und zum Verkauf seiner Werke zusicherte und ihn schließlich nachts mit Fackeln in seine Unterkunft geleitete.⁵⁶⁰ In den nächsten Tagen führte man ihn zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, tauschte Grafiken und andere Geschenke aus oder nahm gemeinsame Mahlzeiten ein.⁵⁶¹ Als er nach diversen Ausflügen in andere Städte Mitte Dezember zum zweiten Mal nach Antwerpen kam, hielt die Goldschmiedezunft ihm zu Ehren ein Gastmahl ab.⁵⁶² Im Frühjahr 1521 wurde er von Joachim Patinir zu dessen Hochzeit⁵⁶³ und danach u. a. von Dirck Vellaert zu einem weiteren Festmahl eingeladen.⁵⁶⁴ Kurz vor seiner Abreise im Sommer 1521 war Dürer schließlich noch Gast des ebenfalls zu diesem Zeitpunkt in Antwerpen weilenden Lucas van Leyden.⁵⁶⁵ Die Ehrbezeugungen der verschiedenen Künstler deuten darauf hin, dass das größte Interesse neben der Person Dürers seiner Druckgrafik galt,⁵⁶⁶ die er während des Aufenthalts in den Niederlanden stets veräußerte, tauschte oder verschenkte.⁵⁶⁷ Dass er auch nach seiner Abreise nicht nur in künstlerischer Hinsicht bei Lucas van Leyden oder Dirck Vellaert, der sich kurze Zeit darauf selbst im Kupferstechen versuchte – eines der Ergebnisse wurde mit dem 1526 datierten Lukasbild oben betrachtet (**Abb. 110**) – insbesondere in Antwerpen einen bleibenden Eindruck hinterließ, lässt

⁵⁵⁹ Zur Restaurierung und Coxcies Kopie siehe Dijkstra 1990, S. 251, Anm. 463; de Vos 1999, S. 204. Die Ode ist abgedruckt in de Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 11.

⁵⁶⁰ Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 151: „[...] und baten mich, jch soll jhren guten willen haben und annehmen und solt machen, was jch wolt, darzu wollen sie mir al behüfflich sein.“

⁵⁶¹ Ebd., S. 152 ff..

⁵⁶² Ebd., S. 165 ff..

⁵⁶³ Anlässlich der Hochzeit finden zwei Rhetorikerspiele statt: „*Darauf hab ich gesehen zwey hüpsche spiehl, sunderlich das erst fast andächtig und geistlich.*“ Siehe ebd., S. 169 und 195 f., Anm. 597.

⁵⁶⁴ „*Am sontag nach unsers Herrn auffarth tag lud mich meister Dietrich, glaßmaler zu Antorff, und mir zu lieb viel anderer leuth, nehlich darunter Alexander, goldschmiedt, ein statthafft reicher mann; und wir hetten ein köstlich mahl, und man thet mir groß ehr.*“ Vellaert wird von Dürer zuerst am 3. September 1520 als „*maister Dietrich, glaßmahler*“ erwähnt und scheint öfter in Kontakt mit ihm gewesen zu sein. Vgl. ebd., S. 169 und 157.

⁵⁶⁵ Von Lucas van Leyden fertigte Dürer bei dieser Gelegenheit ein Bildnis mit dem Silberstift an, das sich in Lille (Musée Wicar) erhalten hat. Vgl. ebd., S. 174; Panofsky 1995, S. 285 f..

⁵⁶⁶ Unter Dürers häufiger im Tagebuch genannten Bekannten finden sich Maler, Illuminatoren, Bildhauer, Goldschmiede und Glasmaler, Musiker, Ärzte, Humanisten (Erasmus, Petrus Aegidius, Cornelius Grapheus, Adriaen Herbouts) sowie internationale Geschäftsleute.

⁵⁶⁷ Dass Dürer in Antwerpen und Brügge auch von den Goldschmieden ehrenhaft empfangen wurde, stößt bei Anzelewsky 1988, S. 220, auf Verwunderung, lässt sich aber auf die Gemeinsamkeiten von Gravierkunst und Kupferstech zurückführen, die sich im Fall Dürers schon über die Ausbildung zum Goldschmied bzw. Dürer d. Ä. ergeben.

sich zunächst an einem Brief des Jahres 1524 ablesen, in dem ihm die Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde einen längeren Aufenthalt in der Stadt bzw. den Eintritt in ihre Zunft anboten.⁵⁶⁸ Die 1528 erstmals gedruckten und 1532 in lateinischer Übersetzung herausgegebenen „*Vier Bücher von menschlicher Proportion*“ wurden selbstverständlich nicht nur in Antwerpen verbreitet, werden dort aber den gelehrten Ruf des Meisters entsprechend vergrößert haben.⁵⁶⁹

Im gleichen Jahr, in dem Jan Adriaensz. das Haus „*De Cagie*“ erwarb, stifteten wohlhabende Familien der Lukasgilde einen silbernen Prunkbecher, der von einer weiblichen Figur mit Fruchtkorb bekrönt (Abundantia? Pictura?) und an der Cuppa mit Stifterwappen und Porträtmedaillons von Zeuxis, Apelles, Raffael und Dürer geschmückt gewesen sein soll.⁵⁷⁰ Das, wie das gesamte Zunftsilber der Lukasgilde, verlorene Stück könnte am rechten Bildrand des bereits im Zusammenhang mit dem Lukasbild von Maerten de Vos erwähnte Bildnis von Abraham Grapheus (**Abb. 218**) zur Hälfte erkennbar sein, doch erlaubt das Gemälde kein Urteil darüber, ob der Pokal tatsächlich das literarisch überlieferte Dekor aufgewiesen hat.⁵⁷¹ Falls ja, würde die Einreihung Dürers unter die berühmten Meister der Antike und Gegenwart auf eine vergleichbare Rezeption hindeuten, wie sie für Deutschland bereits im Zusammenhang mit dem Apelles-Vergleich dargelegt wurde.⁵⁷² Als Künstler, der seine künstlerischen und theoretischen Leistungen ohne direkten Zugang zu den Vorlagen der Antike und italienischen Renaissance erreicht hatte, bot sich Dürer auch den niederländischen Kollegen und Nachfolgern als spezifisch nordalpines Vorbild an.

Die an der Fassade von „*De Cagie nu Pictura*“ zum Ausdruck gebrachte Wertschätzung lässt sich vor diesem Hintergrund sowohl mit Jan Adriaensz. als auch mit van Dalem in Zusammenhang bringen, dessen Werke die persönliche Bewunderung für den Nürnberger Künstler belegen.⁵⁷³ Beides räumt die ersten Zweifel über die angesichts der eigentlich um 1600 anzusetzenden „Dürer-Renaissance“ früh anmutende Würdigung aus.⁵⁷⁴ Falls das auf der Reproduktion des 19. Jahrhunderts angegebene Datum 1563 authentisch ist, wäre die Fassadendekoration von „*De Cagie*“ noch vor den frühestens in diesem Jahr beginnenden Malereien des Floris-Hauses entstanden, hätte van Dalem Pictura in die öffentlichen

⁵⁶⁸ Rupprich 1956, Bd. 1, S. 120; dazu Panofsky 1995, S. 276; Anzelewsky 1988, S. 220.

⁵⁶⁹ Vgl. Rupprich 1956, Bd. 1, Nr. 58a, S. 116 f.; daneben Floerke 1905, S. 136 f..

⁵⁷⁰ Génard 1889, S. 299. Nach Schwarz 1990, S. 62 f., waren es van Eyck und Dürer, was jedoch von keinem anderen Autor angegeben wird.

⁵⁷¹ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 104. Vgl. oben, Kap. A 8.3; speziell zum Zunftsilber auf dem Gemälde Greindl 1944, S. 23 ff.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1965, Nr. 114; Filipczak 1987, S. 26; Baudouin/Colman/Goethals 1988, Nr. 16; P. Baudouin u. a., in: Ausst. Kat. Antwerpen 1988-89b, S. 24 und Abb. 4; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 165 f..

⁵⁷² Vgl. oben, B 1.1; zur Dürer-Rezeption in den Niederlanden Held 1931; daneben Verachter 1840; Panofsky 1995, S. 45 ff. und 59; Kauffmann 1954, S. 18 ff.; Bauch 1974, S. 89 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 447 ff.; Boon 1985/86, S. XIII ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 338.

⁵⁷³ Zum Einfluss Dürers auf van Dalem vgl. Burchard 1924, S. 66 ff.; Winkler 1925b, S. 255 ff.; Sterlin 1933, S. 123 ff.; Kauffmann 1954, S. 48 f.; Lauts 1970.

⁵⁷⁴ Zur „Dürer-Renaissance“ um 1600, die sich sowohl auf das künstlerische als auch das literarische Schaffen bezog, vgl. Kauffmann 1954, S. 18 ff.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981.

Bauten der Niederlande eingeführt und käme demzufolge sein Haus als das im wahrsten Sinne nahe liegende Vorbild für Floris in Frage. Mit der selbstbewussten Verherrlichung der nordalpinen Malerei im Zeichen Hermathenas sollte es nicht nur angesichts der oben skizzierten Künstlerhaus-Ikonografie für Aufsehen gesorgt haben.⁵⁷⁵

Während die Entwicklung der allegorischen Künstlerhausdekoration in Italien mit den römischen Bauten Diana Ghisis und Francesco da Volterras,⁵⁷⁶ Vasaris Florentiner Casa im Borgo St. Croce Nr. 8 (1569 ff.)⁵⁷⁷ oder den Wohnhäusern von Federico Zuccari in Florenz (1577-79)⁵⁷⁸ und Rom (1590 ff.) fortgesetzt wurde,⁵⁷⁹ fand die von van Dalem und Floris in Antwerpen begründete Tradition im Norden erst mit den Häusern von Bartholomäus Spranger in Prag, Cornelis Ketel in Amsterdam sowie von Peter Paul Rubens und Jacob Jordaens in Antwerpen eine Nachfolge.⁵⁸⁰ Diese aufgrund der wenigen Beispiele kaum als Entwicklung zu bezeichnende Abfolge verdeutlicht erneut die im Vergleich zu Ländern wie Italien oder Frankreich fehlenden höfischen Bindungen niederländischer Künstler, in deren Zusammenhang nicht wenige Künstlerhäuser entstanden sind.⁵⁸¹

⁵⁷⁵ Von Adriaensz. als Urheber der Fassadendekoration ausgehend, nimmt auch Schwarz 1990, S. 62, einen diesbezüglichen „*Gedankenaustausch*“ an.

⁵⁷⁶ Herrmann-Fiore 1979, S. 49 ff.

⁵⁷⁷ Vgl. vor allem Heikamp 1966, S. 2 ff.; Jacobs 1984, S. 399 ff.; Albrecht 1985, S. 94 ff.; Schwarz 1990, Nr. 24; daneben Bombe 1928, S. 55 ff.; Winner 1957, S. 23 ff., 40 und 94; Ders. 1962, S. 180 f.; Würtenberger 1962, S. 178; Barocchi 1964, S. 138; Kemp 1972, S. 28 f., Ders. 1974, S. 228 ff.; Schütz-Rautenberg 1978, S. 219 f.; Ausst. Kat. Arezzo 1981, S. 37 ff.; Jacobs 1984, S. 399 ff.; Cheney 1985, S. 126 ff.; Corti 1991, Nr. 111; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 70, 77 und 343 (Nr. 133); Cecchi 1998, S. 58 ff.; Költzsch 2000, S. 97 ff..

⁵⁷⁸ Heikamp 1966; Ders. 1967; Heikamp 1987, S. 9 ff.; Ders. 1996, S. 347 ff.; Leopold 1981, Bd. 1, S. 227 ff.; Müller 1985, S. 101 ff.; Ważbiński 1985b, S. 275 ff.; Schwarz 1990, S. 73 ff. und Nr. 26; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 61 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 48 (Nr. 135 f.).

⁵⁷⁹ Siehe vor allem Körte 1935, S. 26 ff.; Herrmann-Fiore 1979, S. 36 ff.; Müller 1985, S. 110 ff.; Schwarz 1990, S. 75 ff. und Nr. 30; daneben Winner 1957, S. 58 ff. und 127; Würtenberger 1962, S. 179 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 6; McGrath 1978, S. 248 f.; Cast 1981, S. 122; Bielmeier 1983, S. 60; Cropper 1984, S. 50; Wittkower 1989, S. 225; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 137-141; Fehl 1999, S. 265 ff.

⁵⁸⁰ Die einzelnen Hausdekorationen werden in den folgenden Kapiteln näher erläutert.

⁵⁸¹ Zum Zusammenhang zwischen dem Anspruch des Hofkünstlers auf freie Wohnung, dem Villenideal der Humanisten und der Entstehung von Künstlerhäusern – die Mehrzahl der Besitzer ist Hofkünstler und erhält nicht selten Gebäude in der Nähe des Hofes zugewiesen oder geschenkt – siehe ausführlich Warnke 1985, S. 162 ff.; Schwarz 1990, S. 24 ff.; daneben Hüttinger 1985a, S. 17 f. und Anm. 45. Vgl. auch oben, B 1.2.1.

B 4 Picturas Rückkehr und Triumph

B 4.1 Die drei Bildkünste unter der Ägide von Merkur und Minerva: Bartholomäus Spranger

Der 1580/81 von Kaiser Rudolf II. an den Prager Hof berufene und 1581/84 zum Kammermaler ernannte Bartholomäus Spranger heiratete 1582 Christina Müller und erwarb drei Jahre später neben dem Anwesen ihres wohlhabenden Vaters in der Thungasse auf der Kleinseite ein Haus.⁵⁸² Die Grisaille-Malereien der Giebeldekoration stellten nach van Mander das „*erste große Werk [...] an öffentlicher Stelle*“ Sprangers in Prag dar: „*Oben in der Höhe sieht man lebensgroße Putten, die auf der rechten Seite mit Malen und Zeichnen, auf der linken mit Bildhauen und Zeichnen beschäftigt sind. In der Mitte sieht man einen lebensgroßen fliegenden Merkur. Darunter brachte er Lünetten an, und in der Mitte unter diesen Bogen sieht man die Fama und unter ihr Roma, eine Frauengestalt auf einer Kugel, die von einem Adler getragen wird, welcher bis unten an den Fries reicht. Letzterer wird gebildet aus Gefangenen und Trophäen oder Spolien, und an seinen beiden Enden stehen zwei große, acht Fuß hohe Figuren: Herkules und Justitia. Mitten unter dem Fries endlich folgt ein überlebensgroßer Putto, der eine Tafel hält. Dies Alles ist herrlich anzusehen, die Figuren sind wunderbar plastisch und schön bewegt.*“⁵⁸³

Dieser Beschreibung zufolge war der Giebel zentral mit dem Schutzgott der Künstler und Häuser („*Hermes Propylaios*“) Merkur geschmückt, wodurch sich Parallelen sowohl zu Giulio Romanos Haus in Mantua als auch zum Antwerpener Anwesen des Spranger-Lehrers van Dalem ergeben. Mit der Roma-Personifikation und dem Adler hat sich Spranger offensichtlich unter die Ägide Kaiser Rudolfs II. (*Imperium Romanum*) und seine Kunst ins Zeichen Roms gestellt.⁵⁸⁴ Dem entsprechen die Putti, denen neben Mal- und Bildhauer- auch Zeichenutensilien beigegeben waren. Die damit als Grundlage der bildenden Künste ausgewiesene Zeichnung wurde vermutlich auch durch den zentral zwischen den beiden Personifikationen von *Pictura* und *Sculptura* angeordneten Putto mit Zeichenbrett personifiziert (*Disegno*). Herkules, Merkur und *Justitia* verhiessen Schutz vor Neid und Unwissenheit und zugleich den verdienten Lohn des tugendhaften Künstlers.

⁵⁸² Zu Leben und Werk Sprangers vgl. vor allem Diez 1909/10, S. 93 ff.; Niederstein 1931, S. 1 ff.; Oberhuber 1958, S. 208 ff.; Schnackenburg 1970, S. 143 ff.; Neumann 1985, S. 49 ff.; de Bosque 1985, S. 67 ff.; Henning 1987, S. 12 ff..

⁵⁸³ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 299. Zum Spranger-Haus siehe daneben Diez 1909/10, S. 98, Anm. 1; Winner 1957, S. 53; Würtenberger 1962, S. 176; Hüttinger 1985a, S. 17; Schwarz 1990, S. 66; Müller 1993, S. 181, Anm. 213.

⁵⁸⁴ Hüttinger 1985a, S. 17, Schwarz 1990, S. 66; Müller 1993, S. 181, Anm. 213, weisen zu Recht darauf hin, dass die Kugel auf *Fortuna* hindeutet. Die Bedeutung der Roma ergibt sich schon aus der von van Mander erwähnten Roma-Allegorie, die Spranger während seiner Wiener Zeit gemalt und dem jungen Kaiser Rudolf II. präsentiert haben soll. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 296 und 491, Anm. 284. Siehe daneben die von Sellink 1991-92, S. 168, besprochene Roma-Allegorie von Hendrick Goltzius, die als Frontispiz einer Rudolf II. gewidmeten Stichserie der römischen Helden (1586) erscheint.

Mit Prager Hofkünstlern wie Spranger oder in Italien lebenden Meistern wie Stradanus kommen auch erstmals nach Floris und van Dalem wieder Darstellungen von Pictura und ihren Schwestern in der nordalpinen Kunst auf. Während der politisch erfolgreichen und stabilen Herrschaftsphase Rudolfs II. und wohl noch vor dem Ausbruch des Türkenkrieges 1592 malte Spranger eine Allegorie auf die Klugheit und Tugend des Kaisers in Kriegs- und Friedenszeiten mit einer zentral auf einem Podest aufragenden Minerva (**Abb. 315**).⁵⁸⁵ Die behelmte und gepanzerte Weisheitgöttin triumphiert über die Eselsohrige Personifikation der Unwissenheit, die sie mit Füßen tritt, ihr einen Dolch an die Kehle setzt und dafür mit Lorbeerkranz und Palmzweig ausgezeichnet wird. Dies sowie die formal an Darstellungen der *Auferstehung Christi* und des siegreichen Erzengel Michael anknüpfende Pose weisen einerseits auf die mittelalterliche Tugend-Laster-Ikonografie zurück und nähern die Weisheitgöttin an christlich-moralische Tugendvorstellungen an.⁵⁸⁶

Die Personifikation der von Minerva überwundenen Ignorantia weist auf Lukians Ekphrase über die *Verleumdung des Apelles* zurück, die neben dem klassischen Vorbild des tadelsüchtigen Momus die prägenden Vorbilder für Neider und Widersacher der Kunst lieferte.⁵⁸⁷ Die einzelnen Personifikationen wurden in der frühen Neuzeit mit anderen Anekdoten, Mythen, Merkur, Minerva oder Herkules als Schutz-, Weisheits- oder Tugendgötter kombiniert.⁵⁸⁸ Die unabhängig von den bildenden Künsten verlaufende Tradierung in Dichtung und Emblematik veranschaulichen zwei Embleme aus Guillaume de la Perrières „*Morosophie*“ (Lyon 1553, Nr. 9 und 64), wo zum einen der Weg der *Virtus* zum erhöhten Ehrentempel durch die einen zeitgenössisch gekleideten Mann im typischen Gestus des Bildhauers oder Schmiedes als Personifikation der Anstrengung und Mühen gebahnt wird, während sich die der *Virtus* diesen Aufstieg neidende, Giftspeiende *Invidia* nähert,⁵⁸⁹ und zum anderen das Verhältnis von Neid und Ruhm mit dem Abhängigkeitsverhältnis von Schatten

⁵⁸⁵ Öl auf Leinwand, 163 x 117 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1133. Aus der Kunstkammer Rudolfs II. Vgl. Best. Kat. Wien 1988, S. 325; Dass. 1989, Nr. 43; Dass. 1991, S. 115; Henning 1987, S. 95 ff.; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, Nr. 159; DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 20.50; Müller 1994, S. 46 ff.; daneben die von Niederstein 1931, unter Z. 69 und 73 katalogisierten Federzeichnungen, die nach der Auffassung des Autors Kopien nach der verlorenen Vorzeichnung Sprangers für das Wiener Gemälde darstellen.

⁵⁸⁶ Zur Ikonografie des Triumphs der Tugenden über die Laster vgl. Evans 1972b, Sp. 385 ff.; Ders. 1971, Sp. 15 ff.; Ders. 1972a, Sp. 364 ff.. Als triumphierende Göttin haben Minerva auch Mantegna und Perugino im studiolo Isabella Gonzagas in Mantua (Palazzo Ducale) dargestellt und dabei auch das mittelalterliche Prinzip der *Psychomachia* des Prudentius zurückgegriffen. Siehe dazu Wittkower 1984c, S. 259 f.. Zu Sprangers Fassungen der *Auferstehung Christi* und dem Nikolaus Müller-Epitaph als entscheidender Wendepunkt auch für die Allegorien siehe ausführlich Henning 1987, S. 26 ff., 78 ff., 86 ff..

⁵⁸⁷ Zu der u. a. von Lukian (*Hermotimus*, 20 und *Deorum concilium*), Hesiod (*Theogonia*, 214) oder Callimachus (*Hymni* II, 113) überlieferten Tadelsucht des Momus siehe Veldman 1977a; daneben die Beispiele der Emblematik bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 1575 f..

⁵⁸⁸ Siehe die verschiedenen Beispiele bei ebd., Nr. 19-21; weiterführend Förster 1887/1894/1922; Cast 1981; Massing 1990. Viele wurden durch die Beschreibungen und Illustrationen in Alciatus „*Emblematum libellus*“ (1531/50) für weite Kreise zugänglich. Vgl. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1570 f..

⁵⁸⁹ Vgl. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1549 f.: „*Vertu ne peult à honneur paruenir, / Sans que suëur le chemyn luy appreste: / Mais apres elle Ennuie veoit venir, / Qui de vomir poyson est touissiors preste.*“

und Licht gleichgesetzt wird: „*L'on ne voit ombre, ou'a point de lumiere, / Le lieu obscur ombre ne peult auoir: / Semblablement (par chose coustumiere) / Ou gloire n'est, enuie n'ha pouuoir.*“⁵⁹⁰

Um 1500 hatte bereits Andrea Mantegna, der sich selbst von Unwissenheit, Neid und anderen Lastern verfolgt fühlte, Minerva und Merkur als positive Gegenmächte der Untugend dargestellt. In einem 1502 vollendeten Temperagemälde (Paris, Louvre) vertreibt Minerva die Personifikationen von Unwissenheit, Geiz, Undankbarkeit, Hass, Betrug und Boshaftigkeit, Eifersucht, Verdacht und Trägheit.⁵⁹¹ Auf dem zuletzt Antonio da Brescia zugeschriebenen und nach einer Zeichnung Mantegnas (London, British Museum) angefertigten Kupferstich „*VIRTUS COMBUSTA*“ treiben die Unwissenheit, deren Globus und Ruder auf Fortuna verweisen, Undankbarkeit, Geiz, Irrtum, Betrug mit einem Hund sowie ein Satyr mit Fledermausflügeln und Krallenflügeln die Menschheit in den Untergang (**Abb. 316a**). Auf der zugehörigen Allegorie der „*VIRTUS DESERTA*“ befreit Merkur mit Caduceus und Lorbeerblättern die gefallene Menschheit aus dem Abgrund. Vor dem in der linken Bildhälfte platzierten Tugendbaum ist ein umgestürzter Block mit „*VIRTVT S. A. I*“ beschriftet, was sich mit „*Virtuti semper adversatur Ignorantia*“ auflösen lässt und demzufolge die Unwissenheit als Feind der Tugend ausweist (**Abb. 316b**).⁵⁹²

Ein François Bunuel II. zugeschriebenes Gemälde zeigt mehrere Personen in einem Atelier oder Ladenlokal, die unter der Aufsicht eines Sekretärs damit beschäftigt sind, Gemälde zu entfernen (**Abb. 317**).⁵⁹³ Die Beamten lassen sich anhand des lothringischen Kreuzes an den Hüten mit katholischen Anhängern des Herzogs von Guise identifizieren. Über die ausschließlich nicht-religiöse Inhalte darstellenden Bilder im Bild deutet der Protestant Bunuel die Auswirkungen der französischen Religionskriege auf den Kunstbetrieb an. Die im Hintergrund auf einem Regal platzierten sieben Götterstatuen weisen auf die Planetenkinder-Ikonografie zurück. Der Maler selbst steht neben seiner Staffelei und betrachtet untätig den Vorgang. Während das Glas in der Hand seiner Frau auf die Vergänglichkeit des Glücks hinweist, hofft der Künstler auf den Schutz Merkurs, dessen Statue sich unmittelbar über seinem Kopf befindet.⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Siehe ebd., Sp. 1571.

⁵⁹¹ Unterhalb der Trägheit („*OTIUM*“) erläutert eine auf Ovid (*Remedia Amoris*) zurückweisende Inschrift, dass mit der Verbannung des Müßiggangs Cupido's Pfeile besiegt werden können. Minerva ist hier zwar auch eine wichtige Identifikationsfigur für Isabella d'Este, doch belegt Mantegna's Korrespondenz, dass er sich selbst von Neidern etc. verfolgt sah. Vgl. Ausst. Kat. Wien 1994, S. 185 ff. und Nr. 81, mit weiterführender Literatur.

⁵⁹² Vgl. ebd.; Nr. 82; Förster 1901, S. 78 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 16, mit weiterführender Literatur.

⁵⁹³ Öl auf Holz, 28 x 45,6 cm, um 1590, Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 875. Bunuel zugeschrieben von S. J. Guldaugsson, in: Best. Kat. Den Haag 1968, S. 16 f.. Siehe daneben Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 25, Stoichita 1998, S. 137 ff..

⁵⁹⁴ W. Hofmann, in: Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 25, erkannte bereits die Anspielung auf die Merkurkindschaft, während Stoichita 1998, S. 137 ff., alle Statuen als Planetengötter identifiziert hat.

Federico Zuccari hat mehrfach die Laster Neid und Missgunst, von denen er sich wohl auch selbst verfolgt sah, allegorisiert.⁵⁹⁵ 1572 erweiterte er auf einer Federzeichnung die *Verleumdung des Apelles* um Minerva, die den Richter an der Lösung der in Ketten gelegten blinden, rasenden Gewalt hindert, und Merkur, der mit der nackten Wahrheit den Verleumdeten fortführt (**Abb. 318**).⁵⁹⁶ Auf einem Bild im Bild klagen Bauern über ihre durch Naturgewalt zerstörte Ernte als Sinnbild für das Ausbleiben von Dank, Ruhm oder Anerkennung nach getaner Arbeit. Mit der Zuordnung von Merkur und Minerva als Schirmherren der Künste und Wissenschaften und der Aktivierung der sonst am Boden liegenden oder von der Verleumdung herbei gezerrten Unschuld deutet Zuccari den positiven Ausgang der Legende an, auf den auch die rahmenden Zwickelbilder hindeuten. Sie zeigen die von Sol und Luna flankierte Juno in ihrem von Pfauen gezogenen Wagen, einen von Merkur und Minerva auf den Tugendweg geleiteten Jüngling, die von der Zeit enthüllte Wahrheit und die über das Laster triumphierende Minerva. Der die Komposition im Gegensinn wiedergebende Kupferstich von Cornelis Cort weist abweichend davon in den Kartuschen einen Herkulesknaben und einen Jüngling auf, dessen Ziel der Ruhmestempel auf dem entfernt liegenden *Mons virtutis* ist (**Abb. 319**).⁵⁹⁷

Als Reaktion auf eine Auseinandersetzung mit Paolo Ghiselli, der bei Federico Zuccari die Darstellung einer Pestprozession Gregors des Großen für seine Familienkapelle in Sta. Maria del Baraccano in Auftrag gegeben hatte, die nach ihrer Auslieferung 1580 auf Kritik der Bologneser Künstler gestoßen und zurückgewiesen worden war, stellte Zuccari am Lukastag (18.10.) des Jahres 1581 über dem Portal von S. Luca in Rom einen Karton aus, der als „*Porta virtutis*“ bekannt geworden ist und dazu führte, dass der Künstler zweimal vor das päpstliche Gericht Gregors XIII. zitiert wurde. Der originale Karton gilt heute als verloren, doch hat sich eine vorbereitende Federzeichnung erhalten (**Abb. 320**).⁵⁹⁸ Sie zeigt zentral die unter einem Torbogen über das Laster triumphierende Minerva, die von Personifikationen des Studiums („*studio*“) und der Intelligenz oder Weisheit („*intelligenza*“, „*sapienza*“) flankiert wird. Die Pfeiler des Torbaus sind mit Allegorien des Fleißes und der Strebsamkeit („*faticha*“, „*diligenza*“) geschmückt, deren Medaillons römisch-antike Monumente zitieren und damit – möglicherweise wie Spranger an seiner Prager Hausfassade – Rom als idealen Ort des Studiums ausweisen. Diese Felder blieben im ausgestellten Werk ebenso leer wie das zentral über Minerva platzierte Bild im Bild, das sich als Anspielung auf das abgelehnte Gemälde

⁵⁹⁵ Vgl. ausführlich Heikamp 1957, S. 178 ff.; Merz 1999, S. 210 und 215 f.

⁵⁹⁶ Federzeichnung, Rom, Palazzo Gaetano. Vgl. Körte 1935, S. 73; Heikamp 1957, S. 178 ff.; Winner 1957, S. 82 f.; Herrmann-Fiore 1979, S. 49; Cast 1981, S. 128 ff.; Cropper 1984, S. 49; DaCosta Kaufmann 1982, S. 127; Müller 1985, S. 103; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 106 (Nr. 1250); Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 19.

⁵⁹⁷ Vgl. Bierens de Haan 1948, S. 201 ff. und Nr. 219.

⁵⁹⁸ Federzeichnung, Oxford, Christ Church College. Winner 1957, S. 57, 76 ff., 115 und 131; Ders. 1962, S. 171; Ders. 1999, S. 137 ff.; Heikamp 1957, S. 178 ff.; Wittkower 1989, S. 239; McGrath 1978, S. 274 und Taf. 36a; Herrmann-Fiore 1979, S. 72; Cast 1981, S. 128; Müller 1985, S. 108 f.; Ważbiński 1985, S. 309 ff. und Abb. 39; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 65 und 107 ff.

der Pestprozession zu erkennen gibt.⁵⁹⁹ Es wird von als „*disegno*“, „*colorito*“, „*inventione*“ und „*decoro*“ bezeichneten Genien gehalten, die ebenfalls van Manders Beschreibung von Sprangers Prager Fassade in Erinnerung rufen. Die Form des Bildes im Bild korrespondiert mit der Tafel, die unten links dem Vertreter der Ignorantia vorgehalten wird. Er vermag trotz der Traktate zu seinen Füßen und der Unterstützung durch „*adulazione*“ und „*presuntione*“ seine nicht zu bemalen.⁶⁰⁰ Das im Hintergrund gezeigte, über Grazie („*gratie*“) und tiefe Einsicht (Genius, „*spirito*“) verfügende Werk ist dagegen das Ziel des tugendhaften Künstlers, dessen ewiger Ruhm durch zwei Posauneblasende Figuren in den oberen Bildecken angedeutet wird. Dass sich der Maler dabei in seinen eigenen Werken vor der Verfolgung durch Neider und Widersacher erwehren kann, hat Zuccari sinnfällig durch das zentral platzierte und mit „*SIC SEMPER*“ beschriftete Schild Minervas angedeutet.⁶⁰¹

Spranger hat Minerva ebenfalls zentral platziert, aber den Betrachterstandpunkt ihrer Augenhöhe angepasst, so dass die das Podest umgebenden Figuren als von oben gesehene Büsten erscheinen. Im Vordergrund stehen die behelmte Kriegsgöttin Bellona als Hinweis auf die Klugheit und den Erfolg des Herrschers in den Kriegskünsten und die lorbeerbekränzte Muse der Geschichtsschreibung Klio, die die ruhmreichen Taten Rudolfs II. in einem Buch festhält. Hinter ihnen sind Rhetorica mit Caduceus und Astronomia (oder Urania) mit einer Armillarsphäre, auf der rechten Seite Pictura mit Pinsel und Palette, Sculptura mit einer Statuette der Ceres oder Abundantia und Architectura mit Zirkel, Winkelmaß und Skizzenblatt platziert. Ihre räumliche Differenzierung von den Musen und Vertretern der *artes liberales* veranschaulicht zum einen die Blüte der Wissenschaften (links) und bildenden Künste (rechts) als Folge der weisen Regentschaft Rudolfs II.. Zum anderen demonstriert Spranger, dass die Bildkünste wie die Muse Klio die Taten des Kaisers verewigen können bzw. sollen und beansprucht damit ihre Teilhabe am Nachruhm des Herrschers.

Auf dem Nachstich des Gemäldes ergänzte **Aegidius Sadeler II.** (Antwerpen 1568/70 – 1629 Prag) die Attribute der personifizierten Skulptur um einen Grabstichel in der Linken und ließ darüber hinaus den Federkiel der Muse Klio über die innerbildliche Rahmung hinaustreten (**Abb. 321**).⁶⁰² Auf diese Weise scheint sie die dort angebrachte Inschrift soeben zu vollenden, die mit aller Deutlichkeit den

⁵⁹⁹ Damit erweist sich Zuccaris Verteidigung vor Gericht, nach der er schon 1577 die „*Porta Virtutis*“ geplant und diese weder als Kritik an Bologna noch als Satire auf den abgelehnten Auftrag aufzufassen sei, als hinfällig. Vgl. dazu sowie zur erhaltenen Federzeichnung der Pestprozession in München (Staatliche Grafische Sammlung) Winner 1999, S. 137 ff., Abb. 12 f., mit weiterführender Literatur.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 141 f.

⁶⁰¹ In diesem Zusammenhang sei an die etymologische Bedeutung des Schildes für die Malerei erinnert sowie auf das 24. Symbol in Achille Bocchis „*Symbolicarum quaestionum...*“ (Bologna 1555) verwiesen, das Athene beim Malen eines Porträts von Franz I. zeigt und mit dem Motto „*Virtus virtutem fingere sola potest*“ versinnbildlicht, dass allein die Tugend auch ein Bild derselben herstellen kann. Diese Fähigkeit nimmt hier Zuccari für sich selbst in Anspruch.

⁶⁰² Kupferstich, 50,0 x 36,0 cm. Vgl. TIB 1997-98, Bd. 72,1, Nr. 114.

Kupferstich als Kunst bezeichnet, seine Funktion mit der Aufgabe der geschichtsschreibenden Muse vergleicht und damit in Sprangers Gruppe der drei Bildkünste einreicht.⁶⁰³

Bis auf die neuzeitliche Erscheinung der personifizierten Bildkünste und ihre Zusammenfassung als Dreiergruppe unterscheidet sich die Bildaussage kaum von dem oben erwähnten Holzschnitt aus dem „*Weißkunig*“ (**Abb. 239**), Giulio Romanos Fresken in der Sala Constantina (um 1524, Vatikan), wo *Pictura* und *Sculptura* als der Poesie gleichwertige Künste die Taten Clemens VII. für die Nachwelt festhalten,⁶⁰⁴ oder die oben erwähnten Fresken Vasaris (1545/46, Rom, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni), auf denen die drei Bildkünste Teil der Huldigung an Pauls III. Mäzenatentum sind.⁶⁰⁵ Minerva personifiziert sittlich-moralische Qualitäten wie Weisheit, Kunstliebe und Großzügigkeit, die allerdings weniger auf die Bildkünste als auf Rudolf II. zu beziehen sind.⁶⁰⁶ Entsprechend wurde die über Neid, Geiz oder Unwissenheit triumphierende Weisheitsgöttin auch ohne die Anwesenheit von Musen oder *artes* von Prager Hofkünstlern dargestellt und lassen sich die jeweils unterdrückten Untugenden oftmals auf die zeitgenössischen Widersacher des Kaisers beziehen.⁶⁰⁷ Wenn Spranger demzufolge auch die bildenden Künste als Dreiergruppe vereint hat und mehr oder minder gleichrangig mit Göttern, Musen und Personifikationen der freien Künste auftreten lässt, spielen sie im Kontext der imperialen Ikonografie letztlich doch nur eine untergeordnete Rolle.

Dass diese Subordination gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht auf die Prager Hofkunst beschränkt ist, können zwei 1594 von Jan Sadeler I. nach Stradanus gestochene Allegorien der Künste im Dienst der Herrschertugenden „*Arma et litterae*“ illustrieren.⁶⁰⁸ Auf dem mit „*ARMA*“ überschriebenen Blatt thront Minerva über einer Ansammlung von Waffen, Rüstungsteilen, Werkzeugen und Büchern (**Abb.**

⁶⁰³ „*Non datur, eximias veneret ut INSCIVS ARTES, Solus eas quarens noscere gestit AMOR – INSCIVS NON HONORABITur – Sed datur, ut spreta iaceat calcatus ab ARTE INSCIVS, et solido cassus honore ruat.*“

⁶⁰⁴ Vgl. Georgel/Lecoq 1987, S. 4 f. und 34 f.; King 1989, S. 252.

⁶⁰⁵ Vgl. oben, Kap. B 2.3.

⁶⁰⁶ Zur zentralen Bedeutung Minervas als *Alma Mater* oder *Pallas Alma*, d. h. Beschützerin und zugleich nährende Mutter der Künste und Wissenschaften am Prager Hof siehe Konečný 1982, S. 237 ff.; Cavalli-Björkman 1988, S. 62; weiterführend Pfeiff 1990.

⁶⁰⁷ Siehe z. B. die von Adriaen de Vries geschaffene Bronzegruppe der über *Avaritia* triumphierenden Minerva (Washington, National Gallery of Art), die der Großzügigkeit Rudolfs II. huldigt, während der Geiz für die deutschen Fürsten steht, die den Kaiser nur halbherzig in seinem Kampf gegen die Türken unterstützt hatten, in Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 182. Auf einer mit „*Barto:meo Spranger f. praga 1604*“ bezeichneten Federzeichnung (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 1967-21) hat Spranger die gerüstete Athene mit auf einem Sockel platziert, an dem die Personifikationen des Neides und der Unwissenheit gefesselt sind. Vgl. Geissler 1980, Bd. 1, B 12 und S. 58, Oberhuber 1970, S. 219.

⁶⁰⁸ Beide Kupferstich, 22,3 x 28,1 cm und 22,3 x 27,2 cm, bezeichnet mit „*Joa Stradano figuravit. Joa. Sadeler sculpsit et excudit*“ bzw. „*J. Stradan. figura. Joa. sadeler sculp.*“. Die Zeichnungen von Stradanus und vorbereitende Skizzen von Sadeler werden in Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. 5) und New York (Cooper Hewitt Museum, Inv. Nr. 1901-39-2663 und 1901-39-2661) aufbewahrt. Vgl. Hollstein 1949 ff., Nr. 534 und 535; Ausst. Kat. Brüssel 1992, Nr. 45a-b; Baroni-Vanucci 1997, Nr. 506 und 507; TIB 2003, Bd. 3, Nr. 493 und 494.

322a).⁶⁰⁹ Hinter und neben einem Buch mit Skizzen zum Ingenieurswesen oder Festungsbau sind Messinstrumente, Palette und Pinsel, Hammer, Schlegel und Grabstichel angeordnet, so dass auch die drei bildenden Künste attributiv vertreten sind. Das Prinzip der „*LITTERAE*“ personifiziert Apoll, der von einem geflügelten Lorbeerkranz, Büchern über Musik, Astrologie, Astronomie und Arithmetik, wissenschaftlichen Messgeräten, Musikinstrumenten, Schreibutensilien sowie Attributen der drei Bildkünste (Palette, Pinsel, Muschel, Hammer, Grabstichel, Statuette) umgeben ist (**Abb. 322b**).⁶¹⁰ Die Stadtansicht hinter ihm ist von Gelehrten und Künstlern bevölkert. Links ist eine Schreibstube erkennbar, werden Knaben unterrichtet oder gehen Gelehrte in einer Loggia ihren geometrischen Studien nach, während rechts eine Gartenanlage, ein Bildhauer, ein Baumeister oder Bildhauer mit Winkelmaß sowie im herrschaftlichen Haus ein Wandmaler mit ihren Arbeiten beschäftigt sind. Im Hintergrund deuten der Helikon mit Pegasus und eine Gelehrtenversammlung den Parnass und das akademische Prinzip der Kunstausbübung an. Das Auftreten der bildenden Künste auf beiden Blättern verdeutlicht ihre Inanspruchnahme durch beide Prinzipien, wobei „*Arma*“ als „*armatura*“ auf die ursprüngliche Zuordnung von Malerei, Bildhauerei und Architektur zur mechanischen Kunst „*armatoria*“ zurückweist.⁶¹¹ Ihre Zugehörigkeit zu den apollinischen „*Litterae*“ trägt demgegenüber neuen Ansprüchen auf die Zugehörigkeit zu den *artes liberales* Rechnung.

Sie werden zuvor schon auf einem um 1580 von **Stradanus** gezeichneten Selbstbildnis mit allegorischer Rahmung deutlich, das sich von den Holzschnitt-Bildnissen von Vasaris zweiter Vitenausgabe beeinflusst zeigt (**Abb. 323a**).⁶¹² Auf dem Rahmen des Bildnisovals sitzt die weibliche Personifikation der Zeichnung mit Tafel und Federkiel (überschrieben mit „*Disegni*“). Links und rechts davon wird der zweigeschossige Raum durch ionische Pfeiler gegliedert. Vor Balustraden sitzen links die Personifikationen der Architektur („*prospetiuu hacitectura*“) und der Malerei („*pittura*“). Im Geschoss darunter illustrieren links ein zeichnender und ein vermessender Knabe, rechts ein zeichnender und ein Farbenreibender Knabe das Studium der beiden Künste.

⁶⁰⁹ Vgl. auch die Stichunterschrift: „*Nec minus armorum studijs, bellique labore, / Et clara Princeps Palladis arte micet. / Tum, si quando hostes patrias auerterre praedas / Regnatas ueniant et populare domos. / Obuia signa ferat, tutetur milite fines; / Crebra ruant tela, et plumbea grando cadat.*“

⁶¹⁰ Die Stichunterschrift lautet: „*Vltima nec Regi uatum sit cura piorum, / Qui Regum aeterno Carmine facta canunt. / Praestantes virtute viros sibi iungere tentet, / Ac nunquam ingenijs sponte fauere neget. / Sic urbes florere suas atq(ue) oppida cernet: / Fama uolans ilium sic super astra uebet.*“

⁶¹¹ Vgl. oben, Kap. B 1.1.

⁶¹² Schwarze Kreide, Feder und braune Tusche, laviert, das Bildnis weiß gehöht, 19,2 x 27,7 cm, Paris, Institut Néerlandais, Fond. Custodia, Sammlung Lugt, Inv. Nr. 3748. Vgl. Reznicek 1961, Bd. 1, S. 368 ff.; Ausst. Kat. Florenz 1964, S. 31 (Nr. 29); Ausst. Kat. Florenz 1966, Nr. 46; Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81, Nr. 135, Taf. 60; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 137; Raupp 1998, S. 178 f. Eine ähnliche Zeichnung befindet sich in den Uffizien (Gabinetto Disegni e Stampe). Vgl. dazu Ausst. Kat. Florenz 1964, Nr. 29; Kloek 1975, Nr. 292. Die Datierung um 1580 ergibt sich u. a. aus der Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem Bildnis des Künstlers, das Hendrick Goltzius um 1583 anfertigte. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 217.

Das Bildnis wurde von **Jan Wierix** nachgestochen und fungierte als Frontispiz für eine Passionsfolge von Stradanus (**Abb. 323b**).⁶¹³ Als **Hendrick Goltzius** diesen Bildnisstich 1591 im Gegensinn kopierte, ließ er die rechte Hand mit einem Federkiel die Rahmung des Porträtmedaillons überschreiten (**Abb. 323c**).⁶¹⁴ Ob sich Sadeler II. davon für seinen Nachstich der triumphierenden Minerva anregen ließ (**Abb. 321**), bleibt unklar.

Eine Komposition, die nur in einer Rötzelzeichnung Sprangers,⁶¹⁵ einer gemalten Kopie (**Abb. 324a**)⁶¹⁶ und einem Nachstich von **Jan Muller** aus dem Jahr 1597 (**Abb. 324b**) überliefert ist,⁶¹⁷ reflektiert die Bedrohung des Westens durch die Türken und deren Bedeutung für die Kunstförderung. Sie entstand vermutlich unter Eindruck der Schlacht bei Erlau 1596, aus der die Türken siegreich hervorgegangen waren.⁶¹⁸ Das Prager Gemälde und der Stich zeigen die drei Personifikationen der bildenden Künste als „Schwestern“, deren Zusammenstellung auf die Drei Grazien bzw. eine Bronzegruppe von Adriaen de Vries zurückweist. Die Künste schweben zwischen Erde und Himmel inmitten einer sich von links unten nach rechts oben windenden Wolkenformation. *Pictura* hält Palette, Malstock und Pinsel, *Sculptura* eine Statuette der Pallas Athene und *Architectura* Zirkel, Winkelmaß und eine Skizze, die an den Festungsbau und Idealstadtentwürfe erinnert.⁶¹⁹ Auf seinem Nachstich erweiterte Jan Muller die Komposition um erläuternde Inschriften, gab *Sculptura* zusätzlich Grabstichel bei und integrierte auf diese Weise auch den Kupferstich in die zum Olymp geleiteten Bildkünste.⁶²⁰ Ihr gegenseitiges Umfassen und die Umhüllung mit dem Ochsenfell versinnbildlicht Zusammengehörigkeit und Tugendhaftigkeit.

⁶¹³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Mp 23244. Vgl. Filedt Kok 1996, S. 162 f.; Raupp 1998, S. 178 f..

⁶¹⁴ Kupferstich, 22,2 x 13,6 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), seitenverkehrt gegenüber Wierix. Vgl. ebd.; TIB 1980, Bd. 3-3, Nr. 187; Winner 1957, S. 53; Warnke 1987, S. 56 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 25 und 125 (Nr. 1299); Filedt Kok 1996, S. 163; Roettig 2002, S. 23; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 16.

⁶¹⁵ Rötzelzeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2195. Vgl. Best. Kat. Berlin 1973, Bd. 1, Nr. 109, Bd. 2, Taf. 40.

⁶¹⁶ Öl auf Leinwand, 158 x 113 cm, Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. 01166. Siehe Chytil 1919, S. 7 ff. und S. 59 f.; Winner 1957, S. 96 f.; Oberhuber 1958, Nr. 37, S. 169 f.; Ausst. Kat. München 1989/90, S. 81 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 67, 108 und 116 (Nr. 125); Ausst. Kat. Prag 1997, S. 97 f.; Best. Kat. Prag 1999, S. 110; Költzsch 2000, S. 122; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 51. Niederstein 1931, S. 18 f., datiert die Entstehungszeit des Gemäldes um 1592-95.

⁶¹⁷ Kupferstich von zwei Platten, 65,7 x 54,3 cm (München, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 1988: 64 D). Vgl. Oberhuber 1958, Nr. 37; Ausst. Kat. Wien 1967, Nr. 342; Ausst. Kat. Berlin 1979, Nr. 20; Filedt Kok 1994, S. 248; Ders. 1995, S. 20; Ders. 1999, S. 206; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 52.

⁶¹⁸ Vgl. Oberhuber 1958, S. 169 f.; Haupt 1988, S. 97 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 51 und 52.

⁶¹⁹ Vgl. die mit Filarete im Süden und Dürer im Norden einsetzenden Beispiele für Idealstadt- bzw. Festungsbautheorien und -entwürfe bei Kruft 1995, S. 55 ff. und 122 ff. sowie Abb. 12, 52, 56, 61 f., 64-68. Daneben sei darauf hingewiesen, dass Albricus in seiner Schrift „*Allegoriae Poeticae*“ (Paris 1520, fol. 27v.) Minerva als Erfinderin von Festungen beschreibt: „*legimus enim Pallas quas condidit arces.*“ Vgl. King 1989, S. 255, Anm. 48.

⁶²⁰ Darauf weist bereits Limouze 1991-92, S. 448, hin. Zum Stich siehe Oberhuber 1958, Nr. 37; Ausst. Kat. Wien 1967, Nr. 342; Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 33; Filedt Kok 1994, S. 248; Ders. 1995, S. 20; Ders. 1999, S. 206; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 52.

Zum anderen assoziiert die Anlehnung an die drei Grazien die kunsttheoretische Forderung der *Varietàs*, die sich darüber hinaus als gemalter Kommentar zum Paragone mit der dreidimensionalen Skulptur verstehen lässt.⁶²¹

Mit jeweils einem Arm halten sich die drei Künste an der Posauneblasenden Fama fest, die sie zur links oben auf Wolken thronenden Göttersammlung trägt. Ihr Aufstieg wird vom Blütenhauch des Windgottes Zephyr unterstützt. Im Olymp thront der der lorbeerbekränzte und einen Umhang in imperialem Rot tragende Zeus, der sich zu Minerva umwendet und mit einem Zeigegestus auf die Bildkünste weist.⁶²² Er weist die Züge Rudolfs II. auf, der damit erneut als vorbildlicher Herrscher, Beschützer und Förderer der Künste und Wissenschaften verherrlicht wird.⁶²³ Außer Minerva sind im Götterhimmel der auf Seegefechte verweisende Neptun, die Kriegsgötter Mars und Bellona, der Tugendheld Herkules, der auf die kriegerische Potenz und Freizügigkeit Rudolfs II. verweisende Fruchtbarkeitsgott Vertumnus und der sich den Bildkünsten zuwendende und auf Zeus weisende Merkur identifizierbar. Seine Interaktion mit den Bildkünsten deutet die traditionelle Schutz- und Mittlerfunktion des Planetengottes an.

Erneut zeigt sich Spranger von Federico Zuccari beeinflusst, der um 1577 eine als „*Il lamento della Pittura*“ bekannte Allegorie gezeichnet hatte, die durch einen aus zwei Platten bestehenden Stich Cornelis Cortis 1579 verbreitet worden war (**Abb. 325**).⁶²⁴ Einflussreich für Spranger dürfte insbesondere die obere Zone gewesen sein, in der sich die trauernden Künste im Olymp versammelt haben. Die drei Grazien und Amor fordern die kniende Pictura zum Vorbringen ihrer Klage auf. Ihr Inhalt wird durch ein Bild im Bild veranschaulicht, das von Putten und einem Jüngling mit Zeichentafel und Messinstrumenten (Disegno?) gehalten wird und auf das Merkur und Minerva als Schutzmächte der Künste und Wissenschaften weisen. Es stellt die unter der Herrschaft Fortunas wütenden Laster im Kampf gegen die Kardinaltugenden Fides, Caritas und Spes dar. Eine Waage über

⁶²¹ Ebd.. Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 51, wird darüber hinaus ein künstlerischer Wettstreit Sprangers mit Adriaen de Vries vermutet. Weiterführend zum Gebot der *Varietàs* siehe die Beispiele der Traktatliteratur bei Barocchi 1960-62, Bd. I, S. 39, 115, 177 und 193; Baxandall 1963, S. 307 ff.; Freedberg 1971, S. 234, Anm. 29; Jäger 1990, S. 66 ff.; daneben Köhler 1900, S. 13 ff.; Ogden 1949, S. 159 ff.; Gosebruch 1957, S. 229 ff.; Becker 1972/73, S. 119 f.

⁶²² Der Inschrift des Muller-Stiches zufolge soll Minerva den Künsten die Flucht in den Olymp geraten haben und sichert Zeus diesen nach Niederschlagen der Feinde die Rückkehr zur alten Blüte zu, was der Komposition ohne diese Information allerdings kaum abzulesen ist.

⁶²³ Vgl. auch Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 51.

⁶²⁴ Die Zeichnung befindet sich in Düsseldorf (Museum kunst palast, Inv. Nr. FP 55, Feder und Pinsel in Braun, Deckweiß und Grau auf bräunlichem Papier, 35,8 x 53,3 cm). Der Kupferstich von zwei Platten (67,7 x 53,8 cm, München, Staatliche Grafische Sammlung, Inv. Nr. 6430 D und 6431 D) ermöglicht die Identifizierung der Figuren. Vgl. Winner 1957, S. 13 ff., Ders. 1962, S. 184 ff.; Heikamp 1957, S. 178 ff.; Ders. 1967, S. 51 f. und 105; Gaus 1974, S. 218 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 27; Grosshans 1980, S. 113; Cast 1981, S. 128; Müller 1985, S. 103 f.; Ważbiński 1985b, S. 318 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, Nr. 1182; Baumgart 1998, S. 148, Anm. 48; Hänsel 1999, S. 147 ff.; Winner 1999, S. 130 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 49 f. Der Titel ergibt sich aus der 1605 von Zuccari in Mantua publizierten Schrift „*Lettera a Prencipi, et Signori Amatori del Dissegn, Pittura, Scultura et Architettura [...] con un Lamento della Pittura*“. Siehe dazu weiterführend Mahon 1947, S. 162 f.; Ważbiński 1985b, S. 275 ff.

Jupiters Haupt deutet die zu fallende Entscheidung an und ihre Folgen das monumentale Staffeleigemälde eines Malers in der unteren Zone an. Es zeigt eine Schmiede, in der die Blitze Jupiters geschmiedet werden, von ihm ausgesendete Furien und brennende Städte.

Die untere Zone wird durch einen Farbenreiber, einen Schemel mit Farbnapfchen, eine Werkbank mit diversen Messgeräten, Schreibutensilien, Statuetten und Antiken als zeitgenössisches Atelier ausgewiesen. Der mit den Zügen Zuccaris ausgestattete Maler trägt eine Ochsenhaut als Symbol des Fleißes und der Tugend („*fatiche*“) über seinem zeitgenössischen Gewand, die vor den daran zerrenden Hunden als Sinnbild des Neides Schutz bietet. Ohne sie zu beachten hat der Künstler seinen Blick auf die „*vera intelligenza*“ gerichtet, unter der sich die in die eigenen Schlangen verstrickte Invidia in einer dunklen Grube windet. Ihre zentral schwebende Figur könnte Spranger zur Anordnung der in den Olymp fliehenden Künste angeregt haben. Vergleichbar ist auch das unterhalb der „*vera intelligenza*“ angebrachte Wappen, das im Fall Zuccaris neben einem vermuteten Selbstbildnis die Bildaussage auf den Künstler selbst präzisiert. Nicht zufällig positioniert dieser dann auch seinen Pinsel auf einem Blitz Jupiters, der auf das Weltumfassende, schöpferische Prinzip verweist.⁶²⁵ An ihm hat der tugendhafte, in den dargestellten Wissenschaften geschulte und inspirierte Künstler Anteil und wird deshalb mit der Zeit (Chronos/ Saturn im Olymp) Ruhm und Ehre als gerechten Lohn empfangen.⁶²⁶

Bei Spranger weist das „irdische“ Geschehen in der linken Bildhälfte auf die Planetenkinder-Ikonografie zurück. Am linken Bildrand ist ein arbeitender Bildhauer von einem Kanon vorbildlicher Antiken wie dem *Torso von Belvedere* umgeben, der einerseits die kunsttheoretischen Ideale des 16. Jahrhunderts reflektiert und andererseits die Kultur des westlichen Abendlandes repräsentiert, die den osmanischen Barbaren in der rechten Bildhälfte gegenübergestellt wird.⁶²⁷ Daneben steht ein Maler vor einem hochformatigen Staffeleibild, das eine nackte weibliche Figur, vielleicht die Siegesgöttin Victoria, mit einem Lorbeerkranz darstellt. Darüber sind verschiedene Figuren mit dem Bau eines Hauses oder einer Festung beschäftigt, von denen eine mit Zirkel und Winkelmaß als beaufsichtigender Architekt ausgewiesen wird.⁶²⁸

Hinter dem Maler sind geistliche und weltliche Würdenträger als Zuschauer, Förderer und Schützer der Künste versammelt, unter denen Rudolf II. sowie anhand der Fahnen die mit dem Kaiser verbündeten Vertreter von Spanien, Frankreich, Venedig, Florenz, England, Burgund, Sachsen, Pfalz und Brandenburg identifizierbar sind.

⁶²⁵ Diese Bedeutung wird z. B. in Vincenzo Cartaris „*Imagini dei Dei de gli Antichi*“ beschrieben. Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 253 (Nr. 54).

⁶²⁶ Ebd., Nr. 50; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 6.

⁶²⁷ Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 52, wird der Triumphbogen als Hinweis auf die Nobilitierung der Künste gedeutet.

⁶²⁸ Költzsch 2000, S. 122, erkennt hier eine Abhängigkeit von mittelalterlichen Buchillustrationen, die die wundersame Rettung von Wand- oder Fassmalern durch Madonnenstatuen zeigen, was sich jedoch allein auf die Leiter beziehen lässt, die wiederum ein typischer Bestandteil von Architektendarstellungen ist.

In der rechten Bildhälfte haben sich türkische Krieger mit Fahnen und Bannern versammelt, von denen eine Figur ihren Pfeil auf die in den Olymp flüchtenden Bildkünste richtet. Die Bedrohung wird daneben durch die Finsternis angedeutet, die zudem auf die Unwissenheit oder Barbarei der Osmanen als eine seit dem byzantinischen Bilderstreit wiederholt bemühte Verleumdung von Bilderfeinden verweist.⁶²⁹ Links verheißen die durch die düsteren Wolken brechenden Sonnenstrahlen ersprießlichere Zeiten, wenn der düstere Gewitterhimmel auch insgesamt andeutet, dass das Ende der Auseinandersetzung noch nicht in Sicht ist.

Während die zeitgenössischen Vertreter auf das aktuelle Geschehen Bezug nehmen und die seit 1453 stereotyp von weltlichen und geistlichen Herrschern als Mittel zum Sieg gegen die Türken eingeforderte abendländische Front heraufbeschwören,⁶³⁰ relativiert die Nacktheit der bildenden Künstler den auf den ersten Blick „irdischen“ Charakter dieser Szene und erhebt sie zur Allgemeingültigkeit. Damit wird ähnlich wie auf Floris' Gemälde in Ponce (**Abb. 302**) der Frieden als Voraussetzung für das Blühen der Künste und Wissenschaften sowie deren Schutz in Kriegszeiten auch unabhängig von der aktuellen politischen Situation demonstriert bzw. eingefordert.⁶³¹ Die Beschirmung der Künste in Kriegszeiten ruft Erinnerungen an van Noorts gezeichnete Legende über *Protogenes und Demetrios* (**Abb. 242**) wach. Während sich van Noorts Adressat nicht mehr rekonstruieren lässt, verherrlicht Spranger durch die zweifache Präsenz die Schutzfunktion und das Mäzenatentum Kaiser Rudolfs II.. Der unterhalb der fliehenden Bildkünste platzierte Amor versinnbildlicht die Liebe zur Kunst und verheißt mit dem Lorbeerkranz ihren wiederkehrenden Ruhm.

Ähnlich wie Zuccari (**Abb. 325**) gelingt es Spranger, über das unterhalb der Gruppe platzierte Wappen Antwerpens die Bildaussage auf sich selbst oder möglicherweise auch auf seine niederländischen Kollegen zu beziehen, die wie er die Heimat angesichts der religiösen und politischen Unruhen verlassen und bei Rudolf II. in Prag einen Zufluchtsort gefunden hatten, an dem sich die Künste und Wissenschaften zur vollsten Blüte entfalten konnten.⁶³²

⁶²⁹ Im byzantinischen Bilderstreit wurden die Ikonoklasten mit den Attributen „muslimisch“ oder „manichäisch“ belegt, um sie als barbarisch oder ungriechisch zu brandmarken. Siehe dazu ausführlich Metzler 1973, S. 27 ff..

⁶³⁰ Siehe dazu die Bemerkungen zum Pieter Coecke van Aelst zugeschriebenen Lukasbild (**Abb. 113**), Kap. A 4.4.1.

⁶³¹ Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 52; daneben eine von Karel van Mallerey nach Maerten de Vos gestochene Allegorie der Künste und Wissenschaften in Friedenszeiten, die zentral Pax mit Ölweig und Füllhorn, daneben eine weibliche Figur mit Schmuck und Geldbeutel, im Vordergrund Goldschmiedearbeiten, Musikinstrumente, Globus, Messinstrumente (Armillaarsphäre, Lineal, Zirkel, Sextant), Palette, Grabstichel, Hammer, Schlegel und Statuette, im Hintergrund eine Stadtansicht mit einer Theateraufführung, Händlern und Architekten beim Hausbau zeigt, bei Hollstein 1949 ff., Bd. 46,1 und 2, Nr. 1273.

⁶³² Bisher wurde das Wappen in der Nachfolge von Oberhuber 1958, S. 169, als Hinweis auf eine möglicherweise von Spranger beachtete Rückkehr in die Niederlande interpretiert. In vertikaler Lesart bezeichnet es die Heimatstadt als Ursprung und den Olymp, d. h. den Prager Hof als Zufluchtsort der Künste. Költzsch 2000, S. 122, erkennt hier irrtümlich das Wappen der Antwerpener Lukasgilde.

Mit seinem Majestätsbrief vom 27.04.1595 hatte der Kunstliebende Kaiser die Malerei als freie Kunst anerkannt. Ihre Vertreter sollten „*vom Datum des Briefes an von niemand mehr für ein Gewerbe angesehen werden und sich nicht Gewerbe, sondern Malkunst nennen oder schreiben*“ dürfen.⁶³³ Dass die Bedeutung des Privilegs vor allem in der juristischen Anerkennung eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses liegt,⁶³⁴ demonstrieren bereits die 1598 erneuerten Zunftstatuten der Prager Altstadt und Kleinseite, in denen zwischen „*Malerkunst*“ und „*Glaser- und Perlenstickerhandwerk*“ unterschieden wird.⁶³⁵ Daneben bemühte man sich, ähnlich wie in Florenz nach der Gründung der Accademia del Disegno, den neuen Status auch in aktualisierten Zunftwappen zum Ausdruck zu bringen (**Abb. 326-328**).⁶³⁶

B 4.2 Minerva führt Pictura den freien Künsten zu: Aegidius Sadeler II. nach Hans von Aachen

Mit dem Majestätsbrief Rudolfs II. wird überwiegend auch eine in den 1590er Jahren entstandene Allegorie Hans von Aachens (Köln 1552 – 04.03.1615 Prag) in Zusammenhang gebracht, der mehrfach der Regentschaft und dem Mäzenatentum Rudolfs II. gehuldigt hat.⁶³⁷ Das Gemälde ist 1598 im Inventar der Münchner Sammlung des Herzogs von Bayern nachweisbar, wurde 1857 veräußert und gilt heute als verloren. Die Komposition wird jedoch durch Studien,⁶³⁸ eine Werkstattkopie in der

⁶³³ Zitiert nach Chytil 1904, S. 8. Siehe den Überblick über die diversen Übersetzungen bei van Mander/Miedema 1973, Bd. 2, S. 302; dazu Limouze 1990, S. 100 und 129 f., Anm. 68; , Asemissen/Schweikhart 1994, S. 33; Konečný 1997, S. 108 f.; Šroněk 1998, S. 216 ff.; Ders. 2002, S. 16 ff.

⁶³⁴ Vgl. ebd.; Miedema 1987a, S. 27, Anm. 111; DaCosta Kaufmann 1988, S. 40 ff.; Ders. 1997, S. 96 ff.; Müller 1993, S. 180.

⁶³⁵ Vgl. ausführlich Šroněk 2002, S. 19 ff. und 26: „*Das rudolfnische Privileg für die Malerzunft bemühte sich in erster Linie um die Ordnung der zunftinternen Verhältnisse, führte zu einer gewissen Hierarchisierung der einzelnen Professionen in der Zunft und bestätigte den Grundsatz, dass die Maler in der Zunft an erster Stelle stehen und aus ihren Reihen die Person des Vorstehers kommen soll.*“

⁶³⁶ Eine Zeichnung Sprangers (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 8000) zeigt Minerva mit dem Malerwappen. Davon beeinflusst zeichnete Gabriel Spindler (tätig in Prag 1601-1632) ein Wappen, das in ähnlicher Form nach 1600 am Altar des heiligen Lukas in der Prager Teynkirche angebracht wurde (Prag, Národní knihovna ČR). Das Privileg des Kaisers selbst wurde um 1626-31 von Georg Gabriel Meier mit einem gebesserten Wappen verziert, das rückgreifend auf den Entwurf Sprangers die drei Schilde der Maler flankiert von Merkur und Fama sowie darüber Minerva zeigt (Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. AA 1202). Vgl. Niederstein 1931, Z. 91; Šroněk 1995, S. 19 f. und Abb. 1 und 2; DaCosta Kaufmann 1982, S. 123 f. und 127 f. und Abb. 3; Ders. 1988, S. 42 f., 91 ff.; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 88.

⁶³⁷ Eine Federzeichnung (Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 57/133) zeigt Pax, Minerva, Wissenschaften und Abundantia/Liberalitas. Ein von Johann Barras nachgestochenes Gemälde in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. 695) zeigt Pax, eine Personifikation der Wissenschaften und Künste mit Armillarsphäre, Malutensilien und Statuette sowie Ceres mit Füllhorn. Eine von L. Kilian und G. A. Wolfgang nachgestochene Allegorie (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1611) und ein Gemälde in Stuttgart (Staatsgalerie, Inv. Nr. 2130) zeigen Justitia, die die Wahrheit beschützt. Vgl. dazu und weiterführend Ausst. Kat. München 1980, Nr. 823; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, S. 215 f.; NHG 1996, Nr. 54; Best. Kat. Bremen 1998, S. 86 f.; Jacoby 2000, Nr. 57; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 6.

⁶³⁸ Zu den entweder als vorbereitende Studien oder im Umkreis von Aachens entstandenen Zeichnungen desselben Themas in Basel (Kunstmuseum) und Dresden (Sammlung Lahman) siehe ausführlich Lee 1996, S. 67 ff. und Abb. 11-13. Vor 1595 hatte von Aachen bereits gezeichnet, dass Pictura von Minerva Apoll und den Musen zugeführt wird (Brünn (Mährische Galerie, Inv. Nr. B 3222). Vgl. ebd.; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 178.

Sammlung Bonde (Schloss Eriksberg)⁶³⁹ sowie einen Herzog Maximilian I. von Bayern gewidmeten Kupferstich von Aegidius Sadeler II. überliefert (**Abb. 329**).⁶⁴⁰ Dieser zeigt in der linken Bildhälfte Minerva und Pictura auf einem Treppenabsatz im Freien. Die behelmte Göttin hat mit einer Hand die Rechte Picturas ergriffen und schreitet zielstrebig auf die Stufen zu. Etwas weiter in den Hintergrund versetzt sind dort die in ein Buch vertiefte Grammatica, eine Schreibtafel haltende Dialectica, ein Blasinstrument spielende Musica, mit ihren Fingern rechnende Arithmetica, Rhetorica mit Caduceus, Astronomia mit Armillarsphäre und Geometria mit Globus, Zirkel und Lineal versammelt. Eine weitere Personifikation wird zur Hälfte von Pictura verdeckt, deren Bücher und Redegestus der erhobenen Linken darauf hindeuten, dass es sich um Poesia handelt, deren Zugehörigkeit zum Kanon der *artes liberales* dann auch durch die räumliche Nähe zur Grammatik illustriert würde.

Grammatica kann ebenso mit der Muse Klio, Astronomia mit Urania und Geometria aufgrund der neben ihr platzierten Viola di Gamba mit Polyhymnia identifiziert werden.⁶⁴¹ Daneben illustriert das Instrument die Harmonie als gemeinsame Grundlage der Musik, Arithmetik, Astronomie und Geometrie.

Diese Gruppe der an Musenhaften, freien Künste ist offensichtlich das Ziel, zu dem Minerva Pictura führen will. Die Personifikation der Malerei wendet sich jedoch über die Schulter zurück und lenkt den Blick auf einen weiblichen Torso mit abgeschlagenen Armen, vor dem Schlegel und Meißel als Attribute Sculpturas liegen. Die Platzierung und Unvollständigkeit des Torso deuten an, dass die Bildhauerei nicht die Vollkommenheit besitzt, die Pictura den Weg zu den *artes liberales* eröffnet.⁶⁴² Ihre Zugehörigkeit zu den freien Künsten wird ähnlich wie bei Floris (**Abb. 307a**) durch die kompositorische Nähe zur Poesie und den damit angedeuteten *ut pictura poesis*-Topos illustriert. Die in einer Vertikalen mit dem rhetorischen Gestus Poesias angeordneten Malutensilien und deren horizontale Verbindung mit dem Caduceus Rhetoricas unterstützen dieses Argument und verweisen zudem auf die rhetorische Überzeugungskraft der Malerei. Ihre wissenschaftlichen Grundlagen werden über die Anwesenheit Minervas und die horizontale Verbindung der Malutensilien mit der Armillarsphäre Astronomias angedeutet, deren Blick darüber hinaus auf den Visus als gemeinsame Voraussetzung von Astronomie und Malerei verweist. Die ebenfalls auf diesen Linien liegenden

⁶³⁹ Vgl. den bei Peltzer 1911-12, S. 110, abgedruckten Inventareintrag: „*ain tafel, darauf die sieben freyen Künste, zu welchen Pallas auch die Malerei fueret, Hannsen von Aachen gemel.*“; daneben Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, S. 329; Lee 1996, S. 67.

⁶⁴⁰ Kupferstich, 49,4 x 38,3 cm; unten links mit „*S: C M. ^{is} pict: Johan ab ach pinxit G. Sadler scalpsit Monachij*“ bezeichnet; die Widmung lautet „*SERENISS^{mo} PRINICIP I AC DOMINO D MAXIMILLANO COMITI PALATINO RHENI, VTRIVSQUE BAVARIAE DVCI DNO SVO CLEMENTISSIMO D: / Johan ab Ach Coloniensis*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 21, Nr. 114; die älteren Nachweise in TIB 1997-98, Bd. 72,1, Nr. 113, S1 und S2; NHG 1996, Nr. 57; daneben vor allem Winner 1957, S. 100 und 120; Prinz 1974, S. 165 ff.; DaCosta Kaufmann 1982, S. 128 f.; Miedema 1984a, S. 8 f.; Ausst. Kat. Wien 1987, S. 326; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 62, 70, 72 und 105 (Nr. 1162); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 32; Lee 1996, S. 67 ff.; Konečný 1997, S. 107 ff.; Vignau-Wilberg 1997, S. 179 f.

⁶⁴¹ Peltzer 1911-12, S. 101, identifiziert die Figuren ausschließlich als Musen. Siehe dazu auch Miedema 1984a, S. 15, Anm. 16.

⁶⁴² Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 5, wird auch die vom oberen Bildrand angeschnittene Statue als Hinweis auf den *Paragone* interpretiert.

Motive des Lorbeerkranzes und Palmwedels in den Händen eines schwebenden Ruhmesgenius zeichnen Pictura als ruhmreich und tugendhaft aus. Ein sie triumphbogenartig hinterfangender Portikus im Hintergrund lässt sich einerseits als Würdemotiv begreifen. Daneben deutet die von Sträuchern überwucherte Ruine das Verhältnis von Natur und Kunst sowie die Vergänglichkeit an.

Die schon über den Palmwedel in der Hand des Genius versinnbildlichte Tugend als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zu den *artes liberales* wird auch durch die abwärts gerichteten Stufen und schließlich durch die sich über Sculptura auf hohem Postament erhebende und vom oberen Bildrand angeschnittenen Statue des Herkules versinnbildlicht, der zugleich Schutz vor den Neidern und Widersachern der Kunst verheißt. Ob diesen oder den unvollkommenen, mechanischen Künsten der zurückgewandte Blick Picturas gilt, bleibt offen. Als eine auf wissenschaftlichen Grundlagen und poetischer Inspiration basierende sowie von tugendhaften Vertretern ausgeübte Kunst lässt sie all dies hinter sich zurück. Ihr gebühren der Schutz der Weisheitsgöttin, ein Platz unter den *artes liberales*, ewiger Ruhm und Anerkennung. Unterhalb der Szene rühmen vier lateinische Zweizeiler dann nochmals das Wesen und den Triumph der Malerei:

„Wenn die Erde etwas Edles beherbergt, wenn das Meer, wenn der Himmel etwas Sehenswürdiges enthalten, dann hat es die geschickte Pictura – dabei wetteifernd mit der mächtigen Natur – auf Holztafeln übertragen, die immer fortleben werden. Wohl ist ohne die gebildete Minerva jede Gestalt roh: wenn Pictura und Minerva sich verbinden – was kann es dann Schöneres geben? Und wenn die weltberühmte Virtus sich zu beiden als Begleiterin gesellt hat, dann wird sie das rundum vollkommene Werk mit Lorbeer kränzen.“⁶⁴³

Der in der Signatur nicht vorkommende Titel des kaiserlichen Hofkupferstechers, den Rudolf II. 1597 Aegidius Sadeler verlieh, spricht für eine Entstehung beider Werke während der gemeinsamen Münchner Zeit von Sadeler und von Aachen 1592/93 bis 1595.⁶⁴⁴ Dieser ließ sich nach einer Ausbildung in Antwerpen bei seinem Onkel Johannes und einer kurzen Italienreise 1592/93 am Münchner Hof nieder, wo er bis um 1595 tätig war. Dann bereiste er mit seinem Onkel Verona und Venedig und wurde 1597 nach Prag berufen.⁶⁴⁵ Als kaiserlicher Hofkupferstecher wirkte er bis zu seinem Tod auch noch unter Rudolfs Nachfolgern Mathias und Ferdinand II..⁶⁴⁶ Hans von Aachen war

⁶⁴³ Der lateinische Text lautet: „*Nobile si quid humus, si quid tenet Amphitrite / Spectatu dignum si quid olympus habet – Aemula naturae dextra pictura potenti / Semper victuras transtulit in tabulas. – Sed rudis est omnis culta sine Pallade forma; Si coniurarint pulchrius hic quid erit – Et comes ambabus si venerit inclyta virtus / Undique perfectum laurea cinget opus.*“ Die Übersetzung zitiert nach Asemissen/Schweikhart 1994, S. 32.

⁶⁴⁴ So Jacoby 2000, Nr. 52; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 5. Die Datierung um 1598 von Asemissen/Schweikhart 1994, S. 33, ist schon aufgrund der fehlenden Erwähnung von Sadelers Titel hinfällig.

⁶⁴⁵ Johannes Sadeler blieb in Venedig und starb dort 1600. Vgl. Sénéchal 1990, S. 22 ff.; Veldman 1993, S. 34 ff.

⁶⁴⁶ Ägidius Sadeler II. ist 1585 als Lehrling seines Onkels und 1589 als selbständiger Meister in den Antwerpener Liggeren bezeugt. Vgl. dazu Rombouts/van Lerius 1871, Bd. 1, S. 302 und 330; zu Leben und

bereits mit Johannes Sadeler und anderen Künstlern 1588/89 von Wilhelm V. an den Münchner Hof berufen worden.⁶⁴⁷ 1592 ernannte ihn Rudolf II. als Kammermaler „von Haus aus“, als der er 1596 endgültig nach Prag übersiedelte.⁶⁴⁸ Wenn von Aachen die verlorene Vorlage auch für Rudolf II. geschaffen haben könnte, deutet doch die Provenienz des Gemäldes darauf hin, dass dieses wie der Stich dem bayrischen Hof zugedacht war. Ob von Aachen sein Werk wie Sadeler Herzog Maximilian I. (1573-1651) oder dessen Vater Wilhelm V. (1548-1626) widmete, muss offen bleiben.

Die Widmung des Stiches macht eine Entstehungszeit um 1594-95 wahrscheinlich, als Herzog Maximilian I. bereits die Eventualerbhuldigung geleistet worden war. Am 1. Januar 1595 wurde er zum Mitregenten Wilhelms V. ernannt. Vermutlich zu diesem Anlass stach Johannes Sadeler nach einer Vorlage von Friedrich Sustris eine Darstellung des *Herkules am Scheideweg*, die mit der zentralen Figur des Tugendhelden, Minerva als unterstützender Macht der Virtus und der Fama formale und inhaltliche Parallelen zum Stich Sadelers nach von Aachen aufweist (**Abb. 330**).⁶⁴⁹ Vor dem Hintergrund, dass Sustris und Johannes Sadeler den Erbprinzen an seine Verantwortung als Mitregent erinnerten, als Tugendhelden verherrlichten und ihm eine ruhmreiche Herrschaft voraussagten,⁶⁵⁰ wäre denkbar, dass Aegidius Sadeler und vielleicht auch von Aachen mit einem weiteren Stich die Bedeutung der Herrschaft für die Förderung der Künste und Wissenschaften in Erinnerung rufen wollten. Zugleich hätten sie Maximilians Mäzenatentum mit Rudolf II. verglichen, der den bildenden Künsten in Prag mit seinem Majestätsbrief 1595 zu neuem Ansehen verholfen hatte.

Tatsächlich lässt sich jedoch die Situation der bildenden Künste am Münchner Hof um 1595 in keinster Weise mit Prag vergleichen. Wilhelm V. ließ die Eventualerbhuldigung an Maximilian I. vornehmlich wegen der hohen Schulden leisten, die sein Kunstsinn und die Teilnahme am Kölner Krieg verursacht hatten, um schließlich 1597 abzutanken und dem ökonomisch versierteren Maximilian die Sanierung der Staatsfinanzen zu überlassen.

Im Zuge der daraufhin seit 1594 von Maximilian durchgeführten Reformen und Sparmaßnahmen wurden Hofkünstler wie Johannes Sadeler, Pieter de Witte, genannt Candido, oder Hans Krumper zunächst entlassen oder „beurlaubt“.⁶⁵¹ Entsprechend könnten auch den anderen vom bayrischen Hof

Werk Geissler 1980, Bd. 1, S. 74; de Bosque 1985, S. 118; Limouze 1989, S. 1 ff.; Dies. 1990; Ausst. Kat. Brüssel 1992; TIB 1997-98, Bd. 72,1, S. 1 f.

⁶⁴⁷ Zum Mäzenatentum Wilhelms V. siehe Stierhof 1980a, S. 350 ff.; Ders. 1980b, S. 270 ff.; Braunfels 1980, S. 136 f.; Ausst. Kat. München 1980, S. 75 ff.

⁶⁴⁸ Zu Leben und Werk vgl. Peltzer 1911-12, S. 59 ff.; Gerszi 1971, S. 390 ff.; an der Heiden 1992, S. 2 ff..

⁶⁴⁹ Abgebildet ist die zunächst nur Panofsky 1930, S. 116 ff. und Abb. 57a, bekannte, zweite Fassung, bei der Herkules die Gesichtszüge Herzog Maximilians trägt. Häufiger abgebildet wird der Kupferstich (u. a. München, Staatliche Grafische Sammlungen), der einen „anonymen“ Herkules zeigt. Vgl. de Chapeaurouge 1968, S. 280; Ausst. Kat. München 1980, Nr. 183; Erichsen 1980, S. 202 f. und 212, Nr. 13; Irmscher 1999, S. 218 f..

⁶⁵⁰ Dass Maximilian I. auch in der Folgezeit Herkules zum Tugendvorbild wählte, bezeugen zahlreiche Kunstwerke in der Münchner Residenz. Siehe die Aufzählung der Beispiele bei Erichsen 1980, S. 203; zur Tradition der Herkules-Allegorese bei den Wittelsbachern ebd., S. 208, Anm. 32.

⁶⁵¹ Zur Finanzkrise des bayrischen Hofes und der maximilianischen Verwaltung seit 1584 vgl. Stierhof 1980a, S. 360 ff.; Ausst. Kat. München 1980, S. 125 ff.; zur Entlassung der Hofkünstler ebd.; speziell zu Candido daneben

abhängigen Künstlern – und insbesondere dem Neffen des entlassenen Johannes Sadeler – berechnete Zweifel daran aufgekomen sein, dass unter dem Erbprinzen die traditionelle und unter Wilhelm V. so ausgeprägte Vorliebe der bayrischen Herzöge für Kunst und Musik ihre Fortsetzung finden würde.⁶⁵² Da von Aachen seit 1592 das Privileg hatte, ein nicht an den Hof gebundener Maler Rudolfs II. zu sein, hätte er den Status der Malerei am Münchner Hof glorifizieren und dabei eine mit Prag vergleichbare Situation unter Maximilian I. hinauf beschwören können.⁶⁵³ Nicht so Sadeler, dessen Widmung an den Mitregenten vor dem Hintergrund der Maximilianischen Administration höchstens als frommer Wunsch oder vielleicht sogar als Mahnung aufgefasst werden kann, das zur vorbildlichen Ausübung der Herrschaft gehörende Mäzenatentum nicht zu vernachlässigen.⁶⁵⁴ Merkwürdig bleibt, weshalb Sadeler als Kupferstecher diese Mahnung dann ausgerechnet über eine Vorlage von Aachens formulierte, die allein die Malerei als freie Kunst glorifiziert. Möglicherweise ist das Umwenden *Picturas* zu *Sculptura* gar nicht als Kommentar zum Paragone, sondern als Aufforderung zu verstehen, dieser und damit auch dem Kupferstich den ihr zustehenden Rang zu verschaffen. Aegidius Sadeler hätte dann eine Forderung wiederholt, die sein Onkel bereits um 1580/81 an Rudolf II. vorgebracht hatte.⁶⁵⁵

Als sich Maximilian I. nach der Konsolidierung des Haushalts um 1600 wieder verstärkt als Förderer der Künste und Wissenschaften betätigte und 1609 Künstler wie Candido oder Krumper erneut fest am Hof anstellte,⁶⁵⁶ hatte Aegidius Sadeler II. in Rudolf II. bereits einen neuen und freigiebigen Mäzen mit Kunstsinn gefunden, der ihm durch das 1601 erteilte kaiserliche Nachdruckverbot für seine Stiche den privilegierten Status und die Anerkennung verschaffte, die auf von Aachens Allegorie bereits der Malerei zugesprochen werden.

Dass die von Künstlern wie Floris, van Dalem, Spranger oder von Aachen formulierten und von Kupferstechern wie Jan Muller oder den Sadelern verbreiteten Ansprüche nicht ohne Wiederhall

Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 5, S. 493 ff.; B. Volk-Knüttel, *Candido*, in: Saur 1992 ff., Bd. 16, Sp. 112-114; zu Johannes Sadeler Erichsen 1980, S. 206, Anm. 13.

⁶⁵² Zum Mäzenatentum Wilhelms V. siehe Braunfels 1980, S. 136 ff.; Stierhof 1980a, S. 346 f.; Ders. 1980b, S. 269 ff.;

⁶⁵³ In diese Richtung zielen die Bemerkungen von Miedema 1984a, S. 8, zum Hintergrund des Stiches.

⁶⁵⁴ Dass der Stich die Situation der Künste am Prager Hof reflektiert, ist die verbreitete Auffassung innerhalb der Forschung, die jedoch vor diesem Hintergrund nur für von Aachen und nur beschränkt auch für Sadeler gelten kann. Dass Asemisen/Schweikhart 1994, S. 33, Sadeler trotz der Widmung an Maximilian eine Glorifizierung Rudolfs II. unterstellen, ist dann wohl auch vor allem auf die ebd. vertretene, falsche Datierung des Stiches um 1598 zurückzuführen.

⁶⁵⁵ Vgl. Limouze 1990, S. 413; Dies. 1997, S. 173.

⁶⁵⁶ Vom umfangreichen Mäzenatentum Maximilians nach 1600, das durch die Verleihung der Kurwürde 1623 einen weiteren Impuls erhielt, seien exemplarisch die Umgestaltung der Residenz, die Einrichtung der Kammergalerie, die Ausstattung des Schleißheimer Schlosses oder die Einrichtung einer Teppichmanufaktur erwähnt. Zu Regentschaft und Mäzenatentum Maximilians I. vgl. zuletzt Dieter Albrecht, *Maximilian I. von Bayern 1573-1651*, München 1998; daneben Trautmann 1915; Stierhof 1980a, S. 359 ff. und 489; Ders. 1980b, S. 270 ff.; die Beiträge in Glaser 1980, S. 185 ff. und 279 ff.; *Ausst. Kat. München 1980*, S. 95 ff., 125 ff., 498 ff. und Nr. 801 ff.

blieben, deutet neben dem oben erwähnten Prozess der Antwerpener Bildhauer eine ephemere Dekoration in der Scheldestadt an.

Anlässlich des Einzugs Erzherzog Ernst von Österreich am 14. Juni 1594 errichteten die Antwerpener Maler und Rhetoriker einen Triumphbogen, der Merkur, die Musen und Vertreter *artes liberales et mechanicae* darstellte.⁶⁵⁷ Die Entwürfe lieferten **Maerten de Vos** und **Ambrosius Francken**. Für die Darstellung der nahezu einhundert, aus bemalten Brettern hergestellten Personifikationen griffen sie auf druckgrafische Vorlagen von Frans Floris sowie die kurz zuvor in Rom publizierte „*Iconologia*“ Cesare Ripas (1593) zurück.⁶⁵⁸ Auf den unteren drei Stufen waren die Vertreter der habsburgischen Länder, darüber Merkur und die Personifikationen des Handels, der Fischerei, Weberei, Industria, Topografie, Navigation, Architectura mit Zirkel, Winkelmaß und Mauerkrone, Pictura mit Malutensilien sowie Sculptura mit Schlegel und Statuette, eine Ebene darüber die freien Künste und als Bekrönung schließlich die Musen platziert. Damit blieben die bildenden Künste zwar den *artes mechanicae* zugeordnet, bildeten aber eine eigene Gruppe. Was im Rückblick auf den *artes*-Zyklus am Florentiner Campanile (**Abb. 116, 274a-b**) zunächst wenig fortschrittlich anmutet, erweist sich angesichts der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Florenz, Rom oder Prag einsetzenden Entwicklung als zukunftssträchtiger Gegenentwurf zum traditionellen, materialspezifischen Klassifikationssystem in den Zunftgemeinschaften.⁶⁵⁹

Das Aufkommen der personifizierten Bildkünste in den Niederlanden um 1560 markiert demzufolge einen Höhepunkt der Theoriebildung. Dass die vielversprechende Entwicklung durch den Bildersturm und die darauf folgenden Unruhen unterbrochen wurde, die Wiederkehr der Pictura-Allegorien Ende des 16. Jahrhunderts dem Selbstverständnis der Prager Künstler sowie der Verherrlichung Rudolfs II. Rechnung trug und sich deutlich von italienischen Vorbildern, insbesondere vom Schaffen Federico Zuccaris, beeinflusst zeigte, sich damit die in Teil A für die Lukas-Ikonografie aufgezeigte Entwicklung wiederholt und schließlich Werke wie Heemskercks Renner Lukasbild und die Fassadendekoration von Frans Floris nahezu zeitgleich entstanden sind, zeigt, dass die Entfaltung der Theoriebildung bis zu einem gewissen Grad unabhängig vom jeweiligen Bezugsrahmen war. Die sich dabei in Teil A und B abzeichnenden, kunsttheoretischen Positionen werden als Strategien zur Neubewertung von Kunst Künstler im folgenden Teil C zusammenfassend rekapituliert und anhand von Beispielen der Kunst und Literatur bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts weiter verfolgt.

⁶⁵⁷ Das gesamte Dekorationsprogramm wurde maßgeblich entworfen und überliefert vom Antwerpener Stadtsekretär Joannes Bochius. Vgl. Joannes Bochius, „*Descriptio Publicae Gratulationis Spetaculorum et Ludorum in Adventu Sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae [...] Belgis Provinciis a Regia MA^{te} Cathol. Praefecti, An. MDXCIII, XVIII, Kal. Iulias, aliisque diebus Antverpiae editorum [...] Omnia a Joanne bochio S. P. Q. A. a secretis conscripta. Antverpiae ex Officina Plantiniana XDXCIV*“; dazu van den Branden 1883, S. 251 ff.; Doutrepoint 1937, S. 125 ff.; Zweite 1980, S. 27 f. und 198 f.; Filipczak 1987, S. 17.

⁶⁵⁸ Zweite 1980, ebd..

⁶⁵⁹ Vgl. auch Filipczak 1987, ebd..

TEIL C: ZWISCHEN ANSPRUCH UND WIRKLICHKEIT: STRATEGIEN ZUR AUFWERTUNG VON KUNST UND KÜNSTLER

C 1 Ut pictura poesis

Die von Frans Floris (Abb. 307a) programmatisch mit der Umarmung *Picturas* durch *Poesia* vorgetragene Verwandtschaft der Malerei mit der Poesie wurde grundlegend durch den auf Simonides zurückgehenden und von Plutarch und Cicero überlieferten Aphorismus, dass die Dichtung sprechende Malerei, die Malerei dagegen schweigende Dichtung sei („*Poema loquens pictura, pictura tacitum poema*“),¹ und zum anderen durch das von Horaz (*Ars poetica*, 361-364) abgeleitete Diktum „*ut pictura poesis*“ vorbereitet, das ursprünglich auf die Notwendigkeit einer bildreichen Sprache abzielte und unter umgekehrtem Vorzeichen bis heute ein geflügeltes Wort darstellt.²

Diese Umkehrung ist insofern bezeichnend, als in der Antike und Frührenaissance der Literat höher geschätzt wurde als der Maler. Dies lässt sich beispielsweise an Lukians Dialog „*Panthea oder Die Bilder*“ ablesen, in dem Polystratos ein Bild der Seele dem Bild der äußeren Schönheit Pantheas gegenüberstellen soll. Er macht zunächst deutlich, dass das Bild der Seele schwieriger sei, da es „*unsichtbare Dinge dem Verstande sichtbar machen*“ müsse. Demzufolge müsse er „*nicht nur die Maler und Bildhauer, sondern sogar die Philosophen zu Hilfe rufen*“, um sein Bild „*nach ihren Modellen abzutirieren und ein im echten alten Stil gearbeitetes Werk aufzustellen*.“³ Das so hergestellte Bild wird als „*dauerhafter [...] als alle Werke des Apelles, Parrhasios und Plygnyotos*“ charakterisiert, „*und dies um so mehr, da es den Vorzug hat, nicht aus Holz, Wachs und Farben, sondern aus Gedanken, die uns von den Musen eingegeben worden, gebildet zu sein und zugleich im schönsten Leibe auch die schönste Seele darzustellen*.“⁴ Deutlich wird dem geschriebenen, von Musen inspirierten Wort der Vorrang vor den Werken der Malerei oder Bildhauerei gegeben.⁵

Nachdem der Vergleich zwischen den beiden nachahmenden Künsten während des gesamten Mittelalters in den zahlreichen Diskussionen über die Funktionen und das Wesen des Heiligen- und Gottesbildes, die sinnliche Verführung durch Gehörtes, Gelesenes oder Geschautes oder über die Anregung der Frömmigkeit durch Bild und Schrift am Leben gehalten worden war, erreichte er in den humanistischen Lobreden über das „Wiedererwachen“ der Künste seit dem 14. Jahrhundert neue

¹ Dieser Aphorismus begegnete bereits durch die auf Harpocrates zurückweisende Geste Christi auf Derick Baegerts Lukasbild in Münster (Kap. A 4.2 und A 4.3) sowie auf dem Apelles-Fresko in Vasaris Haus in Arezzo (Kap. B 1.3).

² Vgl. vor allem Borinski 1914, S. 176 ff.; Lee 1967, S. 16 ff.; daneben Kantorowicz 1961, S. 276 ff.; Spencer 1968, S. 26 ff.; Kristeller 1976, S. 171; Kemp 1977, S. 356 f.; Pochat 1986, S. 78 ff.; Warncke 1987, S. 17 ff..

³ Lukian/Floerke 1911, Bd. 3, S. 102 und Anm. 21, wonach die Modelle eine Anspielung auf den Kanon des Polyklet darstellen.

⁴ Zitiert nach Lukian/Floerke 1911, Bd. 3, S. 112.

⁵ Die gesamte Entwicklung dieses Vergleich skizziert ausführlich de Chaupeaurouge 1983.

Aktualität.⁶ Schon von Petrarca und Boccaccio die Wiedererweckung des geschriebenen oder gesprochenen Wortes mit der Malerei Giotto's und diese wiederum mit der Sprache verglichen.⁷ Die umgekehrt auch von den Künstlern selbst stetig zunehmende Rezeption von Auffassungen dieser Art belegen Kunstwerke wie ein Skizzenblatt, auf dem Benozzo Gozzoli das den *ut pictura poesis*-Topos prägende Horaz-Zitat aufgebracht hat.⁸

C 1.1 Imagination

Cennino Cennini definiert dann um 1400 die Malerei im „*Libro dell'Arte*“ als Kunst, die Vorstellungsvermögen („*fantasia*“) und manuelle Ausführung erfordert, um nie Gesehenes zu erfinden und über das Festhalten von im Schatten natürlicher Dinge Verborgenen zu zeigen, was nicht sei. Deshalb verdiene sie die „*die zweite Stufe nach der Weisheit und die Krone von der Poesie*.“⁹ Damit übertrug er nicht nur den in der Folgezeit zum Hauptargument für den Vergleich zwischen Malerei und Dichtkunst avancierenden Begriff der „*fantasia*“ erstmals auf die Malerei und setzte der manuellen Ausführung einen diese vorbereitenden, über die reine Nachahmung hinausgehenden erfinderischen Prozess gegenüber,¹⁰ sondern deutete bereits den auf Horaz zurückweisenden und im Verlauf der nächsten Jahrhunderte wiederholt bemühten Topos der künstlerischen oder erfinderischen Freiheit an.¹¹ Nur wenige Jahre später kann sich dann schon Lorenzo Valla in der Vorrede von „*Elegantia linguae latinae*“ (1435-44, gedruckt Lyon 1548) fragen, „*warum die Künste, die den freien Künsten am nächsten stehen, Malerei, Bildhauerei in Stein und Bronze und Architektur, einen so langen und so tiefen Niedergang unterlagen und fast ausstarben zusammen mit der Literatur selbst [...]*.“¹²

Die Bedeutung der Imagination als eine der Poesie entsprechende erfinderische Leistung des Malers wurde seit dem 15. Jahrhundert unter Zuhilfenahme von Begriffen wie „*ingenium*“, „*fantasia*“ oder

⁶ Vgl. ebd.; Borinski 1914, S. 67 ff. und 97 f.; Bundy 1927; Ohly 1966; Bauch 1967, S. 15 ff.; Kemp 1977, S. 361 ff.; Rothstein 2001, S. 49, Anm. 61, mit weiterführender Literatur.

⁷ Vgl. die Nachweise bei Conti 1991, S. 136 ff..

⁸ Summers 1981, S. 18.

⁹ Cennini/Ilg 1970, Kap. 1, S. 4.

¹⁰ Zum Phantasie-Begriff in der Antike siehe Politt 1974, S. 52 ff. und 295 ff.; Kemp 1977, S. 366 ff.; Kanz 2002, S. 69 ff.. Nach Venturi 1925, S. 239 f.; Kruse 2000, S. 309 f., lässt sich Cenninis Auffassung der „*fantasia*“ mit Quintilians Phantasie-Begriff vergleichen. Kemp 1977, S. 368 ff., verweist auf Horaz und Dante.

¹¹ Vgl. auch die Begründung, weshalb die Malerei die Krone von Poesie verdiene: „*Weil der Dichter, seiner Kenntnis nach würdig und frei, ja und nein zusammenstellen und vereinigen kann wie es ihm gefällt, seinem Willen folgend. Auf ähnliche Weise ist dem Maler Freiheit verliehen, eine Figur aufrecht zu entwerfen, sitzend, halb Mensch, halb Ross, wie es ihm gefällt, nach der der Phantasie.*“ Zitiert nach Cennini/Ilg 1970, S. 4. Vgl. dazu sowie zur missverstandenen Rezeption von Horaz, der ursprünglich diese Freiheit und Regellosigkeit kritisiert hatte, Braunfels 1964, S. 20 ff.; Lee 1967; Pfisterer 1996, S. 114 f.; Kruse 2000, S. 313 f..

¹² Zitiert nach Panofsky 1984, S. 29 f.. Ähnliche Äußerungen sind von Vespasiano di Bisticci, Marsilio Ficino, der noch Grammatik und Musik einbezieht, Enea Silvio Piccolomini und Erasmus von Rotterdam überliefert, der in einem Brief an Cornelius Gerard die neue Blüte der Malerei, Bildhauerei und Architektur als Begleitumstand der neu erblühten Redekunst charakterisiert. Vgl. ebd., S. 26 ff..

„*inventio*“ erörtert.¹³ Die Tragweite dieses Vergleichs deutet sich angesichts des allmählichen Aufstiegs der Poesie zu den *artes liberales* oder in Beispielen wie die ausdrücklich unter Berufung auf die Nähe von Malerei und Poesie erfolgte Ernennung Leonardo Besozzos zum „*familiaris*“ König Alfons von Neapel 1449 an.¹⁴

Es ist indes ein Unterschied, ob der erfinderische Anteil der Malerei theoretisch erörtert oder in einem Kunstwerk bildlich dargestellt wird.¹⁵ Rogier van der Weyden (**Abb. 21**) hat die zunächst spezifisch niederländische Darstellungsform des zur selben Zeit von van Eyck für Stifterbilder entwickelten doppelten Blickes (**Abb. 27, 29**) auf die Lukas-Ikonografie übertragen. Damit ist es ihm gelungen, den zeichnenden Lukas seinem „Modell“ als ein für den Betrachter sichtbar gemachtes, inneres Vorstellungsbild gegenüberstellen lassen und die Imagination anzudeuten, die den Herstellungsprozess eines Kunstwerkes vorbereitet, begleitet und die schließlich mittels einer Zeichnung in ein materielles Bild umgesetzt wird.¹⁶ Der Beständigkeit der Skizze bzw. der dauerhaften Sichtbarkeit des gezeichneten Abbildes steht die durch das Knien betonte Flüchtigkeit der mentalen Erscheinung gegenüber.¹⁷ Als vollendetes Gemälde mit sichtbar gemachtem Vorstellungsbild und Zeichnung repräsentiert die gesamte Komposition schließlich eine vollständige Darstellung eines derartigen Schaffensprozesses,¹⁸ der auf dem Gemälde des Bouts-Nachfolgers in Penrhyn Castle (**Abb. 43**) sowie auf dem van der Goes-Fragment in Lissabon (**Abb. 46**) über die Einbeziehung der Malutensilien auch im Bild evident wird. Das Lissaboner Gemälde kehrt Rogiers Verhältnis von Darstellung und Andeutung um: während die Zeichnung uneinsehbar ist, sind die verschiedenen Stadien des Schaffensprozesses, bis hin zum vollendeten Gemälde, nachvollziehbar. Durch den zeichnenden

¹³ Grundlegend für die Vorstellungen der Seele, des Geistes und der Imagination waren Aristoteles (*De Anima*, III, 3 und *Rhetorica* I, 11) und Avicennas „*Liber de anima*“. Siehe dazu ausführlich Bundy 1930, S. 535 ff.; Kristeller 1951, S. 496 ff.; de Pauw-de Veen 1969, S. 238 ff.; Baxandall 1971, S. 15 ff.; Hautecoeur 1972, S. 284 ff.; Brög 1973; Kemp 1977, S. 355 ff.; Summers 1987, S. 54 ff.; Otto 1992, S. 14 ff..

¹⁴ Die Ernennungsurkunde besagte in deutscher Übersetzung: „*Was den Geschichtsschreibern und Dichtern eigen ist, ist auch den Malern nicht fremd, denn die Antike hat in vielen Schriftstellern bezeugt, dass die Dichtung nichts anderes ist als eine redende Malerei.*“ Zitiert nach Warnke 1985, S. 76.

¹⁵ Zur Visualisierung innerer Vorstellungen oder Visionen vgl. allgemein Harbison 1985a, S. 87 ff.; Ders. 1985b, S. 221 ff.; Sander 1992, S. 252 ff.; die Beiträge in Ganz/Lentes 2004. Mit Spannung darf auch der für 2005 angekündigte vierte Band dieser Reihe („*Religion und Sehen in der Vormoderne*“) erwartet werden, der sich allein der bildlichen Umsetzung von religiösen Sehmodellen widmen wird.

¹⁶ Vgl. Holländer 1988, S. 191 ff.; dagegen Kraut 1986, S. 137, wonach erst mit den italienischen Beispielen des 16. Jahrhunderts die „*Idee als geronnene Form der Erscheinung*“ parallel zur kunsttheoretischen Debatte über die Erfindungsgabe thematisiert worden sein soll. Diese Auffassung resultiert aus der schon von Klein 1933, S. 69 ff., angedeuteten und Panofsky 1953, Bd. 1, S. 254, gewissermaßen „sanktionierte“ Gleichsetzung von Erscheinungstypus und göttlicher bzw. Modelltypus und künstlerischer Inspiration, die von der nachfolgenden Forschung vorrangig als Unterscheidung zwischen visionärer Erscheinung und „realistischem Modell“ tradiert wurde.

¹⁷ Vgl. Kraut 1986, S. 20 f.; Borchert 1997, S. 76; Kruse 1999, S. 174 f., 182 und 184, Anm. 26.

¹⁸ Nach ebd., S. 182, könnte Rogiers Gemälde deshalb „*vielleicht die erste umfassende gemalte Bild- und Medientheorie*“ darstellen. Vgl. auch Borchert 1997, S. 77.

Heiligen und die stillebenartige Ansammlung von Zeichenutensilien im Vordergrund bleibt die Imagination jedoch als mentaler Anteil des Schaffensprozesses im wahrsten Sinn im Vordergrund.¹⁹ Ihre Umsetzung rückt die schon von Cennini (um 1398/1403) als Grundlage der Malerei bezeichnete Zeichnung ins Blickfeld, die von Alberti unter dem Terminus „*circonscriptio*“ und ansonsten unter Zuhilfenahme des weitgefassten *Disegno*-Begriffs in der Traktatliteratur erörtert wurde.²⁰ Die von Rogier und seinen Nachfolgern der Zeichnung zugewiesene Bedeutung entspricht am ehesten der Auffassung des *Disegno* als einfaches Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem geistigem Entwurf und seiner Ausführung, wie sie in Italien bis Benedetto Varchi und Vasari gültig war.²¹

Wenn seit Baegert (**Abb. 68**), dem Augustiner-Meister (**Abb. 75**) oder de Coter (**Abb. 62**) zunächst die Zeichnung als spontane Umsetzung der Imagination auch keine Berücksichtigung mehr findet und statt dessen das zweite seit Cennini in der italienischen Traktatliteratur diskutierte Fundament des „*colorito*“ im Vordergrund steht,²² verweisen doch neben dem schon von Rogier angewandten diffusen Blick vor allem das aus der Betrachterperspektive wiedergegebene Bild im Bild und die Sichtverstellende Staffelei auf ein für den Betrachter gemachtes Vorstellungsbild.²³ Mit Heemskercks Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**) werden dann 1532 erstmals alle Stadien des künstlerischen Schaffensprozesses in einem Bild (im Bild) vereint (Imagination, Grundierung, Zeichnung, Kolorierung) und mit der durchscheinenden Zeichnung die Vorstellung und ihre direkte Umsetzung in ein materielles Bild erstmals seit Rogier und seinen Nachfolgern wieder visualisiert. Von diesem Zeitpunkt an wird dem Heiligen nur noch in Ausnahmefällen ein vollendetes Madonnenbild beigegeben, was im Fall von Apelles (**Abb. 247 ff.**) zugleich auf die legendäre Unübertrefflichkeit des antiken Malers anspielt, dessen liegengebliebene oder zerstörte Werke sich niemand zu vollenden oder zu restaurieren traute.

Mit der Nutzbarmachung des doppelten Blickes unterscheiden sich Rogier und die ihm nachfolgenden Künstler von der etwa zeitgleich mit Rogiers Bostoner Gemälde entstandenen Miniatur des Bedford-Meisters (**Abb. 28**), auf der die Madonna plakativ durch die Brüstung von der Wirklichkeitssphäre des

¹⁹ Die knappe Abhandlung der Lukas-Ikonografie unter Begriffen wie „*Produktionsszenario*“ oder „*Darstellung des Machens*“ bei Stoichita 1998, S. 258 f., erweist sich daher als zu einseitig den manuellen Aspekt betonend.

²⁰ Cennini/Ilg 1970, Kap. 4: „*Grundlage der Kunst und Anfang all dieser Händearbeit ist Zeichnen und Malen.*“; Kap. 5: „*Wie es bemerkt wurde, musst du mit dem Zeichnen den Anfang machen.*“; Alberti/Janitschek 1970, S. 99 und 143; dazu Baxandall 1971, S. 131 ff.; Borsi 1986, S. 200; Lepper 1987, S. 62 ff.; Wiemers 1996, S. 9 ff.; Borchert 1997, S. 79 f.; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 61. Zur Bedeutung der Zeichnung bei Alberti und Leonardo siehe ausführlich Wiemers 1996, S. 9ff.. Einen Überblick über die Ausdeutungen des *disegno*-Begriffs von Varchi bis Zuccari gibt Kemp 1974, S. 224 ff..

²¹ Siehe dazu ausführlich ebd., S. 234 f. („*Disegno Forma und Idea-Invenzione*“).

²² Cennini/Ilg 1970, Kap. 4 ff..

²³ Kraut 1986, S. 59, unterstellt in Verkennung dieses Zusammenhangs den niederländischen Künstlern, sie hätten sich „*weniger auf ihre Imagination, als auf die Gnade der Madonna, die durch ihre Porträtsitzung ein verlässliches Gottesbild garantierte*“, verlassen und konstruiert einen Gegensatz zwischen niederländischen Lukasbildern und italienischen Beispielen mit der Madonna als Erscheinung, die als „ingeniöse“ Bildform aufgefasst werden.

Malers abgehoben wird, oder von den gegen Ende des 15. Jahrhunderts in den deutschen Passional- und Hortulus Animae-Holzschnitten auftretenden Beispielen, auf denen die Madonna als himmlische Erscheinung auftritt (**Abb. 20, 142 ff.**).²⁴ Letztlich haben sie jedoch mit ihnen und anderen Visualisierungen von Imagination wie den in Rogiers Werkstatt produzierten Diptychen, die eine auf das Bostoner Gemälde zurückweisende *Madonna lactans* einem betenden Stifter gegenüber stellen, das Widmungsbild des Stundenbuches der Maria von Burgund (**Abb. 331**)²⁵ oder die Rogiers Madonna zitierende Miniatur eines unbekanntes Brügger Illuminators im Stundenbuch der Johanna von Kastilien (**Abb. 332**)²⁶ die mehr oder minder subtile Unterscheidung einer Figur vom vorgestellten Gegenüber gemeinsam.

Ein Blick auf die weitere Entwicklung des Lukasbildes macht deutlich, dass die Differenzierung zwischen den verschiedenen Realitätssphären eine immer wieder aufs Neue zu lösende Aufgabe darstellte. Rogier verzichtet auf direkten Blickkontakt und kontrastiert den kontemplativen Zeichenvorgang mit dem Blick der Repressoir-Figuren auf die belebte Hintergrundansicht im Sinn einer Gegenüberstellung von Innen und Außen.²⁷ Auf zahlreichen Beispielen findet man sich in Augen oder anderen Gegenständen spiegelnde Doppelfenster als Symbol des Auges als Fenster zur Seele, durch das das von außen einfallende Licht als Quelle des Sehens einfällt. Sie deuten zugleich die Notwendigkeit an, über die äußere Erscheinung zum Wahren, d. h. zum Göttlichen, vorzudringen.²⁸

Der Bedford-Meister (**Abb. 28**) nimmt mit Hilfe einer Brüstung oder Mauer eine räumliche Differenzierung vor, deren Bedeutung sich schon der Beschreibung des Himmlischen Jerusalem nach Hesekiel 42, 43, ablesen lässt, wo der Tempelbezirk von einer Mauer umgeben werden soll, „*damit das Heilige von dem Unheiligen getrennt sei.*“ Auf den deutschen Lukas-Holzschnitten (**Abb. 20, 142**

²⁴ Zur Unterscheidung zwischen göttlicher Vision und innerem Vorstellungsbild siehe auch Holländer 1988, S. 193, und Kruse 1999, S. 185, Anm. 34; Költzsch 2000, S. 57.

²⁵ Miniatur, um 1475/80, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v.. Vgl. Polleross 1988, S. 43 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 56, Abb. 28; Grebe 1999, S. 257 ff..

²⁶ Miniatur, um 1500, London, British Library, Add. Ms. 18852, fols. 287v-288r.. Vgl. Harbison 1991, S. 99 und Abb. 60; Nash 1995, S. 428 ff.; Kann 1997, S. 15 ff..

²⁷ Ihr Einsatz ist auch insofern bemerkenswert, als Rogier zu den ersten nordalpinen Malern gehört, die das Motiv um den Zeigegestus erweitern und damit einer Forderung entsprechen, die etwa zeitgleich von Alberti (1435) für eine vorbildliche „*historia*“ formuliert wird. Dhanens 1989, S. 35 ff., weist auf einen möglichen Aufenthalt Albertis in den Niederlanden 1431 hin und schließt einen Einfluss der niederländischen Malerei auf den Florentiner nicht aus. Acres 1997, S. 28 f., interpretiert dies als voneinander unabhängige Parallelerscheinung. Als einer der ersten nordalpinen Maler, die Rückenfiguren einsetzen, gilt Robert Campin. Vgl. weiterführend ebd., S. 32 f. und 36, Anm. 26, 43; Gandelman 1986, S. 27 ff.; Koerner 1985, S. 149 ff..

²⁸ Robert Campin hat mit dem segnenden Christus und der fürbittenden Madonna (um 1424, Philadelphia, Museum of Art) die Spiegelung eines Doppelfensters in einem Glasstein am Kragensaum Christi eingeführt. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts taucht das Motiv vor allem im Zusammenhang mit Christus als „*Salvator mundi*“ auf, dessen Globus ein Fenster widerspiegelt. Vgl. ausführlich Gottlieb 1981, S. 142 ff., 152 ff. und 163 ff.; die darauf hinweist, dass diese Auffassung auf die nordalpine Kunst beschränkt ist, wogegen in Italien das Fenstermotiv in Bezug auf Christus nur als „*fenestra coeli*“, als Bildrahmen der halbfigürlichen Darstellung Christi, aufgegriffen wurde. Damit fallen Gemälde und Fenster als Durchblick in eine andere Wirklichkeitsebene zusammen. Vgl. ebd., S. 172 ff.; weiterführend Georget/Lecoq/Moussligne 1978; de Chapeaurouge 1983, S. 51 ff.; Lindberg 1987; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 51 ff., 57 f., 78 f. und Nr. 66; Stoichita 1998, S. 47 ff..

ff.) oder dem Widmungsbild Marias von Burgund (**Abb. 331**) sind es Fenster, die, wie die Rundbögen auf altniederländischen Gemälden, auf unterschiedliche Wirklichkeitssphären hindeuten.²⁹ Wie Vorhänge oder die beim Lukasbild des Augustiner-Meisters dargestellte Türschwelle (**Abb. 75**) trennten Fenster auch die zeitgenössischen Betenden vom Chorraum und damit den Ort des Körpers vom Ort der Seele oder des inneren Blickes.³⁰ Weniger eindeutige Hinweise könnten daneben die Verschleierung des Bildraums (**Abb. 46**),³¹ extreme Auf- oder Untersicht (**Abb. 147**), die Entrückung des gesamten Handlungsraums aus alltäglichen Zusammenhängen (**Abb. 50, 110, 147**) oder auf den immateriellen Goldgrund mittelalterlicher Gemälde zurückweisende Beispiele, zu denen die Miniatur im Gothaer Stundenbuch (**Abb. 128**) gehört. Dort erscheint die von Lukas gemalte Madonnenbüste auf dem Staffeleibild vor dem gleichen roten Brokatvorhang, wie er das Haupt des Heiligen selbst hinterfängt.

Die genannten Beispiele fordern den Betrachter dazu auf, sich wie der jeweils dargestellte Protagonist in einen kontemplativen Zustand zu versetzen, den doppelten Blick anzuwenden und über die äußere Vorstellung zu Gott vorzudringen.³² Während sich die frommen Stifter oder Stundenbuchbesitzer einen Text vergegenwärtigen, lassen Rogier und seine Nachfolger Lukas eine Zeichnung als Mittel zur Anregung der Kontemplation vorweisen, wodurch dem Bild ein erkenntnistheoretischer Status zufällt, der bis dahin der Schrift vorbehalten war.³³ Die indirekte Gegenüberstellung von Wort und Bild schließt bei Rogier die an den Rand der Komposition gerückte Evangelistentätigkeit in der

²⁹ Mit dem *Miraflores*-Altar (um 1435, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) führt Rogier die Verklammerung von drei Bildorten durch Scheinportale (Panofsky 1953: „*diaphragm arch*“) ein, die er um 1454 im Johannes-Altar (ebd.) aufgreift. Die Portalrahmen sind ikonografisch auf die Hauptszene abgestimmt, das Hauptgeschehen spielt sich aber direkt darunter und damit auf der Schwelle der Bildgrenze ab, womit das Portal nicht mehr als Öffnung zum Innenraum, sondern als Rahmung der Szene fungiert und die Fiktionalität des Bildes betont. Vgl. Birkmeyer 1961, insbesondere S. 12 ff.; Stoichita 1998, S. 61 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 85, Nr. 90-92 und 100-101. Vergleichbare Bildrahmen sind auch im Schaffen von Petrus Christus oder Dieric Bouts (Marien-Altar, um 1445, Madrid, Prado) anzutreffen und werden dann von Memling durch die Rundbogenarkade mit Renaissance-Ornamentik ersetzt. Siehe ebd., Nr. 136-139 und 229, mit weiterführender Literatur.

³⁰ Vgl. die Beispiele bei Ringbom 1965, S. 65 f.; Horn 1967, S. 30 ff.; Gottlieb 1981, S. 69 ff.; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 51 f., 55 f., 67 f., 71, 78 und Nr. 164-165; Stoichita 1998, S. 30 ff.; Müller 1999, S. 153 ff.. Zur Bedeutung des Motivs in der Porträtmalerei vgl. Kathke 1997, S. 140 ff., mit weiterführender Literatur.

³¹ Siehe dazu die Bemerkungen von Sander 1992, S. 252 ff.; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 99.

³² Innerhalb der theologischen Auseinandersetzung über den doppelten Blick stehen sich kontroverse Auffassungen gegenüber. Theologen wie Ludolph von Sachsen („*Vita Jesu Christi*“, 1348) fordern den Gläubigen auf, sich die Ereignisse des Lebens Christi so lebendig vorzustellen, als seien sie selbst anwesend, andere, darunter Begründer und Anhänger der *Devotio moderna* wie Geert Groote („*Sermo de navitate Domini et de quattuor generibus meditabilium*“), verurteilen trügerische Vorstellungsbilder. In ihrer Bildskepsis stehen sie in der Tradition von Augustinus oder Pseudo-Dionysius Areopagita. Vgl. Hembuche de Langenstein 1923, S. 43 ff.; Ringbom 1965; Ders. 1969, S. 159 ff.; Benz 1969, S. 61 ff.; Stupperich 1983, Sp. 733 ff.; Harbison 1985, S. 87 ff.; Jansen 1988, S. 183 ff.; Hamburger 1989, S. 161 ff.; Kruse 1990, S. 171 ff.; Ridderbos 1991, S. 205 ff.; Rothstein 2001, S. 42 f..

³³ Nach Kruse 1999, S. 179, entspricht dies Positionen, „*wie sie Maniacutius bereits im Hochmittelalter und Leon Battista Alberti in der Renaissance vertraten*.“ Vgl. auch ebd., S. 174 und 184, Anm. 26; daneben Horsthemke 1996, S. 113. Nach Nash 1995, S. 428 ff.; Kann 1997, S. 15 ff., weist die Aufnahme von Lukasbildern mit anwesendem Modell in Stundenbüchern darauf hin, dass diese auch zur privaten Andacht benutzt wurden, wogegen für Eisler 1997, S. 50, die Andachtsfunktion für alle nach 1440 entstandenen Lukasbilder irrelevant ist.

Schreibstube und möglicherweise die ursprünglichen Gebetstexte auf den Flügeln mit ein, die der Gläubige, ähnlich wie bei einem Stundenbuch, laut lesen oder aufsagen und sich so dem Dargestellten nähern sollte.³⁴

Indem die Zeichnung und die im Skizzieren innehaltende Tätigkeit des Heiligen den entscheidenden Unterschied zu den Stifterbildern oder Gebetbuch-Illustrationen ausmacht, könnte sowohl die Anlehnung an die *Rolin*-Madonna (**Abb. 27**) inhaltlich motiviert gewesen als auch die Haltung des Heiligen in bewusster Analogie zu Dedikationsbildern (**Abb. 25-26**) gewählt worden sein. Auf diesen werden bereits die Begegnung von Künstlern mit Heiligen oder hohen Würdenträgern sowie, durch das Vorweisen des gestifteten Werkes, die Würdigung oder Segnung des Bildes thematisiert.³⁵ Den Dedikationsbildern entspricht auch die Anordnung des zeichnenden Heiligen in der rechten Bildhälfte, womit der Madonna die heraldisch vornehme, rechte Seite („*dexter*“) überlassen und das künstlerische Selbstbewusstsein in seine Schranken gewiesen wird.³⁶

Auf Lukasbildern mit Malern an der Staffelei ersetzt diese nicht selten die Mittel zur Differenzierung der unterschiedlichen Realitätssphären wie Fenster, Brüstungen, Vorhänge oder Türschwellen. Den bewussten Einsatz derartiger Hilfsmittel demonstriert die von Meckenem abhängige Miniatur in London (**Abb. 86**), auf der das von Lukas bemalte Blatt ohne erkennbare Motivation, aber in der Höhe eines Staffeleigemäldes im Raum zu schweben scheint und damit die freie Sicht auf die „Modelle“ verhindert.

Parallel dazu wird, im Rückgriff auf die Ikonografie der Verkündigung an Maria und profane Darstellungen von tätigen Malern die schon bei Rogier angedeutete Unterscheidung des Handlungsraumes in zwei Hälften (Baldachin, Bank mit Sündenfalldarstellung bzw. Nebengemach mit Schreibpult und Buch) weiter entwickelt und durch neue Motive (Baldachinbett, Malutensilien, Farbenreiber) bereichert.³⁷ Das vollendete oder im Entstehungsprozess wiedergegebene Staffeleigemälde nimmt oftmals eine zentrale Position zwischen den beiden Wirklichkeitssphären ein und wird damit deutlicher als bei den Beispielen des zeichnenden Lukas als Mittel zur Erkenntnis ausgewiesen. Die Anspielungen auf die Funktionen von Andachtsbildern sind dann besonders offensichtlich, wenn das Bild im Bild ein berühmtes Gnadenbild zitiert,³⁸ ein Halbfigurenbild darstellt und/oder einen halbrunden Abschluss aufweist und damit analog zur Mittlerrolle Mariens („*porta*

³⁴ Vgl. Harbison 1991, S. 185.

³⁵ Vgl. auch Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 3; Dhanens 1998, S. 117; Költzsch 2000, S. 25, 28 und 63.

³⁶ Ebd., S. 28; Dhanens 1998, ebd.; weiterführend zur Bedeutung von „*sinister*“ und „*dextera*“ und der sich daraus für die Kunst ergebenden Seitensymbolik vgl. vor allem Gaffron 1950, S. 312 ff.; Wölfflin 1983, S. 361 ff.; den Artikel „Rechts und Links“ in: Lexikon der Kunst, Bd. 6, Leipzig 1994, S. 65; Weigel 2001, S. 450 f. und 464 ff.; daneben Panofsky 1930; Ders. 1953, Bd. 1, S. 301; Liebrich 1997, S. 68 ff.

³⁷ Vgl. die Beispiele oben, A 4.3 ff..

³⁸ Diese Anspielung wird zunächst nur bei Hans Burgkmairs Holzschnitt von 1507 (**Abb. 88**) und nach der Gegenreformation z. B. bei Hans Mielichs d. Ä. Predellenbild (**Abb. 219**) greifbar.

coeli“ oder „*fenestra coeli*“) aufgefasst werden kann.³⁹ Dass das Bild damit im wahrsten Sinn die Nachfolge des Wortes oder der Schrift antritt, lässt sich mit einem Blick auf das dem Meister der Ansicht von Ste. Gudule zugeschriebene Stifterbildnis verdeutlichen, das anstelle der Staffelei ein Betpult als Grenze zwischen der betenden Stifterin und ihrem durch Lektüre angeregten Vorstellungsbild zeigt (**Abb. 90**). Dem Maler wird als Urheber dieser Bilder ebenfalls eine entsprechende Vermittlerrolle zugestanden, die im Fall des Lukasbildes mit der Rolle des Heiligen als Medium zwischen Irdischem und Göttlichem korrespondiert.⁴⁰ Insgesamt werden so der Status des zünftisch organisierten christlichen Malers, und zugleich die Qualitäten des Heiligenbildes definiert.⁴¹

C 1.2 Inspiration, göttliche Auserwähltheit und Talent

Deutet sich mit der Platzierung der Madonna hinter einer fensterartigen Brüstung beim Bedford-Meister (**Abb. 28**) bereits die visionäre Natur des dem heiligen Maler erscheinenden „Modells“ an, belegen spätestens die mit dem Koberger-Holzschnitt (**Abb. 20**) greifbaren Madonnen in Strahlen- oder Wolkengloriolen, dass neben der Darstellung des künstlerischen Vorstellungsvermögens auch die göttliche Inspiration des Dichters oder Autors auf den malenden Lukas übertragen wurde.⁴² Obwohl mit der Madonna als Inspiratrix Hinweise auf unterschiedliche Realitätsebenen eigentlich überflüssig sind, findet sich die durch Fenster, Brüstungen und andere räumliche Barrieren angedeutete Distinktion zwischen verschiedenen Sphären auch bei diesen Beispielen. Möglicherweise weisen diese ostentativen Barrieren nicht nur auf die unterschiedlichen Darstellungsvoraussetzungen, sondern darüber hinaus auf die mit der visionären Gottesschau zusammenhängenden Stufenmodelle zurück, von denen insbesondere die von Nikolaus von Kues in „*De docta ignorantia*“, „*De coniecturis*“ (1440) und „*De visione Dei*“ (1453) überlieferte Definition Gottes als „*Mauer der Gegensätze*“ aus Alles und Nichts, Kreatur und Nicht-Kreatur, über die sich der Visionär stufenweise erheben müsste, manche Beispiele der deutschen *Passional*- und *Hortulus*-Illustration ins Gedächtnis ruft.⁴³ Deuten diese Hürden und die Madonna als Inspiratrix bereits den Bedarf einer vermittelnden Kraft für die visionäre Gottesschau an, führen Gossaert (**Abb. 134**) und Heemskerck (**Abb. 147**) Inspirationsfiguren als Mittler zwischen Irdischem und Göttlichem in die Lukas-Ikonografie ein. Die damit akzentuierte Distanz zwischen Madonnenmaler und „Modell“ mutet gegenüber der scheinbaren Gleichrangigkeit

³⁹ Hier sei an jene visionären Lukasbilder erinnert, bei denen das Bild im Bild exakt die Erscheinung der Madonna im Fensterrahmen wiederholt. Vgl. z. B. **Abb. 76**. Zur Beziehung von Fenster und Madonna vgl. ausführlich Gottlieb 1981, S. 65 ff.; zu Form und Funktion des Andachtsbildes Ringbom 1965, S. 47 und 138 ff.; Ders. 1969, S. 159 ff.; Kecks 1988, S. 35 ff.; Kolb 1997, S. 452; Kruse 1999, S. 171 und 182.

⁴⁰ Vgl. Kraut 1986, S. 134 ff.; Thürlemann 1992, S. 541; Horsthemke 1996, S. 113; Brunzema 1997, S. 96 f.

⁴¹ Vgl. Thürlemann 1992, S. 560.

⁴² Für Gossaert und Heemskerck betonen auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 99 f., dass erst wieder in der Lukas-Ikonografie die Inspiration eines Malers zur Darstellung gebracht wird. Als mögliche Ausnahme wird ebd., die Dame hinter dem Maler auf dem Merkurkinderblatt des Hausbuchmeisters genannt (**Abb. 278**) die tatsächlich auf die Ikonografie der Museninspiration zurückweist.

⁴³ Vgl. von Kues/Dupré 1987, Kap. IX, S. 44; daneben oben, Kap. A 5.2.1.

der Protagonisten bei Rogier und seinen Nachfolgern auf den ersten Blick wie ein Rückschritt an.⁴⁴ Im Hinblick auf die Übertragung der zuvor nur Dichtern, Philosophen oder Autoren vorbehaltenen Inspiration und die damit verbundene Auszeichnung des Malers als ingenióser Künstler ist der Stellenwert der Gemälde für die „bildliche Kunsttheorie“ allerdings nicht zu unterschätzen.⁴⁵

Mit dem Zugeständnis der göttlichen, poetischen oder erotischen Inspiration wird Lukas als ein mit Ingenium ausgezeichnete(r) und von Gott auserwählter Maler charakterisiert. Indem die ihm zuteil werdende göttliche Erleuchtung eine Vorahnung der göttlichen Schau ist, die der Mensch erst nach seinem Tod wieder erreicht, integriert sich das künstlerische Selbstbewusstsein zugleich in die religiöse Lesart oder Funktion des Gemäldes.

Möglicherweise beinhaltet bereits die hinter dem Knaben mit der Gans platzierte Eule auf Gossaerts Prager Lukasbild (**Abb. 50**) mit den wie zur Abwehr weit ausgebreiteten Flügeln einen Hinweis auf das Ingenium des Künstlers. Eine vergleichbare, allerdings von Elstern angegriffene Eule auf einer Federzeichnung Hieronymus Boschs wurde vereinzelt als Hinweis auf die Eigenbrötelei des Künstlers und dessen Ingenium gedeutet.⁴⁶ In einer ähnlichen Bedeutung erscheint sie im Kampf mit vier Vögeln auf einem Holzschnitt Dürers, der um 1515 als Flugblatt mit dem Titel „*Der eülen seyndt alle vögel neydig und gram*“ verbreitet wurde.⁴⁷ Die unter dem Titel „*Der Wald, der hört, und das Feld, das sieht*“ bekannte Federzeichnung Boschs im Berliner Kupferstichkabinett weist eine Inschrift auf, die sich als „*Miserrimi quippe est inignii semper uti inventis et numquam inveniendis*“ und damit ebenfalls als Hinweis auf das schöpferische Ingenium auflösen lässt.⁴⁸

Evident wird die Bedeutung göttlicher oder natürlicher Eignung auch auf den Merkurkinderbildern (**Abb. 275 ff.**), den in ihrer Tradition stehenden Selbstbildnissen der Brüder tom Ring (**Abb. 290-291**)

⁴⁴ Vgl. dazu auch die Bemerkungen von de Chapeaurouge 1983, S. 84 f., zur Darstellung des visionären Aufblicks in Italien. Nach Klein 1933, S. 69, haben die Maler Lukas damit „*nicht mehr naiv als grossen Meister ihresgleichen*“, sondern als „*Heiligen über sich*“ angesehen, was im Hinblick auf die aktualisierten Fassungen des Themas zutrifft, aber aufgrund der ebd. vertretenen Auffassung von Rogiers Komposition als naive Gegenüberstellung von Maler und „Modell“ abzulehnen ist.

⁴⁵ Vgl. oben, Kap. A 5.1 und A 5.2. Die bisher vorwiegende Auffassung der Lukasbilder als Vorläufer der profanen Atelierbilder hat dazu geführt, Gossaerts Wiener Lukasbild als traditionell oder rückschrittlich zu bewerten. Bezeichnend ist Carl van de Velde, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 42: „*Bei Gossaert ist diese Profanisierung noch nicht erreicht. Er beläßt das Geschehen in einer höheren Sphäre.*“

⁴⁶ Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Vgl. Benesch 1937, S. 258 ff.. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Auslegung des Fray Joseph de Siguença (in: „*Historia de la Orden de S. Geronimo*“, Bd. 3, Madrid 1605, S. 837 ff.), nach der Bosch mit Eulen verdeutlichen wollte, dass man seine Gemälde „*nachdenklich betrachten*“ sollte. Zitiert nach de Tolnay 1989, S. 362. Siehe ebd., S. 353 f. (Nr. 6 und 8), den Überblick über die Deutung der Eule auf Boschs Zeichnungen *in malo*; daneben Marijnissen 1999, S. 454.

⁴⁷ Meder 1932, Nr. 240; Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 142.

⁴⁸ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 549. Von Benesch 1937, S. 258 ff., wird dieses Blatt als allegorisches Selbstporträt Boschs angesehen. Seit der Entdeckung eines 1546 datierten Holzschnitts mit der Aufschrift „*Dat Velt heft ogen / dat Wolt heft oren / Ick will sien / swijghen ende hooren*“ (Nijhoff 1933-36, Taf. 222) gilt die Bildaussage als entschlüsselt und wurde der ursprüngliche Text, der allerdings auch apokryph sein könnte, kaum mehr beachtet. Die aus der Inschrift abgeleiteten Deutungen sind zusammengefasst im Ausst. Kat. s'-Hertogenbosch 1967, Nr. 57.

sowie der göttlichen Inspiration des Apelles durch Eros oder Venus.⁴⁹ Die damit verbundene Auszeichnung oder Gnade lässt sich als Zeichen der Auserwähltheit und damit als eine nicht erlernbare Voraussetzung für die Aufnahme und Ausübung des Berufs verstehen, die in der Kunstliteratur unter Begriffen wie „*Ingenium*“, „*Begabung*“, „*Neigung*“ oder „*Liebe*“ zur Kunst behandelt worden ist.⁵⁰ Die göttliche Inspiration weist auf Passagen in der Bibel, in denen die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die Gnade Gottes,⁵¹ die Berufung der Künstler zum Bau der Stiftshütte (2. Mose 35, 30 ff.) oder zum Tempelbau Davids (1. Chronik 28, 11 ff.) behandelt werden, und daneben auf mittelalterliche Mönchsregeln und Theologen wie Hugo von St. Viktor oder Thomas von Aquin zurück, die das menschliche Schicksal von göttlicher Vorhersehung bestimmt und Talente als Gaben Gottes definieren.⁵²

Der auf Heemskercks Gemälde auftretende *furor poeticus* und die Merkurkindschaft lassen sich auf die u. a. von Plato, Aristoteles, Hippokrates und Galen entwickelte und im Mittelalter über die arabische Philosophie und Medizin tradierte Wechselwirkung von Mikrokosmos und Makrokosmos zurückführen. Für Ficino und andere Neuplatoniker entspringen Entscheidungen nicht aus freiem Willen, sondern werden von den Sternen oder dem jeweiligen Temperament bestimmt. Demzufolge hat die Seele zwar kaum Kontrolle über das *Ingenium*, wird aber Platons Theorie der göttlichen Begeisterung auf „wissenschaftliche“ Grundlagen gestellt, der „*furor melancholicus*“ mit dem „*furor divinus*“ verschmolzen und die Geburt des melancholischen „Genies“ vorbereitet.⁵³

Die bereits im Zusammenhang mit den Apelles-Ateliers angedeuteten Wurzeln der Liebe oder Neigung zur Kunst sind vor allem in ethisch-pädagogischen Konzepten der römischen Antike zu suchen, die in der frühen Neuzeit von Humanisten wie Petrarca, Boccaccio oder Erasmus von Rotterdam wieder aufgegriffen wurden. Sie vertraten die Auffassung, dass jeder Mensch natürliche Veranlagungen habe, auf die seine Studien abgestimmt werden sollten. Im Gegensatz zu den

⁴⁹ Vgl. die Beispiele oben, Kap. B 1.2.3.

⁵⁰ Vgl. z. B. schon Cennini/Ilg 1970, Kap. 2 f.; dazu Kris/Kurz 1961, S. 56 und 65; Bialostocki 1963, S. 29; Douglas 1969, S. 261 ff..

⁵¹ Exemplarisch sei auf Jesaja 11, 1-3: „*Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen. Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn. Und Wohlgefallen wird er haben an der Furcht des Herrn. Er wird nicht richten nach dem, was seine Augen sehen, noch Urteil sprechen nach dem, was seine Ohren hören, [...].*“; Römer 12, 3-6: „*Denn ich sage durch die Gnade, die mir gegeben ist, jedermann unter euch, daß niemand höher von sich halte, als sich's gebührt zu halten, sondern daß er von sich mäßig halte, ein jeglicher, wie Gott ausgeteilt hat das Maß des Glaubens. Denn gleicherweise wie wir an einem Leibe viele Glieder haben, aber nicht alle Glieder einerlei Geschäft haben, so sind wir viele ein Leib mit Christus, aber untereinander ist einer des andern Glied, und haben mancherlei Gaben nach der Gnade, die uns gegeben ist.*“; oder 1. Korinther 12, 12-31, verwiesen: „*Ihr seid aber der Leib Christi und Glieder, ein jeglicher nach seinem Teil. Und Gott hat gesetzt in der Gemeinde aufs erste Apostel, aufs andre Propheten, aufs dritte Lehrer, danach Wundertäter, danach Gaben, gesund zu machen, Helfer, Regierer, mancherlei Zungen. Sind sie alle Apostel? Sind sie alle Propheten? Sind sie alle Lehrer? Sind sie alle Wundertäter? Haben sie alle Gaben, gesund zu machen? Reden sie alle in Zungen? Können sie alle auslegen? Strebet aber nach den besten Gaben!*“

⁵² Douglas 1969, S. 265 ff..

⁵³ Ebd., S. 276 ff.; Kristeller 1943, S. 369 ff.; Panofsky/Saxl 1923, S. 32 ff.; Panofsky 1995, S. 220 ff.; Bandmann 1960, S. 111 ff.; Gaus 1974, S. 206 ff.; Wittkower 1989, S. 120 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 165 ff. und 512 ff.; Conti 1991, S. 154; Reißer 1997, S. 199 ff., 207 ff. und 367 ff.; Brann 2002.

Neuplatonikern wird hier die freie Entscheidung über die menschliche Lebensführung („*genus vitae*“) als Voraussetzung für die individuelle Zufriedenheit und eine positive Gesellschaftsentwicklung definiert.⁵⁴

Die bildlichen oder über Inschriften visualisierten Aussagen zu Ingenium, Talent oder Eignung sind ähnlich individuell wie die literarisch überlieferten Äußerungen und lassen sich daher nicht ohne weiteres einzelnen Quellen zuordnen. Eine exakte Unterscheidung wird nach 1520 dadurch erschwert, dass die oben skizzierten Hauptströmungen zunehmend miteinander kombiniert wurden.⁵⁵ Das Zugeständnis der göttlichen Begeisterung an einen bildenden Künstler begegnet nach Agrippa und Dürer in literarischer bzw. Gossaert und Heemskerck in bildlicher Hinsicht erst wieder in einem Brief vom 13. August 1539, in dem sich die Herrschaft von Piombino für das Fernbleiben Sodomas mit dem Hinweis auf das Wesen des Malers entschuldigt, „*der, wie es oft dem Dichter zu begegnen pflegt, von seinem Furor fortgerissen und getrieben wird, auf solche Weise, daß, wollte er auch von dem eigenen Werk lassen, er es doch nur schwerlich könnte.*“⁵⁶ In einem Brief vom 10. Mai 1548 an Giorgio Vasari schreibt Annibal Caro, dass Künstler „*schnell und gut arbeiten [...] wo sich der Furor einstellt*“, während Arbeiten, „*die mit Mühe ausgeführt und nicht in jenem Fieber, in dem sie zunächst begonnen, hingeworfen und gleich auch vollendet*“ würden, dagegen geringer zu bewerten seien.⁵⁷ Indem sich auch Vasari verschiedentlich über den Zusammenhang von schneller Ausführung, künstlerischer Erleuchtung und der Qualität eines Kunstwerks geäußert hat,⁵⁸ stellt sich die Frage, ob er nicht die Ausmalung der Capella di San Luca zum Vorwand nahm (**Abb. 206**), um ähnliche Vorstellungen über eine visionäre Auffassung des legendären Malakts für den heiligen bzw. zeitgenössischen Maler zu beanspruchen.⁵⁹

⁵⁴ Vgl. zunächst Douglas 1969, S. 280 ff.; zur weiteren Entwicklung dieser Auffassungen unten, Kap. C 2.

⁵⁵ Mit der Reformation wird z. B. der Bezug zu Gott wieder hergestellt, von dem alle temporären „Berufungen“ ausgehen. Im Unterschied zur mittelalterlichen oder humanistischen Auffassung des von Gott oder der Natur verliehenen Talents klammert diese Form der Berufung den freien menschlichen Willen aus und versteht darunter den göttlichen Befehl. Jeder Mensch erhält durch die Taufe die „*vocatio generalis*“ und später, extern und sichtbar, die „*vocatio specialis*“. Luther wendet in diesem Zusammenhang erstmals 1522 den Begriff „Beruf“ in seiner heutigen Definition als Bezeichnung einer Profession, eines Amtes oder Handwerks an. Für die Puritaner ist dann wiederum die jeweilige „Berufung“ unter Berücksichtigung der natürlichen Veranlagung auswählbar und weniger ausdrücklich auf den Gottesdienst als auf die menschliche Arbeit ausgerichtet. Vgl. ebd., S. 285 ff.; Holl 1928, S. 189 ff.; Schuster 1983, S. 123 f.

⁵⁶ Zitiert nach Conti 1991, S. 150. Kraut 1986, S. 124 ff., sieht im heiligen Lukas auf Heemskercks Haarlemer Gemälde (**Abb. 147**) den Bedarf einer derartigen Anfeuerung verkörpert.

⁵⁷ Zitiert nach ebd., S. 152. Vgl. auch die Beschreibung des zu diesem Zeitpunkt über sechzigjährigen Michelangelo von Blaise de Vignère bei Lavin 1990, S. 120 f., der die übermenschlichen Kräfte des Künstlers und die schnelle Arbeitsweise mit „*fury*“ umschreibt, oder die Charakterisierung von Michelangelos Geistesverfassung als „*Verbindung zwischen platonischem »Wahnsinn« und aristotelischer »Melancholie«*“; dazu ebd., S. 120; Wittkower 1989, S. 123.

⁵⁸ Vgl. z. B. Vasari/Milanesi 1906, Bd. IV, S. 13; Bd. V, S. 260; Bd. VII, S. 680; dazu Blunt 1970, S. 95 f.; Gaus 1974, S. 216 f.; Summers 1981, S. 62; Cheney 1985, S. 120 ff.

⁵⁹ Dann hätte Vasari seiner Definition des Disegno im Florentiner Haus (Apelles malt Diana) ein weniger auf Intellekt, Ratio und Urteil gründendes, dafür aber die göttliche Auserwähltheit des Künstlers betonendes Pendant gegenübergestellt. Ważbiński 1987, Bd. 1, S. 136 ff., bezeichnet Vasaris Lukasbild bereits unter Hinweis auf Gabriele Paleotti als Darstellung des von Gott begnadeten Malers. Eindeutig im Rückgriff auf die platonische Mania-Theorie und deren neuplatonischer Rezeption interpretiert es von Flemming 2003, S. 65 ff.

Spätestens mit Giulio Bonasones Kupferstich in Achille Bocchis „*Symbolicarum quaestionum de universo* [...]“ (Bologna 1555, Buch I, 6) dürfte die Vorstellung des göttlich inspirierten Malers weite Verbreitung erlangt haben (**Abb. 333**).⁶⁰ Er zeigt das „*daimonion*“ des Sokrates als engelgleiches Wesen im Typus einer Inspirationsfigur hinter dem antiken Philosophen, der in der Linken Messinstrumente hält und mit der Rechten Figuren auf eine Tafel zeichnet. Bocchi führt dazu aus, dass der Maler den antiken Autoren insofern gleiche, als er verborgene Wahrheiten oder höhere Ideen zur Anschauung bringe.⁶¹ Das inspirierende „*daimonion*“, nach antiker Auffassung auch als Dolmetscher zwischen dem Göttlichen und Menschlichen aufgefasst, weist darauf hin, dass er zu diesen Ideen nur mit Hilfe einer vermittelnden Macht vordringen kann.

Vor diesem Hintergrund scheint es verlockend, die auf den Gemälden von Gossaert und Heemskerck dem Heiligen über göttliche Inspiration übermittelte Gottesschau mit der metaphysischen Vorstellung von Idee oder Zeichnung in Zusammenhang zu bringen, wie sie zunächst in Dürers „*Ästhetischem Exkurs*“ (1512 ff.) und in Italien von Antonfranceso Doni in „*Il Disegno*“ (Venedig 1549) mit „*disegno della mente*“ angedeutet,⁶² von Benvenuto Cellinis Siegel-Entwürfen für die Accademia del Disegno mit der Unterscheidung zwischen „*disegno primo*“ als geistigem Entwurf und „*disegno secondo*“ als erste Umsetzung der Phantasie in Linien weiterentwickelt⁶³ und schließlich in den Traktaten von Lomazzo und Zuccari (1607) schriftlich fixiert wurde.⁶⁴ Allerdings ist es kaum sinnvoll, dass dann, einsetzend mit der Lukas-Miniatur des Bedford Meisters (**Abb. 28**), jede göttlich inspirierte Darstellung des heiligen Lukas als Antizipation manieristischer Kunsttheorie interpretiert werden müsste.⁶⁵ Bei der Darstellung des Madonnenmalers mit visionärer Inspiratrix handelt es sich vielmehr um eine Fortsetzung der mittelalterlichen Inspirations-Ikonografie, wie sie in Darstellungen inspirierter Autoren und insbesondere der Offenbarung des Johannes vorgebildet wurde. Bei Gossaert (**Abb. 134**) ist diese Tradition noch wirksam, wobei seine Entscheidung für die Akzentuierung des Visionären auch der von ihm oder dem unbekanntem Adressaten motivierten Stellungnahme zur Bilderfrage Rechnung trägt. Heemskerck (**Abb. 147**) instrumentalisiert den *furor poeticus* für den *ut pictura poesis*-Topos, auf den schon der bühnenartige Handlungsraum hindeutet.

⁶⁰ Bocchi, *Symbolicarum*, Symbolon vi. Vgl. Platon, *Symposion*, 202e ff.; dazu Kleiner 1949, S. 49 f.; Winner 1957, S. 101; Lavin 1974, S. 70 ff.; Raupp 1984, S. 197; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 79 und 140; Gaus 1974, S. 208 und 216 ff., der einen Überblick über die weitere Entwicklung bis zum 18. Jahrhundert gibt.

⁶¹ In „*De Pictura*“ vertritt Alberti bereits die Auffassung, dass Sokrates, Platon u. a. antike Dichter in der Malerei erfahren gewesen seien. Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 94 f.. Daneben sei an den oben, Kap. I. I., abgebildeten Holzschnitt erinnert, der Platon als Maler zeigt (**Abb. 230**).

⁶² Vgl. Anton Francesco Doni, *Disegno. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, hrsg. von M. Pepe, Mailand 1970; dazu Kemp 1974, S. 225.

⁶³ Die hier zitierte Unterscheidung des Disegno findet sich als handschriftliche Notiz auf Cellinis Siegel-Entwurf für die Accademia del Disegno, München, Staatliche Grafische Sammlungen. Vgl. ebd., S. 219 f. und 230 ff.; von Flemming 2003, S. 61 ff..

⁶⁴ Ebd..

⁶⁵ Dies suggeriert Költzsch 2000, S. 57, nach dem die Legenden über die wundersame Entstehung von Heiligenbildern in die Darstellungen des inspirierten Künstlers münden.

Dass nach seinem Gemälde die göttliche Inspiration des heiligen Lukas zunächst in den von Vasari oder dem Gemälde in der Accademia di San Luca beeinflussten Werken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dann erst wieder mit dem durch den Anblick Campaspes oder Amor entflammten Apelles in den Vordergrund rückt,⁶⁶ ist insofern bezeichnend, als die Darstellung des doppelten Blickes eine besondere Qualität der altniederländischen Malerei darstellt, während der Erscheinungstypus zugleich das Ende des spezifisch niederländischen Beitrags für die Lukas-Ikonografie markiert.⁶⁷

Die weitere Entwicklung wird dann vorerst von Italien bestimmt, wo zwar früher als im Norden Malerkorporationen greifbar sind, die den heiligen Lukas zum Schutzpatron auserkoren haben, doch bis auf die von Vasari für Florenz bezeugte Altartafel keinerlei Lukas-Altäre oder Altargemälde des Quattrocento in Erscheinung treten.⁶⁸ Vasaris Fresko in Sta. Annunziata und das Lukasbild in der Accademia di San Luca sind die ersten im Kontext einer Lukasgilde oder -bruderschaft entstandenen Beispiele. Auch im Hinblick auf die Gegenreformation und die Decorum-Gebote Tridentinums erscheint es nur konsequent, dass dieser Typus, verbunden mit antikisierenden Kostümen und auf byzantinische Ikonen zurückweisenden Madonnentypen, zunächst in Italien und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Künstlern wie Stradanus oder Spranger (**Abb. 205, 210**) aufgegriffen wurde, deren Schaffen sich auch sonst von der Antike und zeitgenössischen italienischen Kunst beeinflusst zeigt. Auch die im Zuge der Gegenreformation in den Niederlanden entstandenen Lukas-Altäre (**Abb. 216, 222**) weisen Anleihen an die italienischen Beispiele und zugleich an die einheimische Darstellungstradition auf.

Die Unterschiede zwischen den zunächst von den Niederlanden und dann von Italien ausgehenden Schöpfungen lassen sich auf verschiedene Frömmigkeitshaltungen, vor allem aber auf die in Italien schon im Tre- und Quattrocento einsetzende Orientierung an adeligen Umgangsformen und humanistischen Bildungsidealen zurückführen, die früher als im Norden andere Legitimationsstrategien hervorrief.⁶⁹

⁶⁶ Vgl. oben, A 8.1 und B 1.2.3.

⁶⁷ Der Unterschied zwischen Rogier bzw. seiner Nachfolge und der Entwicklung in Deutschland verdeutlicht, dass die subtile Darstellung des inneren Blickes ihre Voraussetzung in der Darstellungswürdigkeit der natürlichen Erscheinungswelt hatte und zunächst eine besondere Qualität der altniederländischen Malerei war, die sich auch im Vergleich zu anderen im 15. Jahrhundert dargestellten Begegnungen zwischen Diesseits und Jenseits, z. B. in einer Altartafel aus Boulbon (Paris, Louvre), wo ein Stifter durch ein Fenster auf Christus im Grab und zwischen beiden zusätzlich Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes die Grenze zweier Wirklichkeitssphären kennzeichnen, oder deutschen Stifterbildern des 15. Jahrhunderts, auf denen der Mensch den Heiligen im verringerten Maßstab gegenübertritt, greifen lässt. Vgl. speziell dazu Klein 1933, S. 69 ff.; Wishnevsky 1967, S. 31 f. und 37; Krönig 1968, S. 72; Thürlemann 1992, S. 562. Nach Költzsch 2000, S. 66 ff., antwortet die himmlische Erscheinung als „*letzte Idealisierung*“ der Modellsitzung auf die zunehmend real wirkenden Werkstattsszenen. Dieser Auffassung widersprechen alle Beispiele des 15. Jahrhunderts und insbesondere die Miniatur des Bedford-Meisters (**Abb. 28**).

⁶⁸ Die Fresken, die Lukas als Madonnenmaler zeigen, sind Bestandteile von Evangelistenzyklen und in dieser Hinsicht mit den nördlichen Beispielen aus der Buchmalerei, Stundenbuch- und Heiligenleben-Illustration vergleichbar. Vgl. oben, A 1.1 und A 4.4.2.

⁶⁹ Vgl. dazu auch Kraut 1986, S. 138 f..

Mit Verzögerung setzte auch im Norden eine vergleichbare Rezeption ein, wobei ein Blick auf die niederländischen Urheber der Apelles-Ateliers (**Abb. 247 ff.**) deutlich macht, dass hier weniger Berufsbilder von Hofmalern als der Topos des für sein Modell entflammten Künstlers, die göttliche Inspiration des Künstlers durch den Eros sowie die Liebe des Mäzens zur Kunst im Vordergrund stehen.

Sowohl Lukas als auch Apelles reflektieren demzufolge das Vordringen des künstlerischen Vorstellungsvermögens zur himmlischen oder idealen Schönheit sowie deren Umsetzung in ein Bild.⁷⁰ Ein bedeutsamer Unterschied liegt jedoch darin, dass der Madonna als Modell und dem heiligen Maler Verehrung, dem antiken Hofmaler dagegen die durch einen hohen Würdenträger exemplifizierte Wertschätzung entgegengebracht und wie auch schon mit dem Aktmodell auf dem Bild *Picturas* von Floris (**Abb. 307a**) ein abstrakter Schönheitsbegriff – deutlicher als dies im christlichen-heilsgeschichtlichen Bezugsrahmen geschehen kann – als Aufgabe der Malerei ausgewiesen wird.⁷¹ In diesem Zusammenhang sei daran erinnert werden, dass möglicherweise bereits Hugo van der Goes (**Abb. 46**) und mit Sicherheit der Heilig-Blut-Meister (**Abb. 106**), Dirck Vellaert (**Abb. 110**), Pieter Coecke van Aelst (**Abb. 113**), Maerten van Heemskerck (**Abb. 164**), Frans Floris (**Abb. 201**), Stradanus (**Abb. 205**), Bartholomäus Spranger (**Abb. 210**) und Maerten de Vos (**Abb. 216**) die seit Rogier vorherrschende Anordnung der Protagonisten umgekehrt und damit eine inhaltliche Akzentverschiebung bewirkt haben.⁷² Der Madonnenmaler erscheint zur Rechten Mariens und damit sowohl auf der vornehmeren Seite als auch gemäß der Leserichtung „an erster Stelle“.⁷³ Außerdem fällt der Blick des Betrachters nicht mehr zuerst auf die heiligen „Modelle“, sondern – soweit dies einsehbar ist – auf ihr gezeichnetes oder gemaltes Abbild.

⁷⁰ Siehe auch Sluijter 1991-92, S. 350.

⁷¹ Vgl. Filipczak 1987, S. 26.

⁷² Vgl. allgemein Warncke 1987, S. 120, wonach „jede Neu- und Umgruppierung der Ordnung, die wir ganz äußerlich als Variante aufzufassen geneigt sind, als Schlüssel einer anderen inhaltlichen Akzentuierung begriffen werden“ muss.

⁷³ Siehe dazu in anderem Zusammenhang Stafski 1985, S. 70 ff.; Liebrich 1997, S. 68 ff. Weigel 2001, S. 465 ff.; zu narrativen Strukturen von Bildräumen, für die neben der Leserichtung von links nach rechts vor allem die tiefenräumliche Erzählachse bedeutsam ist, ebd., S. 456 ff.; Kemp 1996, S. 89 ff.; Andrews 1995. Ob diese Variante der erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert greifbaren Diskussionen über eine Neubewertung von Links und Rechts vorgreift, muss bis auf weitere Untersuchungen offen bleiben. Zur Diskussion, die um Mariens Platzierung links unter dem gekreuzigten Christus kreiste und an der sich u. a. Johannes Molanus („*De Picturis et imaginibus sacris*“, Löwen 1570) und Gregorio Comanini („*Il Figino ovvero del fine della pittura*“, Mantua 1591) beteiligt haben, vgl. Seidel 1996, S. 207.

C 1.3 Mimesis

C 1.3.1 Authentische, lebende und sprechende Bilder

Durch die Integration einer scheinbar „real“ anwesenden Madonna definiert Rogier um 1430/35 die dinghafte Naturaneignung als Aufgabe des heiligen bzw. zeitgenössischen Malers,⁷⁴ die seit der Frührenaissance neben der Vorstellung von der Antike als verlorenes exemplum idealer Schönheit zu den am häufigsten diskutierten Themen gehörte.⁷⁵

Der Widerspruch zwischen Natur und Kunst ist bereits in Platons Übertragung des schöpferischen Prinzips der „*natura naturans*“ auf den Demiurgen, dem die geschaffene Welt als „*natura naturata*“ gegenübersteht, angelegt.⁷⁶ Aristoteles entschärft diesen Gegensatz, indem er die Natur selbst als schöpferische Kraft charakterisiert und ihre Tätigkeit mit der von Baumeistern, Bildhauern, Töpfern, Malern, Zimmermännern, Schmieden, Köchen (Säfte) und Kanalarbeitern (Adernsystem) vergleichen kann. Entsprechend erläutert er die natürlichen Prozesse der Physik, Tierkunde oder Metaphysik mit Begriffen des Kunstschaffens und setzt den natürlichen mit dem künstlerischen Zeugungsvorgang in Beziehung.⁷⁷ Entsprechend produziert für Platon jede nachahmende Kunst nur Schatten- oder Trugbilder,⁷⁸ während sie Aristoteles als Vollenderin der Natur charakterisiert: „*Überhaupt sucht die Kunst teils das zu vollenden, was die Natur nicht zu Ende zu bringen im Stande ist, teils ahmt sie die Natur nach.*“⁷⁹

Ausgehend von Aristoteles wurde die Auffassung der Natur als Künstlerin oder „*artifex mundi*“ von Plinius und anderen antiken Autoren tradiert und im 12. Jahrhundert über die Vermittlung von Alanus de Insulis (um 1120-1203) im „*Anticlaudianus*“ wieder aufgegriffen. Hier sowie in der vor allem seit 1255 an der Pariser Artistenfakultät gelehrt Aristotelesrezeption des 13. Jahrhunderts wird Natura

⁷⁴ Siehe dazu auch Klein 1933, S. 36 f.; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 254 [2001, S. 250]; Kraut 1986, S. 11 f. und 134 ff.; Költzsch 2000, S. 15 f., 63 f., 132 f. und 280, Anm. 94, wonach Rogiers Gemälde die später greifbare Praxis illustrieren könnte, dass reale Personen für Madonnenbilder Modell saßen.

⁷⁵ Vgl. Krautheimer 1929, S. 49 ff.; Blumenberg 1951, S. 461; Ders. 1957, S. 266 ff.; Eizereif 1951; Auerbach 1988; Bialostocki 1963, S. 19 ff.; Lee 1967, S. 9 ff.; Tomberg 1968; Larner 1969, S. 13 ff.; Kemp 1977, S. 347 ff.; Bredekamp 1984, S. 261 ff.; Frosien-Leinz 1985, S. 243 ff.; Warncke 1987, S. 81 ff.; Summers 1987; Gebauer/Wulf 1992. Die Entwicklung der sich zunächst gegenüberstehenden Ideale „zurück zur Natur“ und „zurück zur Antike“ zeichnen ausführlich Panofsky 1984, S. 30 ff.; Jäger 1990, S. 28 ff., nach.

⁷⁶ Vgl. Bober 1961, S. 13 ff.; F. Solmsen, in: Ders. 1968, S. 339 ff.

⁷⁷ Samen bringen etwas hervor wie Künstler ihre Kunstwerke, die Natur bedarf wie die Kunst Werkzeuge, zu denen auch der „Atem“ (Feuer, Blasebalg) gehört, sie lässt wie diese Schöpfungen fragmentarisch liegen wie auch der Mensch unfertig, nackt und nicht lebensfähig ohne Kunst ist etc.. Siehe z. B. Aristoteles, *De anima* II, 4 416a, 10f.; dazu und weitere Textbelege bei Meyer 1919; Ulmer 1953; Fiedler 1978, S. 168 ff.; Modersohn 1991, S. 96 f..

⁷⁸ Vgl. Platon, *Politeia*, 10. Buch, vor allem 598b: „*Auf welches von beiden geht die Malerei bei jedem? Das Seiende nachzubilden, wie es sich verhält, oder das Erscheinende, wie es erscheint, als eine Nachbilderei der Erscheinung oder der Wahrheit? – Der Erscheinung sagte er. – Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbilderei; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild.*“ Dasselbe gilt für die anderen nachahmenden Künste wie für die Dichtung. Vgl. ebd., 599 ff..

⁷⁹ Aristoteles, *De Physica* II 8, 199a 12 f.; dazu und weitere Belege bei Meyer 1919; Fiedler 1978, S. 168 ff..

als Mitgöttin („*prodea*“), Helferin („*vicaria*“), Mitschöpferin („*procreatrix*“) oder Stellvertreterin Gottes auf Erden bezeichnet, die den Schöpfungsprozess und den Kreislauf des Werdens und Vergehens in Gang hält.⁸⁰ Wohl unmittelbar angeregt durch Alanus ab Insulis und die an den Universitäten gelehrt „*Libri Naturalis*“ des Aristoteles wird Natura dann auch in der von Jean de Meun um 1275/80 verfassten Fortsetzung des „*Roman de la Rose*“ (begonnen um 1230 von Guillaume de Lorris) als eine im Auftrag Gottes schöpfende bzw. schmiedende Göttin charakterisiert.⁸¹ Die Illustrationen der weit verbreiteten Handschriften zeigen die personifizierte Natura in ihrer Schmiede, in der sie Menschen (Arme, Beine, Köpfe und ganze Körper) oder Tiere erzeugt,⁸² daneben aber auch in melancholischer Haltung oder im Gespräch mit ihrem Ratgeber „*Genius*“ über ihr Tun reflektiert.⁸³ Von der gedanklichen Leistung über den Schaffensprozess bis hin zum Segen Gottes werden sämtliche Aspekte künstlerischen Schaffens behandelt und illustriert.⁸⁴

Veranschaulicht bereits der in Ovids Metamorphosen geschilderte Pygmalion-Mythos, dass es zur Verlebendigung göttlicher Hilfe (Venus) bedarf,⁸⁵ werden im Rosenroman der schöpfenden Natura nachahmende Künstler gegenübergestellt, die zwar die Natur beobachten, nachahmen und den schöpferischen Vorgang nachvollziehen, diesen aber mangels fehlender Verlebendigung weder erreichen, geschweige denn überwinden können. Während Natura Tod und Verwesung durch die unermüdliche Erzeugung neuer Lebewesen trotz, bleibt der Kunst die Schöpfung von Lebendigem verwehrt.⁸⁶ Deshalb liegt auch die Kunst „*auf den Knien vor der Natur und bittet sie, erfleht und verlangt wie eine Bettlerin und Bittstellerin, arm an Wissenschaft und an Kraft und sehr bemüht, ihr zu folgen, Natur möge sie lehren, wie sie durch ihr Geschick in ihren Gebilden alle Geschöpfe genau erfassen könne. Und sie beobachtet, wie die Natur wirkt, denn ein ebensolches Werk würde sie gern*

⁸⁰ Vgl. Alanus, Anticlaudianus, I; dazu Curtius 1961, S. 114 ff.; Solmsen 1968, S. 332 ff.; Economou 1972; Kemp 1973, S. 9 ff.; Modersohn 1991, S. 92 und 95 ff..

⁸¹ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 16009 ff., 16729 ff. Nach V. 21366 f., übertreffen ihre Fähigkeiten Dädalus: „[...] *denn sie verstand besser zu schmieden, als Dädalus es jemals konnte.*“ Siehe dazu Karl August Ott in: de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 1, S. 54 ff.; Kemp 1973, ebd.; Modersohn 1991, S. 91 ff.;

⁸² Siehe die Beispiele ebd., S. 93 f. und Abb. 6-10; Kuhn 1913/14, S. 1 ff..

⁸³ Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 1567, fol. 118v und 123r. Vgl. Modersohn 1991, S. 92, Abb. 3 und 4. Zur Figur des Genius im Rosenroman siehe de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, Vers 16285 ff. und 19305 ff..

⁸⁴ Eine Miniatur in Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS 1129, fol. 115r, zeigt Natura in Denkerpose vor ihrem Amboss, eine Illustration im J. Paul Getty Museum, MS XV 7, fol. 124 v., den im Himmel die Arbeit Naturas segnenden Gottvater. Vgl. Modersohn 1991, Abb. 1 und 10, die S. 94 und 97, zu Recht darauf hinweist, dass Naturas Produkte die figürliche Großplastik oder Darstellung profaner Aktfiguren vorwegnehmen und der schöpfenden Natura der Rosenroman-Illustration ein bisher unbeachteter Platz in der mittelalterlichen Künstlerdarstellung zusteht.

⁸⁵ Vgl. dazu sowie zu ähnlichen Schöpfungsmythen Kris/Kurz 1961, S. 59 f.; Kultermann 1987, S. 2 ff..

⁸⁶ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 16005-16018: „*Doch wenn die milde und barmherzige Natur sieht, wie der neidische Tod und gemeinsam mit ihm Verwesung alles vernichten kommen, was sie in ihrer Schmiede vorfinden, dann hämmert, dann schmiedet sie immer wieder und unablässig erneuert sie ihre Einzelwesen durch neue Erzeugung; wenn sie sich dabei keinen anderen Rat weiß, schneidet sie Stempel von solchem Text, dass sie ihnen echte Formen verleiht in Prägungen verschiedener Münzen, aus denen dann die Kunst ihre Vorbilder gemacht hat, die so echte Formen nicht schaffen kann.*“; dazu eine Rosenroman-Illustration in New York (Pierpont Morgan Library, MS 948, fol. 156), die Natura in ihrer Schmiede mit dem ihre Werke zerstörenden Tod im Hintergrund kontrastiert, sowie die Ausführungen zur Sexuelsymbolik als Symbol des natürlichen Schöpfungsprozesses von Modersohn 1991, S. 97 f..

zustandebringen, und imitiert sie wie ein Affe; doch ist ihr Verstand zu bloß und schwach, dass sie etwas Lebendiges nicht schaffen kann, wie ursprünglich es auch aussehen mag. Denn wie sehr Kunst sich auch mit großem Fleiß und großer Anstrengung bemüht, irgendwelche Dinge herzustellen, von welchem Aussehen auch immer, ob sie nun zeichnet, malt, schmiedet oder schnitzt, [...] so wird die Kunst sie mit all ihren Gebilden und Strichen doch nicht von selbst gehen, leben, sich bewegen, fühlen und sprechen lassen. Und wenn sie auch von der Alchimie so viel lernte, trotzdem könnte sie sich vorher umbringen, bevor sie die Arten umwandelte, wenn sie so viel nicht bewirkt, dass sie sie auf ihren Grundstoff zurückführt; sie mag arbeiten, solange sie lebt, die Natur wird sie doch nie erreichen.“⁸⁷

Von den zahlreichen, in diesem Zusammenhang genannten Künsten und ihren vornehmsten Vertretern werden in den erhaltenen Rosenroman-Ausgaben des 14. bis 16. Jahrhunderts insbesondere Pygmalion und Zeuxis zur Illustration der künstlerischen Naturnachahmung herangezogen.⁸⁸ Die allen Figuren gemeinsame Arbeitshaltung – Zeuxis malt kein Gemälde, sondern fasst eine Statue – verdeutlicht in Analogie zur schmiedenden Natura die Nachahmung einerseits und das künstlerische Unvermögen zur Verlebendigung andererseits.⁸⁹ Die Verbreitung dieser und ähnlicher Auffassungen lässt sich beispielsweise anhand von mittelalterlichen Signaturen ablesen. Ein prägnantes Beispiel ist die um 1250 von Johan Wale oder Johannes Gallicus am nordwestlichen Zwischenpfeiler des Langhauses im Braunschweiger Dom St. Blasii aufgemalte Inschrift: „*Norint hoc omnes / quod Gallicus ista / Johannes pinxit. eum / calvum Deus ut det vivere / salvum [...] Johan de Wale / [...] Que scio formare si scirem vivificare / corpora deberent merito cum diis habitare.*“⁹⁰ Indem sich der Maler die Verlebendigung seiner Figuren nicht zugesteht, entspricht der hier zweifellos bemerkenswerte Künstlerstolz der Charakterisierung der künstlerischen Naturnachahmung im Rosenroman. Diese Auffassung über das Verhältnis von Natur und Kunst änderte sich erst in der frühen Neuzeit. Die im wesentlichen auf die Neuformulierung von Platons negativen Auffassungen über das täuschende Wesen der nachahmenden Künste durch Plotin zurückgreifende, neuplatonische Philosophie des Humanismus gestand dem menschlichen Geist die Fähigkeit zur Entwicklung höherer Vorstellungen über die sinnliche Wahrnehmung und damit Abbildern eine Ähnlichkeit mit dem Urbild

⁸⁷ Zitiert nach de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 16020-16072. Vgl. dazu die Rosenromanillustration in Oxford (Bodleian Library, MS Douce 195, fol. 115v.) bei Modersohn 1991, S. 96, Abb. 16, die die Kunst vor der im Himmel in einer Gloriole erscheinenden Natur kniend zeigt.

⁸⁸ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 16165-16248; sowie die ausführliche Schilderung des Pygmalion-Mythos ebd., V. 20817-21194.

⁸⁹ Siehe die Beispiele bei Modersohn 1991, Abb. 17-19; hier **Abb. 371**.

⁹⁰ Zitiert nach Dorn 1978, S. 219 und Abb. 215, der wie folgt übersetzt: „*Alle sollen wissen, dass Johannes Gallicus dies gemalt hat. Ihm, dem (schon) Kahlköpfigen, möge Gott das ewige Leben geben [...]. Wenn ich das, was ich zu formen weiß, auch zu beleben wüsste, dann müssten die Körper mit Recht mit den Göttern wohnen.*“ Enthält diese Inschrift bereits den Namen des Urhebers („*Johan de Wale*“), befindet sich an der östlichen Kappe des Vierungsgewölbes eine weitere, eingeritzte Signatur („*Joh. Wale*“). Vgl. ebd., S. 219 f., mit weiterführender Literatur.

zu.⁹¹ Über die Synthese mit aristotelischen Auffassungen, nach denen menschliche Erzeugnisse jeder Art aus einer in der Seele des Menschen befindlichen Form hervorgehen, konnte diese Abbildauffassung auf die bildkünstlerische Nachahmung des sinnlich Wahrnehmbaren übertragen werden.⁹² Die Anerkennung des bildkünstlerisch gestalteten Werkes als ein die Wesensbegriffe der Natur wiedergebendes und damit über deren reine Nachahmung hinausgehendes Erzeugnis prägte dann auch die Kunsttheorie.⁹³ Zunächst erhoben Humanisten wie Boccaccio oder Filippo Villani die Redewendung „*ars simia naturae*“ zum Künstlerlob, wodurch der Grad der Naturähnlichkeit die Beurteilung und Rezeption von Kunst beidseits der Alpen bestimmte.⁹⁴

Wenn Cennini im „*Libro dell'Arte*“ (um 1398/1403) das Naturstudium als „*die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens*“, bezeichnet, deutet sich bereits der seit Aristoteles gültige Zusammenhang zwischen der Erkenntnis und Herstellung von Ähnlichkeit als untrennbare Grundprinzipien der *Imitatio an*.⁹⁵ Entsprechend beschränkt sich die Auffassung und Darstellung Naturas als schöpfende *Procreatrix* auf das Mittelalter und wandelt sich die Personifikation seit dem 15. Jahrhundert zur Nymphe, *Anima mundi*, Mutter, Amme oder Erzieherin, deren Milchspendende Brüste auf die Gaben und Fruchtbarkeit der Natur verweisen.⁹⁶ Ihre „Kunstwerke“ sind keine erschaffenen Wesen mehr, sondern Zufallsbilder in Steinen, Bäumen, Berg- oder Wolkenformationen.⁹⁷ Dass die Natur oder Gott wiederum den Künstler mit solchen Zufallsbildern beschenken kann, demonstriert der auf die antike Legende anspielende Schwamm auf Lambert van Noorts Zeichnung *Protogenes und Demetrios* (**Abb. 242**), der damit

⁹¹ Vgl. Borinski 1914, S. 2 ff.; Panofsky 1989, S. 11 ff.; Summers 1981, S. 41 ff.; Pochat 1986, S. 85 ff.; Mörschel 1991, Sp. 1573 ff.

⁹² Nachdem Augustinus in den „*Soliloquiorum libri duo*“, II, 9 f., bereits das falsche Sein der Malerei legitimiert hatte, preist im 12. Jahrhundert Alanus de Insulis die illusionistische Naturnachahmung. Vgl. Alanus, *Anticlaudianus*, I, V, 120 ff.; dazu Pochat 1986, S. 45 ff.; Panofsky 1989, S. 9 f.

⁹³ Vgl. ebd., S. 24 ff.; Kemp 1977, S. 219 ff.; Summers 1981, S. 41 ff.; Pochat 1986, S. 239 ff., und exemplarisch Alberti/Janitschek 1970, S. 122, wonach vom Künstler Werke erwartet werden, „*welche den Geist des Beschauers weit hinausführen über das, was er bloss mit den Augen sieht.*“

⁹⁴ Vgl. Curtius, S. 538 ff.; Baxandall 1971, S. 70 f.; Panofsky 1989, S. 89, Anm. 95. Die Natur als Meisterin und Vorbild wird bereits in antiken Künstleranekdoten wie dem auf Duris von Samos zurückgehenden und von Plinius (*Nat. Hist.* XXXIV, 61) überlieferten Gespräch zwischen Lysipp und Eupompos thematisiert, nach dem Lysipp keinen Meister außer der Natur bedürfe. Zu weiteren Epigrammen der Antike, in denen die Naturnachahmung oder Illusion der Kunst gelobt wird, siehe Lecoq 2002, S. 57 und Anm. 18. Einen Überblick über die Würdigungen der niederländischen Malerei durch italienische Autoren im 15. und 16. Jahrhundert gibt Nuttall 2002, S. 199 ff..

⁹⁵ Zitiert nach Cennini/Ilg 1970, Kap. 28, S. 18. Vgl. weiterführend Gebauer/Wulf 1992, S. 82 f.

⁹⁶ Vgl. dazu ausführlich die Analyse der Ikonografie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert von Kemp 1973, S. 14 ff. Vereinzelt wird die schmiedende Göttin auch noch im 16. Jahrhundert in Rosenroman-Illustrationen dargestellt. Siehe z. B. eine Miniatur in MS Harley 4425, fol. 140r, abgebildet bei Modersohn 1991, S. 98, Abb. 21.

⁹⁷ Zu Steinen als „natürlichen Gemälden“ und anderen natürlichen Kunstwerken vgl. schon Plinius, *Nat. Hist.* XXXVI, 4 ff.; daneben z. B. Alberti/Janitschek 1970, S. 96 („*De Pictura*“) und 168 („*De statua*“), oder Cardanus 1554, S. 201 ff.; dazu Baltrušaitis 1957, S. 47 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 81; Janson 1961, S. 254 ff.; Modersohn 1991, S. 98; Pfisterer 2001, S. 319 f., mit weiterführender Literatur.

zugleich die Auszeichnung auserwählter Künstler bzw. die Grenzen der Erlernbarkeit oder Lehrbarkeit von Kunst andeutet.⁹⁸

Ein klassisches Exemplum der Naturnachahmung und -überwindung lieferten antike Anekdoten über Zeuxis und Parrhasios, die sich jedoch im untersuchten Zeitraum im Gegensatz zur überwältigenden Rezeption innerhalb der Künstlerbiografie nur selten bildlich niedergeschlagen haben.⁹⁹ Als ständig variiertes Topos für den Illusionismus der Malerei und zugleich für den künstlerischen Wettstreit fungierte die schon von Platon (Protagoras 318b, Gorgias 453c) und daneben von Plinius (Nat. Hist. XXXV, 65) überlieferte Anekdote über Zeuxis, dessen gemalte Weintrauben so naturnah wirkten, dass sie Vögel anlockten, woraufhin Parrhasios mit einem gemalten Vorhang den Mitstreiter selbst täuschte und damit den Wettstreit mit einem Werk gewann.

Beide Gemälde können als erste „Trompe l'œil“-Bilder gelten.¹⁰⁰ Ein um 1518/21 angefertigter Holzschnitt des Petrarca-Meisters, der den 40. Dialog der deutschen Ausgabe von Petrarca's „*De remediis utriusque fortunae*“ (1354/66) illustriert, gilt als frühes Beispiel einer bildlichen Reflektion (Abb. 334).¹⁰¹ Der Formschneider hat die Szene in ein zeitgenössisches Atelier versetzt, in dem „Zeuxis“ sein riesiges Staffeleigemälde bearbeitet, dessen gemalte Weinstöcke bereits einige Vögel hereingelockt haben. Eine Gruppe von Zuschauern betrachtet die Szene. In der rechten Bildhälfte findet eine Porträtsitzung statt, während dahinter ein Farbenreiber an seiner Werkbank arbeitet und ein weiterer Maler mit dem Fassen einer Statue beschäftigt ist. Im zugehörigen Dialog („*De tabulis pictis*“) disputieren „*Gaudium*“ und „*Ratio*“ über die Sinnestäuschende Verführungskraft von Bildern. Während „*Gaudium*“ die Freude an der Bildbetrachtung hervorhebt, empfindet „*Ratio*“ diese als „*ein unnützer und eiteler lust*“. Die Zeuxis-Anekdote ist damit eine von vielen gelehrten Exempla, mit denen Petrarca die Eitelkeit und Wertlosigkeit menschlicher Freuden vor Augen führen will, wobei die hier von der Vernunft vorgetragene Verurteilung des täuschenden Bildes letztlich bis auf Platons Höhlengleichnis zurückweist.¹⁰²

⁹⁸ Vgl. dazu schon Plinius Nat. hist. XXXV, 103 f. Dies erklärt auch, warum die Legende von Dion Chrysostomos (Orat. LXIII, 4 f.) auf Apelles und von Plutarch (De fortitudine, 4) auf Nealkes übertragen wurde. Auch Plinius, ebd., schildert die Nachahmung des Beispiels durch den Maler Nealkes, der auf dieselbe Weise Schaum vor dem Maul eines Pferdes dargestellt haben soll. Siehe dazu auch Janson 1961, S. 254 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 70 f.; Lecoq 2002, S. 56.

⁹⁹ Vgl. z. B. Vasari/Milanesi 1906, Bd. III, S. 585; Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 196; dazu und weiterführend Panofsky 1989, S. 33 und 39 ff.; Pochat 1986, S. 298 ff.; Stoichita 1994, S. 71 ff.; Pfisterer 2002, S. 207 ff.

¹⁰⁰ Vgl. Kris/Kurz 1961, S. 70 f.; Gombrich 1987, S. 13 ff.; Bann 1989, S. 27 ff.; die Beiträge in Körner u. a. 1990; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 12 ff.; Gilbert 1994, S. 413 ff.; zur Genese des Trompe l'œil zuletzt Tesch/Hollmann 2004.

¹⁰¹ Holzschnitt, 9,6 x 15,5 cm, aus: „*Von der Artznay bayder Glück, des guten und widerwertigen, unnd wes sich ain yeder inn Glück und Unglück halten sol*“, Augsburg 1532. Da die Übersetzung bereits 1521 abgeschlossen war, nehmen Winner 1957, S. 29, Anm. 96; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 5; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 13; Költzsch 2000, S. 107 f., eine Entstehung des Blattes um 1518/20 an. Die Diskussion über die Identifizierung des Meisters wird zusammengefasst in Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 37, S. 270 f.

¹⁰² Vgl. auch Baxandall 1971, S. 53 ff.; Költzsch 2000, S. 107 f.

In Italien hat sich Vasari mit beiden Anekdoten auseinandergesetzt, in seinem Aretiner Haus um 1548 den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios gemalt¹⁰³ und in den Viten „Legenden“ über die Naturähnlichkeit von Gemälden, die deutlich auf Zeuxis' Traubenbild zurückweisen, verfasst.¹⁰⁴ Auch die schon erwähnte Apotheose Michelangelos von Alessandro Allori ging als Teil des Exequienprogramms auf Vasaris und Borghini's Konzept zurück und beinhaltete u. a. eine Darstellung von Zeuxis mit seinem Traubenbild und Parrhasios mit dem gemalten Vorhang.¹⁰⁵

Im Anschluss an den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios schildert Plinius (Nat. Hist. XXXV, 66) eine weitere Anekdote, nach der Zeuxis einen Knaben mit Trauben gemalt haben soll, die wiederum Vögel anlockten und der antike Meister entsprechend enttäuscht darüber gewesen sein, dass der Anblick des Knaben die Tiere nicht erschreckt oder ferngehalten hatte. Diese Episode hat 1589 Hans von Aachen zu einer Zeichnung inspiriert, auf der das besagte Bild des Knaben mit den Weintrauben in einer Fensteröffnung platziert ist (**Abb. 335**).¹⁰⁶ Auf der Brüstung sind ein Zirkel, Pinsel und Zeichenstifte abgelegt. Von den dahinter befindlichen Figuren lässt sich der wild gestikulierende Herr mit Zeuxis identifizieren, der seinen Ärger über den heran fliegenden Vogel zum Ausdruck bringt. Tritt Zeuxis schon im Rosenroman als Exemplum des die Natur mangels Verlebendigung nicht überwindenden Künstlers auf, deutet auch diese Anekdote an, weshalb sich so wenige Künstler auf den antiken Maler berufen haben.¹⁰⁷

Im Gegensatz zum marginalen Rückgriff auf die antiken Künstlerlegenden lassen sich bei den bisher untersuchten Kunstwerken mehrfach Anspielungen auf die Authentizität, Naturähnlichkeit oder sogar Lebendigkeit des Abbildes feststellen.

¹⁰³ Vgl. Cheney 1985, S. 187 f. und Abb. 80; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 13 f.

¹⁰⁴ Vgl. z. B. Vasari/Milanesi 1906, Bd. II, S. 493; Bd. V, S. 102, 303 f.

¹⁰⁵ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 457 ff.; dazu Steinmann 1913, S. 70 ff.; Wittkower 1964, S. 42 ff. und 149 ff.; Ost 1965, S. 299; Schütz-Rautenberg 1978, S. 209 ff. und 278 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 132 f. und Nr. 243 h; Frenssen 1995, S. 43.

¹⁰⁶ Zeichnung, Paris, Institut Néerlandais Fondation Custodia, Inv. Nr. 7186. Vgl. Konečný 1988, S. 147 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 14. Eine ähnliche Formulierung weist der von Johann Jacob von Sandrart nach Joachim von Sandrart radierte Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios auf, die als Illustration in Sandrarts „*Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*“ (Nürnberg 1675) aufgenommen wurde. Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 37. Dass ein um 1600 von von Aachen gemalter Knabe mit Weintrauben (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2504) ebenfalls auf die Legende anspielt, könnte der nach oben gerichtete – und dann die herannahenden Vögel erwartende – Blick andeuten. Vgl. an der Heiden 1970, S. 201 f., der ein Bildnis von von Aachens Sohn vermutet; DaCosta Kaufmann 1988, S. 158, Nr. 1.75, wonach es sich auch um eine Darstellung eines jungen Bacchus handeln könnte; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 95, wo ebenfalls eine Anspielung auf Zeuxis erkannt wird.

¹⁰⁷ Entsprechend hält z. B. Vasari allein Nikomachus, Protogenes und Apelles für die wahren Meister der Antike. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. II, S. 97. Sowohl Zeuxis als auch Parrhasios waren aber auch deshalb problematisch, weil sie mit ihrer legendären Zurschaustellung von Ruhm und Reichtum nicht die idealen Charaktereigenschaften personifizierten, die für den zeitgenössischen Künstler als Tugendideal propagiert wurden. Vgl. Plinius, Nat. Hist., XXXV, 62 und 71; Aelianus/Helms 1990, S. IV, 12, S. 77. Warum von Aachen ausgerechnet auf Zeuxis anspielte, bedürfte einer eingehenden Untersuchung. Siehe dazu die Spekulationen von Konečný 1988, S. 147 ff.

Bereits die Darstellung des inneren oder doppelten Blickes kann – auch unabhängig vom Kunst- oder Künstlerthema – als Demonstration der mimetischen Qualitäten Malerei begriffen werden, die eine innere Vorstellung für den Betrachter sichtbar zu machen vermag.¹⁰⁸ Die trotz der Realitätsbrüche wiederholt beobachteten Anspielungen auf reale Modellsitzungen assoziieren daneben die entstehende Gattung des Porträts und demonstrieren zugleich den Anspruch der zeitgenössischen Künstler, auch religiöse Themen und Inhalte individuell oder scheinbar aus eigener Anschauung zu gestalten.¹⁰⁹ Dies gilt schon für das erste abendländische Beispiel eines malenden Lukas, die Miniatur Johannes von Troppaus in Wien (**Abb. 8**), das sich mit der Wiedergabe eines Staffeleibildes im Entstehungsprozess von den byzantinischen Vorgängern unterscheidet. Rogier ersetzt dann nicht nur die Ikone durch eine Zeichnung, sondern die durch eine Ikone verkörperte, überzeitliche Realpräsenz Mariens durch die Schilderung einer scheinbar realen Porträtsitzung.¹¹⁰

Daneben berücksichtigt Rogier erstmals die Perspektive des zeichnenden Heiligen, erhebt damit den göttlichen zugleich zum künstlerischen Authentizitätsbeweis der Naturnachahmung oder „*mimesis*“ und macht die Entstehung eines in doppelter Hinsicht „wahren“ Abbildes für den Betrachter nachvollziehbar.¹¹¹ Den über die wechselnde Perspektive des Bildes im Bild demonstrierten Authentizitätsbeweis treten nach ihm erst wieder Jan Gossaert und Maerten van Heemskerck an (**Abb. 50, 134, 147**). Der byzantinischen Tradition folgen dagegen noch zahlreiche niederländische und deutsche Meister des 15. und 16. Jahrhunderts,¹¹² die zwar ebenfalls scheinbar anwesende oder erscheinende „Modelle“ in ihre Kompositionen integrieren, Lukas aber vor einem bereits vollendeten Gemälde posieren lassen, das die Madonna und Kind in verringertem Maßstab aus der Betrachterperspektive wiedergibt.¹¹³

¹⁰⁸ Vgl. Wind 1981, S. 255; Harbison 1985, S. 87 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 51 ff.; Kruse 1999, S. 170 f.

¹⁰⁹ Vgl. Költzsch 2000, S. 15 f. und 63 f.; speziell zum Verhältnis von Rogiers Lukasbild und der entstehenden Porträtmalerei Winkler 1948, S. 11 f.; Wille 1960, S. 279; Campbell 1979, S. 63 ff.; Dies. 1990, S. 168 ff.; Kraut 1986, S. 136 f.; Thürlemann 1992, S. 558; Marrow 1997, S. 53.

¹¹⁰ Die mit Rogier einsetzende Umgestaltung der aus der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst übernommenen Madonnentypen und die daraus resultierende Darstellungsvielfalt entspricht der Entwicklung des autonomen Marienbildes in der gesamten abendländischen Kunst und ist daher kein für das Lukasthema spezifischer Ausdruck eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses, wie dies Kraut 1986, S. 12 und 135, zu einseitig formuliert. Siehe auch Belting 1990, S. 382 f., wonach das Abweichen von einem verehrten Gnadenbild während der Renaissance wegen der Vermeidung jeglicher Ähnlichkeit mit dem von heiligen Händen geschaffenen Werk sogar als Demutsbeweis des Künstlers angesehen wurde. Zur Entwicklung des autonomen Marienbildes im Westen vgl. vor allem Braunfels 1971, Sp. 181 f.; sowie Siebert 1906; Korevaar-Hesseling 1913.

¹¹¹ Siehe dazu auch Silver 1984, S. 270; Kraut 1986, S. 12 ff. und 134 ff.; Horsthemke 1996, S. 113; Brunzema 1997, S. 92, Anm. 312. Nach Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 64; Kruse 1999, S. 179, schafft der Maler damit zugleich eine neuartige Bildpräsenz, die sich mit der Realpräsenz der Transsubstantiation vergleichen lässt.

¹¹² Siehe z. B. die Lukasbilder des Bedford-Meisters (**Abb. 28**), von Derick Baegert (**Abb. 68**), dem Augustinermeister (**Abb. 75**) oder Colijn de Coter (**Abb. 62**).

¹¹³ Während Kraut 1986, S. 30; de Vos 1999, S. 152; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232 und S. 237; Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 228 (Nr. 5), de Coters Lukasbild als entscheidende Wende zum profanen Atelierbild bewerten, wirkt die aus der Heiligenperspektive angefertigte Silberstiftskizze Rogiers vor diesem Hintergrund (**Abb. 21b**) eher einer „realen“ Atelierszene des 15. Jahrhunderts entnommen. Vgl. auch Thürlemann 1992, S. 558 ff. für den Rogiers Fassung „*realistischer und artifizieller*“ sei als die seiner Auffassung nach auf Campin zurückgehenden Darstellungen des Madonnenmalers an der Staffelei.

Offensichtlich standen bei vielen Urhebern bzw. Adressaten oder Auftraggebern die nachvollziehbare Übereinstimmung von Urbild und Abbild und damit der göttliche Authentizitätsbeweis im Vordergrund.¹¹⁴ Dass sich andererseits gerade die Darstellung eines gemalten Bildes im Bild dazu eignete, die mimetischen Qualitäten der Malerei zu kommentieren, zeigen die gemalten Konvexspiegel auf den Lukasbildern von Derick Baegert (**Abb. 68**), Colijn de Coter (**Abb. 62**), Jan de Beer (**Abb. 91, 94**) oder dem unbekanntem Antwerpener Meister in London (**Abb. 103**). Dieser Spiegel reflektiert in den meisten Fällen die Madonna und ein außerhalb des Bildraums befindliches Fenster. Indem die Madonna auch Gegenstand des jeweils von Lukas bearbeiteten Staffeleigemäldes ist, wird die Wesensverwandtschaft von Spiegel, Gemälde und Fenster angedeutet, die als selbstbewusste Demonstration der naturwahren *mimesis*, Erkenntnis oder Selbsterkenntnis und zugleich als Warnung vor Täuschung, Verführung oder Eitelkeit aufgefasst werden kann.¹¹⁵

Die bis auf Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* (London, National Gallery) und die nur literarisch sowie in Repliken überlieferte „*Badestube*“ zurückführbare Darstellung des Konvexspiegels belegt (**Abb. 336-337**),¹¹⁶ dass diese Wesensverwandtschaft in der altniederländischen Malerei seit den 1430er Jahren und damit parallel zu der mit Alberti (1435) in Italien einsetzenden Diskussion visualisiert worden ist.¹¹⁷ Aufschlussreiche Stationen bis zur Aufnahme des Motivs in die Lukas-Ikonografie sind die Konvexspiegel auf dem vorwiegend Robert Campin und daneben z. T. Rogier van der Weyden zugeschriebenen Werl-Triptychon, in dem sich zwei eintretende Ordensbrüder spiegeln und die mit der Stiftung verbundene *memoria* vor Augen führen,¹¹⁸ oder die um 1449 von Petrus Christus gemalte Darstellung des heiligen Eligius (**Abb. 338**).¹¹⁹

¹¹⁴ Für Pächt 1977, S. 114 ff.; Brunzema 1997, S. 114 f.; Kruse 1999, S. 178, bedeutet die Wiedergabe der Modelle aus der Betrachterperspektive den Hinweis auf die Sicht des Urhebers.

¹¹⁵ Von der umfangreichen Literatur zur Spiegelsymbolik vgl. vor allem Hartlaub 1951, S. 140 ff.; Schwarz 1952, S. 97 ff.; Ders. 1959, S. 90 ff.; Zucker 1962, S. 239 ff.; Bialostocki 1977, S. 61 ff.; Baltrušaitis 1986; Nibbrig 1987; Arasse 1988, S. 63 ff.; Haubl 1991; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134; Stoichita 1998, S. 209 ff.; Michalski 1999, S. 121 ff.; Krüger 2001.

¹¹⁶ Zum Spiegel der *Arnolfini-Hochzeit* vgl. vor allem Panofsky 1934, S. 117 ff.; Ders. 1953, Bd. 1, S. 173 f. und 203; Hager 1955, S. 41 ff.; Nibbrig 1987, S. 54 ff.; Haubl 1991, Bd. 2, S. 559 ff.; Seidel 1993, S. 164 ff.; Hall 1994, S. 117 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 72 ff. und Nr. 49; Borchert 1997, S. 74; Stoichita 1998, S. 250. Zu der von Bartolomeus Facius (1446) und Vasari (1550) erwähnten und daneben in einer Replik in Cambridge/Mass. (Harvard University Art Museums, F. H. Burr, L. Haskell, D. A. Hyatt and W. M. Prichard Funds) sowie einem Bild im Bild auf Willem van Haechts gemalter Gemälde der Kunstkammer des Cornelis van der Geest (Antwerpen, Rubenshuis) reflektierten „*Badestube*“ van Eycks siehe Baxandall 1971, S. 106 f. und 166; Vasari/Milanesi 1906, Bd. II, S. 565 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 64, 74 f., Nr. 48, 51d und Abb. 78; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 36.

¹¹⁷ Vgl. Alberti/Janitschek 1970, I, 19 sowie II, 26; dazu Schwarz 1952, S. 100; Thürlemann 2002, S. 106. Der ausführliche Vergleich der Gemälde van Eycks mit Albertis Bildkonzept von Wolf 2002, S. 244 ff., mündet u. a. in die Frage: „*Alberti als Betrachter und Theoretiker von van Eycks Werk (etwa der Arnolfini-Hochzeit), als „Übersetzer“ von dessen stummen Diskurs der Malerei, die so doch nicht ohne Stimme geblieben wäre?*“, was übertrieben scheint.

¹¹⁸ 1438, Madrid, Prado. Einen Überblick über die Zuschreibungsdiskussion des Werl-Altars geben Belting/Kruse 1994, S. 74 und 176 (Nr. 80-1 und 51a). Zum Spiegel siehe auch Schwarz 1952, S. 100.

¹¹⁹ New York, Metropolitan Museum of Art, Coll. R. Lehman. Vgl. ebd., S. 103; Haubl 1991, Bd. 2, S. 562 ff.; Belting/Kruse 1994, S. 73 und 156 (Nr. 52).

Besonders offensichtlich demonstriert allerdings Hans Memlings Diptychon für Martin van Nieuwenhove von 1487 die Wesensverwandtschaft von Gemälde, Spiegel und Fenster: ein Konvexspiegel reflektiert die Madonna und den Stifter in einem Doppelfenster, das mit dem Bildrahmen identisch ist (**Abb. 339**).¹²⁰ Diese Spiegelung ist zugleich ein Hinweis darauf, dass die Erscheinung von Madonna und Kind in einer bürgerlichen Wohnstube als Vorstellungsbild des Stifters aufzufassen ist.

Vergleichbar stellen die Realitätsbrüche der gemalten und gespiegelten Abbilder der Lukas-Ikonografie die Bilder in Frage. Auf Colijn de Coters Gemälde wird die Madonna von Lukas unnimbiert aus der Betrachterperspektive, vom Konvexspiegel hinter dem Maler dagegen die Strahlengloriole Mariens wiedergegeben. Auch auf den Fassungen de Beers spiegeln sich die Nimben der Heiligen von hinten und stellen damit die Authentizität des aus der Betrachterperspektive wiedergegebenen Staffeleigemäldes in Frage. Beinhalten die Realitätsbrüche einerseits die Mahnung, den Blick nicht ausschließlich auf die äußeren Erscheinungen zu richten, weisen die Nimben als indirektes göttliches Abbild im Spiegel darauf hin, dass es sich bei der scheinbar real anwesenden Madonna nur um ein geistiges Bild und bei ihrem gemalten Abbild ebenfalls nur um Zeichen handeln kann.¹²¹ Wenn die Konvexspiegel die Anwesenheit der Madonna durch ihre Reflektion zu belegen scheinen, verweist die indirekte Gottesschau doch tatsächlich auf die bereits in 1. Kor., 13, 12 angelegte Spiegelmetapher,¹²² deren Zeichencharakter ebenso für das Staffeleibild des heiligen Malers und letztlich für die gesamte Komposition gilt.

Der evidente Unterschied zwischen Ur- und Abbild fordert schließlich dazu auf, das Dargestellte wie einen Spiegel zur Selbsterkenntnis und zum Vordringen über die äußeren Erscheinungen zu geistigen Bildern anzuwenden.¹²³ Dass dem Bild damit wiederum mimetische und erkenntnistheoretische Qualitäten zufallen, die zuvor dem gesprochenen oder geschriebenen Wort vorbehalten waren, könnten bei de Coter das unter den Spiegel geklemmte Spruchband oder das geöffnete Buch im Regal andeuten (**Abb. 62b**).¹²⁴

Mit den wechselnden Ansichten von Spiegelbild und Abbild oder Vorbild und gemaltem Abbild demonstrieren die Urheber der Gemälde zugleich ihre Kenntnisse der Perspektive, Optik und

¹²⁰ Brügge, Memlingmuseum Sint-Janshospital. Schwarz 1952, S. 100; Belting/Kruse 1994, Nr. 51c und 230.

¹²¹ Vgl. dazu auch Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 258, im Zusammenhang mit Hans Memlings Diptychon für Martin van Nieuwenhove: „*Wie das Spiegelbild an der Rückwand des Innenraums hat auch das Trompe-l'œil die Funktion, beim Betrachter die Illusion von Wirklichkeit hervorzurufen und möchte vergessen machen, dass das Bild letztlich eine fiktive Begegnung des Stifters mit Maria darstellt, die sich der Maler ausgedacht hat.*“.

¹²² „*Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin.*“

¹²³ Vgl. weiterführend ebd., S. 72 f.; Benz 1969, S. 64.

¹²⁴ Die von Panofsky 1953, Bd. 1, S. 131 ff. und 142, in anderem Zusammenhang abgeleiteten Ausführungen von Kraut 1986, S. 34 f., wonach der Maler über die Darstellung versteckter Symbolik einen Teil der zuvor den Theologen bzw. der Schrift vorbehaltenen „*Weltdeutung*“ übernimmt, lassen sich hier direkt anbinden.

Proportionslehre.¹²⁵ Indem Fragen der Optik und Perspektive von Philosophen wie Roger Bacon, John Pecham oder Witelo seit dem 13. Jahrhundert eng mit erkenntnistheoretischen Fragen verknüpft waren, ergeben sich allerdings wiederum Anspielungen auf die Qualitäten und Funktionen des Bildes.¹²⁶

Insgesamt nimmt die Demonstration des in mehrfacher Hinsicht „wahren“ Abbildes eine zentrale Rolle innerhalb der Lukas-Ikonografie ein, was sich schließlich auch daran ermessen lässt, dass nur in den seltensten Fällen, z. B. dem Hugo van der Goes zugeschriebenen Fragment (**Abb. 46**), Hans Burgkmairs Holzschnitt (**Abb. 88**) oder Niklas Manuel Deutschs Altarbild in Bern (**Abb. 144**), das Modell und/oder Bild im Bild unsichtbar oder uneinsehbar für den Betrachter bleiben und damit weder der göttliche noch der künstlerische Authentizitätsbeweis angetreten wird.¹²⁷ Dabei darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Anfertigung eines authentischen Gottesbildes bis zu einem gewissen Grad von der Legende vorgegeben wird und letztlich auch dazu geführt hat, dass die Tradition im Norden abbricht oder prinzipiell jedes Lukasbild für gegenreformatorische Propaganda instrumentalisierbar ist.

Die meisten Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts haben jedoch im Rahmen der Legende die Gelegenheit ergriffen, die empirische Wahrnehmung und Neudefinition der künstlerischen Aufgaben mit Hilfe des zeichnenden oder malenden Heiligen sakral zu überhöhen und zu legitimieren.¹²⁸ Dass der Vergleich von gemaltem Abbild und Spiegelbild auch in den Apelles-Ateliers eine Rolle spielt, zeigen schon die Zeichnungen von Johannes Wierix (**Abb. 247 f.**). Besonders offensichtlich spielt dann Joos van Winghe mit dem Gemälde für Soreau (**Abb. 252**) auf die Wesensverwandtschaft zwischen Gemälde, Spiegel und Fenster an. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern stellt er einen planen Spiegel dar, dessen äußere Form auf Leonardos Vergleich von Malfläche und Spiegel oder die Annäherung des künstlerischen Geistes an höhere Vorstellungen – von Leonardo mit einem Spiegel

¹²⁵ Vgl. Schwarz 1952, S. 111 f.; Ders. 1959, S. 93 f.; Lemmens 1964/65, S. 22 f.; Marrow 1986, S. 161; Seidel 1993, S. 144 ff.; Borchert 1997, S. 74 f., deutet den Konvexspiegel vor diesem Hintergrund als Inbegriff der *ars et scientia* in der altniederländischen Malerei. Alberti erläutert in „*De Pictura*“ bereits die Grundbegriffe der Perspektive. Als erstes vollständiges Lehrbuch gilt Piero de’Franceschis „*De prospectiva pingendi*“ (um 1484/87). Weitere bedeutende Stationen sind das vierte Buch von Pomponius Gauricus’ „*De sculptura*“ (1504), „*De artificiali perspectiva*“ (1505) von Jean Pélerin, genannt Viator, und Leonardos Erörterungen über Licht und Schattenperspektive. Vgl. Schlosser 1924, S. 108 ff. und 122 ff.; Petrus pictor Burgensis, *De prospectiva pingendi*. Nach dem Codex der Kgl. Bibliothek zu Parma, übers. von C. Winterberg, 2 Bde., Strassburg 1899; Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 74 ff.; DaCosta Kaufmann 1975, S. 261 ff.

¹²⁶ Schon von Platon wird die Perspektive als „*Scheinsehen*“ bezeichnet und damit mit den Wahrnehmungstheorien des aktiven oder passiven Sehens in Beziehung gesetzt. Vgl. dazu und zu den seit dem 13. Jahrhundert formulierten Optiktheorien wie John Pechams „*Perspectiva communis*“, die Bestandteil universitärer Ausbildung wurden und bis ins 17. Jahrhundert hinein prägend blieben, Pecham/Lindberg 1970; Tachau 1988, S. 3 ff.; Preimesberger 1991, S. 475 ff.; Müller 1993, S. 126 ff.

¹²⁷ Kraut 1986, S. 43, interpretiert die Uneinsehbarkeit von van der Goes’ Zeichnung als Indiz dafür, dass die Autorität von Lukas allein das authentische Abbild garantiert.

¹²⁸ Vgl. auch B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 416.

verglichen – zurückweist.¹²⁹ Die Verbreitung diesbezüglicher Auffassungen kann das Selbstbildnis Otto van Veens in seinem *Album Amicorum* belegen, das die Büste des Künstlers in einem gerahmten Spiegel erscheinen lässt, auf die Wesensgleichheit von Gemälde, Künstlergeist und Spiegel anspielt und diese zusätzlich im „Epigramm“ darunter kommentiert (**Abb. 340**).¹³⁰ Der Spiegel hängt an einem (Lebens-)Faden, den die Hand der Parze Atropos durchzuschneiden droht. Diese Mahnung an das *memento mori* wird durch das um den Faden geschlungene Spruchband mit dem Horaz-Zitat „*Omnem crede diem tibi diluxisse supremum*“ unterstrichen.

Wiederum beginnend mit Rogier (**Abb. 21**), assoziiert die den Betrachter fixierende Madonna den ebenfalls aus der Poesie auf die Malerei übertragenen Topos des sprechenden oder lebenden Bildes, der sich im Rückgriff auf antike Epigramme, Schriften wie die „*Anthologia graeca*“ (XVI, 48 ff.) oder Plinius (Nat. Hist. XXXV, 64 und 94 f.) seit dem 15. Jahrhundert zunehmend als Lob des die Natur übertreffenden Bildes in Literatur und Kunst niedergeschlagen hat.¹³¹

Die eng mit diesen Topoi in Verbindung stehenden Inschriften der Porträtmalerei hat Maerten van Heemskerck insofern sinnig auf dem Haarlemer Gemälde (**Abb. 147**) eingesetzt, als sich die mit dem Cartellino als trompe l'œil geleistete Sinnestäuschung über die etymologische Herleitung der Malerei als „Schilderei“ („*schilderij*“) direkt auf die mimetischen Qualitäten der Malerei übertragen lässt.¹³² Das damit angedeutete Widerspiel zwischen Schein und Sein wiederholt sich in der ambivalenten Lesart des Malers und gilt letztlich für die gesamte Komposition. Weitere Details, wie das neben dem Cartellino platzierte Spinnennetz, kommentieren als traditionelle Attribute des Tastsinns den scheinbar zum Greifen nahen Illusionismus.¹³³ Die Spinne wurde seit der Antike für den Vergleich zwischen menschlicher und animalischer Intelligenz herangezogen und als Erzeuger künstlicher Produkte der

¹²⁹ Vgl. Leonardo/Ludwig 1925, S. 402 ff., § 40; dazu Schwarz 1952, S. 110 f.; Ders. 1959, S. 93 ff.; Thürlemann 1992, S. 542, Anm. 48; Seidel 1993, S. 144 ff.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 74 ff.; Stoichita 1999, S. 61 ff.; Kathke 1997, S. 171 ff.; Woods-Marsden 1998, S. 30 ff.; Wolf 2002, S. 243 f.; Pfisterer 2001, S. 316. Vgl. auch ebd., S. 327, Anm. 108, die Beschreibung der „*beneficentia*“ in den „*Intercoenales*“ von Leon Battista Alberti, die anstelle eines Herzens einen Spiegel trägt und das Verhältnis von Empfänger und Wohltat als das Bildnis des Spenders mit der Beziehung zwischen Künstler und Werk allegorisiert.

¹³⁰ Brüssel, Koninklijke Bibliotheek. Vgl. Ellenius 1959, S. 109, Anm. 1; Müller Hofstede 1977, S. 26 ff., Raupp 1984, S. 307 f., Raupp 1998, S. 179 f.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 75. Vgl. die deutsche Übersetzung des „*Epigramms*“ bei Asemissen/Schweikhart 1984, S. 141 f.: „*Wie der Spiegel das Bild nur wiedergibt, wenn das Glas eine reflektierende feste Unterlage hat, so erglänzt das Bild des Wahren nur in einem festen, von wahrer Tugend gestützten Charakter.*“

¹³¹ Vgl. Plinius, Nat. Hist. XXXV, 65 und 94 f.; dazu und weiterführend Emmens 1956, S. 133 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 69 ff.; Panofsky 1989, S. 89, Anm. 95; Becker 1973, S. 51 f.; de Chapeaurouge 1983, S. 58 ff.; Weber 1991. Als Beispiel aus der zeitgleichen altniederländischen Porträtmalerei sei auf die „sprechenden“ Inschriften auf Jan van Eycks Bildnissen des Jan de Leeuw (Wien, Kunsthistorisches Museum) oder der Margarete van Eyck (Brügge, Stedelijke Musea, Groeningemuseum) verwiesen. Vgl. Belting/Kruse 1994, Nr. 42; Ausst. Kat. Brügge 2002, Nr. 25.

¹³² Zur etymologischen Herleitung des Begriffs „*schildereye*“ vgl. Teil A, Kap. I. II., S. 11 f.. Zu der in Venetien wurzelnden Darstellungstradition des Cartellino vgl. Lecoq 1998, S. 98 ff. und 109 ff..

¹³³ Vgl. weiterführend Asemissen/Schweikhart 1994, S. 133; Tervarent 1997, S. 52.

Fähigkeit zur Variation gegenübergestellt.¹³⁴ Hatte Thomas von Aquin (*Physicorum Aristoteles Commentaria* II, 13) bereits darauf hingewiesen, dass der Mensch im Gegensatz zur Spinne stetig neue Formen hervorbringen kann, wird dieser Vergleich in Francesco di Giorgios „*Trattati de architettura civile e militare*“ als Lob der Erfindungskraft für den Architekten herangezogen.¹³⁵ Dies kommentiert der Satyr als Symbol der nur sich selbst reproduzierenden Natur („*natura naturata*“), das als künstliches Produkt zugleich die über die niedere Stufe der Nachahmung hinausgehende Kunstfertigkeit des Menschen („*natura naturans*“) andeutet.¹³⁶ Seine eigenen, diesbezüglichen Fähigkeiten demonstriert Heemskerck indirekt mit der Figur des Engels, dessen Anlehnung an den weit verbreiteten *Lucretia*-Stich Raimondis (**Abb. 155**) den Kollegen ein Begriff gewesen sein dürfte. Auf dem Renner Gemälde (**Abb. 164**) führt er dann die künstlerische Neuschöpfung mittels Vorlagenkombination und –variation mit den Figuren Mariens im Vorder- und des thronenden Apoll („*Roma trionfante*“) im Hintergrund vor.

Eine weitere Anspielung auf die Authentizität und Lebendigkeit gemalter Abbilder beinhalten die erstmals mit Johannes von Troppaus Miniatur (**Abb. 8**) und dann wieder seit Heemskercks Haarlemer Lukabild (**Abb. 147**) dargestellten Staffeleigemälde im Entstehungsprozess. Sie heben das Inkarnat als jenen Teil des Bildes hervor, der die lebendigste Wirkung illusionistischer Figurenmalerei ausmacht. Dass die bereits dargelegte christlich-heilsgeschichtliche Dimension des Inkarnats als Rechtfertigung des Gottesbildes durch die Inkarnation Christi zugleich einen Hinweis auf die Lebendigkeit der Malerei beinhaltet, lässt sich bereits an der Licht- und Farbenmetaphysik mittelalterlicher Kunst und daneben an Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts ablesen, bei denen mehrfarbiges Licht durch Fenster in den Bildraum bricht und die unbefleckte Empfängnis einerseits und die Inkarnation Christi andererseits symbolisiert.¹³⁷

Außerhalb der Theologie wurden die Begriffe „*incarnare/incarnazione*“ bereits im 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit der schöpfenden *Natura* und dann von Dichtern wie Petrarca aufgegriffen, um die Figuration abstrakter Prinzipien zu benennen oder die Grenzen der Poesie aufzuzeigen, die den Geist oder das Wesen abwesender Personen „Fleisch“, d. h. lebendig werden lassen will.¹³⁸

¹³⁴ Einen Überblick über die Quellen gibt Kemp 1977, S. 353 ff.

¹³⁵ Ebd.. Vgl. daneben die Interpretation von Spinnennetz und gewebtem Stoff bei Kraut 1986, S. 84.

¹³⁶ Vgl. auch Raupp 1984, S. 84, der S. 183, Anm. 248, der eine entsprechende Interpretation der Büste als „*mundus*“ oder „*Natura*“ für Heemskerck bereits andeutet; weiterführend Bialostocki 1963, S. 20; Brenk 1972, Sp. 298; Blume 1985, S. 176 ff. und 191 ff.

¹³⁷ Die in diesem Zusammenhang die „*conceptio per aurem*“ andeutenden Lichtstrahlen sind in der nordalpinen Kunst seit dem hohen Mittelalter fester Bestandteil der Verkündigungs-Ikonografie, während die ein Glasfenster durchdringenden Lichtstrahlen erst mit der Darstellung konkreter Räumlichkeiten im Verlauf des 15. Jahrhunderts aufkommen. Vgl. Meiss 1945, S. 176 ff; Emminghaus 1972, Sp. 430 ff.; Gottlieb 1981, S. 113 ff. („*Fenestra Incarnationis*“), 125 ff. („*Fenestra cancellata*“) und 135 ff. („*Fenestra vitrea*“). Zur mittelalterlichen Licht- und Farbenmetaphysik siehe ausführlich Assunto 1987, insbesondere S. 62 ff., 98 ff., 107 ff. und 117 ff., mit Quellenausügen und weiterführender Literatur.

¹³⁸ Vgl. die Textauszüge aus Brunetto Latinis „*Tesoretto*“ und den Canzonen von Chiaro Davanzati und Francesco Petrarca bei Kruse 2000, S. 319 ff.

Cennini führt dann im „*Libro dell'Arte*“ (um 1398/1403) neue Begriffe wie „*ombrare*“ oder „*rilievo*“ für die illusionistische Naturnachahmung der Malerei sowie den Terminus „*incarnare*“ für die Gestaltung dreidimensionaler Gesichter ein.¹³⁹ Die in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung von Rottönen deutet die Erschaffung von Gestalten aus „Fleisch und Blut“ als Voraussetzung für die lebendige Wirkung von gemalten Abbildern an.¹⁴⁰

In den Niederlanden lassen sich vergleichbare Auffassungen anhand der Bilder im Bild und daneben möglicherweise an Vertragsklauseln ablesen, nach denen Inkarnatpartien „eigenhändig“ vom Maler ausgeführt werden sollten. Nachdem der Brügger Maler Aelbrecht Cornelis den Rest der Ausmalung unerlaubterweise an einen Subunternehmer übertragen hatte und sich deshalb 1520 vor Gericht verantworten musste, sagte er aus, dass die von ihm eigenhändig angefertigten Inkarnatpartien immerhin „*de meeste const an licht*“ erfordern würden.¹⁴¹ Seine Rechtfertigung macht deutlich, dass die lebendige Wirkung auch von der richtigen Verteilung von Licht und Schatten abhängig ist, was die zuerst bei Heemskercks Lukasbildern (**Abb. 147, 164**) und dann z. B. bei Frans Franckens II. Apelles-Atelier (**Abb. 264**) beobachteten Schatten der malenden Hand, der Malgeräte oder des Bildes im Bild in Erinnerung ruft.¹⁴²

Mit der christlich-heilsgeschichtlichen Vorstellung des Überschattens im Moment der Inkarnation Christi eröffnen diese Schatten zugleich den Vergleich zwischen künstlerischer und göttlicher Schöpferkraft.¹⁴³ Die Urheber der Apelles-Ateliers erzielen ähnliche Aussagen über die erotische Inspiration des Künstlers, wobei insbesondere van Winghes Gemälde für Soreau (**Abb. 252**) mit den Anspielungen auf die legendäre Vierfarbenmalerei und den „Schaum“ der Farben oder der szepterartigen Inszenierung des Malstocks über den allgemeinen Vergleich zwischen künstlerischer und göttlicher Potenz hinausgeht.

¹³⁹ Vgl. Cennini/Ilg 1970, Kap. 67 und 147, S. 43 ff. und 96 f.; dazu vor allem Kruse 2000, S. 314 ff.; daneben Stoichita 1999, S. 48 ff.; Pfisterer 2001, S. 315 ff..

¹⁴⁰ Vgl. dazu auch die Anweisungen zum Malen von toten Körpern bei Cennini/Ilg 1970, Kap. 148, S. 97 f.: „*Auf der Tafel nun grundire auf die gewohnte Weise, wie ich dich zum Malen des Gesichts von einem Lebenden unterwiesen habe. [...] Bringe aber keine Rosafabe an, weil der Todte keine Farbe hat, [...].*“

¹⁴¹ Zum Prozess siehe Floerke 1905, S. 139; Campbell 1976, S. 193; Ders. 1981, S. 51; Sosson 1982, S. 20; Martens 1998, S. 58.

¹⁴² Insbesondere das Haarlemer Gemälde, bei dem das gemalte Abbild Christi nach dem Schatten des Malstocks zu greifen scheint, wirkt beinahe wie eine bildliche Umsetzung von Cennino Cenninis Definition der Malerei im „*Libro dell'Arte*“ (1398-1403), „*welche zugleich mit der Ausführung der Hand Phantasie erfordert, um niegesehene Dinge zu erfinden (indem man sie in die Hülle des natürlichen steckt) und sie mit der Hand festzuhalten, indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden.*“ Zitiert nach Cennini/Ilg 1970, Kap. 1, S. 4.

¹⁴³ In literarischer Hinsicht wird dieser Zusammenhang schon bei Cennini deutlich. Vgl. z. B. Cennini/Ilg 1970, Kap. 67, die Eröffnung des Kapitels im Namen der heiligen Dreieinigkeit; Kap. 148, in dem im Zusammenhang mit der Inkarnatmalerei von „*Knochen des Christen oder der vernünftigen Creatur*“ die Rede ist. Letzteres hat Kruse 2000, S. 322 ff., offenbar übersehen, die dafür betont, dass der eingangs des Traktats geschilderte Schöpfungsbericht der Genesis die Passagen der künstlerischen „*creatio*“ vorbereite. Dazu sei angemerkt, dass der Schöpfungsbericht zur Verortung aller Künste und Wissenschaften im göttlichen Heilsplan dient, damit auch dem Maler seinen Platz im göttlichen Kosmos zuweist und damit verdeutlicht, wie der Vergleich zwischen den beiden „Schöpfungen“ zu begreifen ist.

Auch die auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gebrachte Interaktion von Maler und Bild, die bei Lukas nicht selten mit der verstellten Sicht auf die „Modelle“ kontrastiert wird, könnte Topoi des „lebenden“ Bildes andeuten.¹⁴⁴ In der Apelles-Ikonografie tritt der Maler der legendären Vorlage oder Inspiration durch den Eros entsprechend stärker mit dem Modell als mit ihrem Abbild in Beziehung. Dafür gibt der weitere Verlauf der Anekdote eine Interaktion zwischen Bildnis und Alexander vor. Vorwiegend wird durch die Parallelisierung des Blickes von Apelles zu Campaspe mit dem des Herrschers zum Abbild der Ausgang der Legende angedeutet bzw. das gemalte Porträt als so schön ausgewiesen, dass es imstande ist, die lebende Geliebte zu ersetzen und die Blicke aller Umstehenden auf sich zu ziehen. Über die Analogien zu Venus und die enthusiastische Haltung von Apelles werden die sinneverfürende Wirkung von Modell und Gemälde offenbar.

Dass die hier festgestellten Anspielungen auf Naturwahrheit oder Verlebendigung auch in literarischer Form in den Niederlanden verbreitet waren, können z. B. die Lobeshymnen auf den Genter Altar belegen, bei denen Topoi des lebenden Bildes seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ein stetiger Bestandteil sind.¹⁴⁵ Hieronymus Münzer (1495) erscheint der Altar z. B. wie die Malkunst selbst: *„Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut nedum picturam: sed artem pingendi totam ibi videres videnturque omnes ymagines vive.“*¹⁴⁶ In der vielzitierten Ode auf den Genter Altar (1559) führt Lucas de Heere die Lebendigkeit der Darstellung auf die Stoffbehandlung und die sprechenden sowie mehrstimmig singenden Figuren zurück und vergleicht die Malerei mit Spiegeln: *„Het schijnt datter al leeft, roert, gaet ofte uutrijst: / T'sijn spieghels, en gheen gheschilderde tafereelen“*.¹⁴⁷

Der sich dabei erneut andeutende Einfluss der Humanisten oder Dichter wird außerhalb der hier untersuchten Werke z. B. an dem 1521 datierten und mit einem doppelten Rahmen versehenen Gemälde *Venus und Amor* von Jan Gossaert ersichtlich, dessen abnehmbarer Teil eine vor der verhängnisvollen Macht Amors warnende Inschrift enthält.¹⁴⁸ Wie die vermutlich ursprünglich ebenfalls mit doppelter Rahmung versehene Komposition *Hermaphroditus und Salmacis* lässt sich das

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Pächt 1977, S. 114 ff., zum Lukasbild des Augustinermeisters (**Abb. 75**), oder von Brunzema 1997, S. 114 f., über den Lukas-Altar der Hamburger Maler (**Abb. 127**).

¹⁴⁵ Vgl. ausführlich Scheewe 1933, S. 10 ff. und 61 f.; Dhanens 1965.

¹⁴⁶ *„Und all jenes ist mit so wunderbarem und kunstfertigem Verstand gemalt, dass Du nicht nur eine Malerei, sondern die Malkunst selber sahst, und alle Figuren scheinen lebendig.“* Beides zitiert nach Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 144 (Nr. 18-33). Vgl. dazu auch Dhanens 1965, S. 102; Borchert 1997, S. 62 f..

¹⁴⁷ Vgl. de Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 11, S. 29 ff., dazu Becker 1972/73, S. 118 ff.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, ebd..

¹⁴⁸ Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, beschriftet mit: *„NATE EFFRONS HOMINES SVPEROS QVE LACESSERE SVET(VS) NON MATRI PACRIS: PARCITO, NE PEREAS MDXXI“*. Vgl. Mensger 2002, S. 174 ff..

Werk mit einer Passage aus Gerhard Geldenhauers „*Vita Philippi*“ in Verbindung bringen, nach der die Gemälde des Hofmalers sowohl „sprechend“ als auch „schweigend“ präsentiert werden konnten.¹⁴⁹ 1559 hat dann Anthonis Mor mit seinem Selbstbildnis (**Abb. 231**) den Topos des sprechenden Bildes programmatisch aufgegriffen, wobei das die lebendige oder sprechende Darstellung rühmende Cartellino auf der leeren Leinwand wiederum den Anteil des lobpreisenden Dichters, in diesem Fall Domenicus Lampsonius, andeutet. Auch andere Bildgedichte von Lampsonius kreisen wiederholt um die Beseelung oder Lebendigkeit des Bildes. Auf der verlorenen Rahmeninschrift von Mors Porträt des Musikers Joannes Gallus (Kassel, Staatliche Gemäldegalerie) soll Natura Mor gebeten haben, dem bereits naturähnlichen Gemälde nicht auch noch Leben und Seele zu geben. Wiederum ist es allerdings der Gelehrte oder Dichter, der die „schweigende Poesie“ letztlich „sprechen“ lässt.¹⁵⁰ Daneben hat Lampsonius die Naturnachahmung und -überbietung durch die Lebendigkeit der Kunst auch in der 1565 erschienenen *Vita Lambert Lombards* sowie in den Stichunterschriften der 1572 in Antwerpen verlegten Bildnis-Serie niederländischer Maler („*Pictorum aliquot...*“) thematisiert.¹⁵¹ Die Kombination von Künstlerbildnis und „sprechendem“ Künstlerlob durch eine von Humanisten verfasste Stichunterschrift ist insofern bezeichnend, als der von „*graphein*“ abzuleitenden Druckgrafik schon von ihrem Wesen her eine zentrale Bedeutung für das Wechselverhältnis von Wort und Bild zufällt.¹⁵²

C 1.3.2 Pictura – Venus – Visus

Anschaulicher als die historischen Malerfiguren und ihre Bilder im Bild vermag die sinnlich schöne Pictura die mimetischen Qualitäten und sinnliche Verführungskraft der Malerei zu visualisieren. Während Vasari (**Abb. 295**) oder Frans Floris (**Abb. 307a**) Pictura bereits in die Nähe der *artes* oder Musen rücken, aber weniger ihre sinnlichen Reize betonen, kehrt sich dieses Verhältnis im Kreis der Prager Hofkünstler und kurz darauf auch im Schaffen von Hendrick Goltzius und seinen Haarlemer Kollegen um. Für die Vermittlung diesbezüglicher Auffassungen in die Niederlande spielten vermutlich Druckgrafiken wie die 1591 von **Raphael Sadeler I. nach Hans von Aachen** gestochene Venus mit Amor eine entscheidende Rolle (**Abb. 341**).¹⁵³ Venus posiert frontal zum Betrachter auf einem Baldachinbett und wendet sich zum Amorknaben um, der mit beiden Händen eine Draperie

¹⁴⁹ Siehe Prinsen 1901, S. 235: „*Aderant ei et versificatores, qui picturas atque structuram carminibus ornarent, ut utramque picturam et loquentem et tacitam ostentare possent.*“; dazu Mensger 2002, S. 179. Zu Gossaerts *Hermaphroditus und Salmacis* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) siehe ebd., S. 114 ff.; Eichberger 2002a, S. 298 ff.

¹⁵⁰ Vgl. Puraye 1949, S. 176; Becker 1973, S. 52; Best. Kat. Kassel 1985, Nr. 35.

¹⁵¹ Vgl. Lampsonius 1565, S. 9 ff.; die Porträts Nr. 1, 2, 5, 7, 10, 19 und 20 in Lampsonius/Cock 1572; dazu sowie zu den Bildgedichten Becker 1973, S. 51 ff. und 59, Anm. 54.

¹⁵² Speziell zu diesem Zusammenhang siehe die Beiträge in Ausst. Kat. Münster 1976; Vekeman/Müller Hofstede 1984; Ausst. Kat. Braunschweig 1987; H. J. Raupp, in: Ausst. Kat. Köln 1981, S. 12 ff.

¹⁵³ Kupferstich, 21,8 x 13,9 cm, unten links mit „*Joan: von Ach. / Inuentor / Raphael Sadeler / scalpsit et excudit / 1591*“ signiert und datiert. Vgl. die älteren Nachweise bei NHG 1996, Nr. 59.

über ihren Schultern greift. Noch verhüllt diese ihre Scham, wird dort aber im nächsten Moment vom Fuß des Amorknaben weggeschoben. Die erotischen Anspielungen unterstreichen die sinnliche Verführung durch Venus, auf die auch die Überschrift „*AMOR FVCATVS*“ und die vierzeilige Rahmenunterschrift eingehen.¹⁵⁴ Dass diese Verführungskraft genauso eine Eigenschaft der Malerei, Dichtkunst und Musik ist, deuten die vor Venus platzierten Attribute sowie die Malutensilien in ihrer Linken an, die sie zugleich als Venus-Pictura erscheinen lässt.¹⁵⁵

Umgekehrt hat **Hendrick Goltzius** um 1600 *Pictura Venus* angenähert (**Abb. 342**).¹⁵⁶ Sein rautenförmiges Gemälde zeigt *Pictura* in Halbfigur, die in ihrer Rechten einen Pinsel und in der Linken einen Nautilus hält. Ihre Perlenarmbänder und –ohrringe sowie die Rose unter den entblößten Brüsten sind Attribute der Venus und verweisen auf die Schönheit als oberstes Ziel sowie die sinnliche Verführungskraft der Malerei.¹⁵⁷ Der Blick zum Betrachter suggeriert ein Selbstbildnis bzw. den Blick in den Spiegel und damit die Wesensverwandtschaft zwischen gemaltem Abbild und Spiegelbild. Dass es die Farben sind, die die Naturähnlichkeit, Schönheit und damit sinnliche Verführungskraft der Malerei bewirken, deuten der Pinsel und der auf die Muscheln als Farbnapfchen anspielende Nautilus an.¹⁵⁸ Dieser symbolisiert als künstlerisch bearbeitetes Naturobjekt sowohl die Nachahmung als auch die Überwindung der Natur durch die Kunst.¹⁵⁹ Ein Blick auf das 1603 von Goltzius gemalte Bildnis des Jan Govertsz. van der Aar (**Abb. 343**) als Conchyliensammler legt nahe,¹⁶⁰ dass das Natur und Kunst verbindende Motiv des Nautilus auf die zeitgenössischen Liebhaber und Sammler als Adressaten verweisen soll. Die zeitgenössische Auffassung der Conchylien als Vanitas-Symbol assoziiert die negativen Konnotationen *Picturas* als *Venus-Visus*.¹⁶¹

In einem 1604 datierten Brief von Johannes de Witt an Aernout van Buchell ist die Konzeption für einen Kupferstich überliefert, der Goltzius gewidmet sein und „*Venus Pictoria*“ darstellen sollte, die sich thronend an einen Marmorblock mit der Inschrift „*schepte van vernuft, waardigheid en rijkdom, ein rein genot schenk ijk mein vereerders*“ lehnt. Dazu sollten sich die Grazien, ein Amorknabe mit

¹⁵⁴ „*Nectar in ore sapit, latet imo in corde Venenum / Dum subit, et blando syrmate fallit Amor. / Sic laruis tegitur facies: sic fucus inumbrat / Corpora; Sic resonas vox imitatur odas.*“

¹⁵⁵ Siehe auch Sluijter 1991-92, S. 363.

¹⁵⁶ Öl auf Leinwand, 68,5 x 67,3 cm mit, 43 x 43 cm ohne Rahmung, ehem. Mannheim, Sammlung A. Pertsch. Am 24. April 1981 unter der Nr. 141 bei Christie's in London versteigert. Vgl. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 705; Reznicek 1960, S. 42 f.; Nichols 1983, S. 182 ff.; Segal 1988, S. 79, Anm. 8; Sluijter 1991-92, S. 364 f.; Mette 1995, S. 158.

¹⁵⁷ Vgl. van Mander *Wtbeeldinge*, fol. 126v.; van Mander, *Wtleggingh*, fol. 30r..

¹⁵⁸ Sluijter 1991-92, S. 364 f..

¹⁵⁹ Vgl. Mette 1995, S. 158, mit weiterführender Literatur. In anderem Zusammenhang zitiert Ders., ebd., ein Conchylien huldigendes Gedicht von Philibert van Borsselen („*Ghedichte van de Schelpen* [...]“, Haarlem 1611, S. 8 ff., das ein interessantes Licht auf den von Goltzius erhobenen Anspruch *Picturas* wirft: „*Oh einfühlsamer Maler, sei deine Hand noch so hoch gelobt, hier ziehst du den Kürzeren, denn deine Farbe und dein Pinsel, werden deren schönen Glanz nicht im mindesten Teil gerecht.*“

¹⁶⁰ Öl auf Leinwand, 107,5 x 82,7 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Vgl. ebd.; Hirschmann 1916, S. 74 f. und Nr. 6; Jost 1968, S. 57 ff.; Nichols 1987, S. 241 ff.; Ausst. Kat. Kopenhagen 1983, Nr. 1.

¹⁶¹ Zur Vanitas-Symbolik der Conchylien siehe Mette 1995, S. 159 ff..

Malutensilien, blumenstreuende Putten sowie Fama gesellen und die Draperien vor dem Thron raffen, um Tageslicht auf Venus-Pictoria scheinen zu lassen.¹⁶² Die Beschreibung ruft ein um 1600 von Hans Rottenhammer d. Ä. (München 1564 – 1625 Augsburg) gemaltes Kupferbildchen in Erinnerung, das die unter einem Baldachin thronende Venus, Personifikationen der freien und bildenden Künste und Minerva im Freien versammelt (**Abb. 344**).¹⁶³ Die vor einem Tempel unter einem von zwei Putten gehaltenen Baldachin aus Goldbrokat posierende Liebesgöttin ist das „Modell“ der ihr gegenüber an ihrer Staffelei sitzenden Pictura, die mit dem Gegenstand ihres Bildes wie Apelles, der Campaspe als *Venus Anadyomene* malt, die ideale Schönheit und Grazie als vornehmste Aufgabe der Malerei ausweist. An die zeitgleich entstandenen Apelles-Ateliers von Badens oder van Winghe (**Abb. 251, 252, 257**) erinnern auch die Fußstellung und das Zurücklehnen des Oberkörpers.¹⁶⁴ Sie deuten wie dort die Liebe als Voraussetzung, treibende Kraft und Inspiration der Kunstausbübung an. Dies gilt allerdings auch für die links im Vordergrund schreibende Poesia, deren Buch zugleich auf Rhetorica oder Grammatica verweist, die den Blick gen Himmel richtende und zu den Klängen ihres Spiels singende Musica und die sich im Rücken Picturas mit einem Zirkel über einen Tisch beugende Architectura. Ihre Skizze weist wie bei Spranger (**Abb. 324**) den Grundriss einer nahezu quadratischen Festungsanlage mit Ecktürmen und daneben geometrische Formen auf. Dass Pictura dank ihrer auf messenden Grundlagen basierenden und erfinderischen Eigenschaften in den Kreis der freien Künste aufgenommen wird, verdeutlicht die im Hintergrund stehende und zu ihr blickende Minerva.¹⁶⁵ Während die personifizierte Malerei den anderen Künsten gleichberechtigt ihrer Tätigkeit nachgeht,¹⁶⁶ wird sie andererseits über das Bild im Bild und ihre äußere, an Venus angenäherte Erscheinung als jene Kunst charakterisiert, die dank ihrer mimetischen Qualitäten der Verführungskraft der Liebesgöttin am stärksten gleicht.¹⁶⁷

¹⁶² van Gelder 1975, S. 117 ff.; Sluijter 1991-92, S. 365.

¹⁶³ Öl auf Kupfer, 28 x 22,3 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 690. Eine vorbereitende Zeichnung Rottenhammers ist in Düsseldorf (Museum kunst palast) erhalten. Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 17; Raupp 1984, S. 183, Anm. 116; Schlichtenmaier 1988, S. 234 ff., Nr. G I 38; Sluijter 1991-92, S. 365 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 65, 70 und 343 (Nr. 1148); Best. Kat. Berlin 1996, S. 105; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 53. Siehe auch ebd., Nr. 9, das deutlich von Rottenhammer abhängige Kupfergemälde des Rottenhammer Schülers Johann König, das Minerva mit den Musen (1624, Privatbesitz, Deutschland) zeigt.

¹⁶⁴ Vgl. auch Sluijter 1991-92, S. 366. Nach Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 53, präsentiert sich Rottenhammer damit zugleich als Nachfolger von Apelles.

¹⁶⁵ Eindeutig nicht dargestellt ist „*Minerva führt die Malerei den freien Künsten zu*“, wie Asemissen/Schweikhart 1994, S. 92 f., behaupten.

¹⁶⁶ Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 53, wird Pictura einerseits als „*Neuling*“ unter den freien Künsten bezeichnet und ihre Gegenüberstellung mit den anderen Künsten andererseits als „*Triumph*“ gedeutet, auf den auch der Rosenstrauch oder der von Amor über Venus gehaltene Lorbeerzweig verweisen sollen. Dabei handelt es sich allerdings um typische Attribute der Liebesgöttin.

¹⁶⁷ Vgl. auch ebd..

Der Zusammenhang von Farben, Lebendigkeit und Verführung ist Thema einer 1610 datierten Federzeichnung von **Aegidius Sadeler II.**, auf der Pictura als unbekleidete Farbenreiberin in halber Rückenansicht vor einem Werk Tisch posiert (**Abb. 345a**).¹⁶⁸

Ihr Blick ist über die Schulter zu Amor und einem Putto gesenkt, die die Gelegenheit wahrnehmen, um die Aktfigur abzuzeichnen. Der Liebesgott setzt Pictura in Analogie zu Venus.

Hinter ihrer Werkbank ist ein querrrechteckiges Staffeleigemälde platziert,¹⁶⁹ auf dem in der seitenverkehrten Wiedergabe der Komposition von Cornelis Galle I. ein *Paris-Urteil* und damit ein Hinweis auf die verführerische Schönheit der Venus dargestellt wird (**Abb. 345b**).¹⁷⁰ Diese Eigenschaften gelten auch für Pictura, deren innerhalb der Lukas-Ikonografie nie von einem vornehmen Meister ausgeführte Tätigkeit als Anspielung auf die der Malerei für die Verführung zur Verfügung stehenden Mittel gelesen werden kann.¹⁷¹ Die negativen Folgen des *Paris-Urteils* warnen zugleich vor den Gefahren dieser Verführung und fordern zu höherer Erkenntnis auf.¹⁷²

Das **Hessel Gerritzsz.** zugeschriebene Titelblatt der „*Emblemata Amatoria*“ von Pieter Cornelisz. Hooft (Amsterdam 1611) zeigt unterhalb des Titels vier Liebespaare, die von Personifikationen der Poesie mit Merkurstab und Schriftrolle und Pictura flankiert werden (**Abb. 346**).¹⁷³ Die Szene wird bekrönt von dem auf einem Schwan sitzenden Amor und der lagernden Venus mit einem brennenden Herz. Bei näherer Betrachtung erweist sich diese als ein Bild Picturas, an das diese gerade den letzten Pinselstrich anlegt. Indem die Poesie mit ihrem Caduceus den Fuß Amors berührt, wird die für beide Künste jeweils charakteristische Liebe zur Kunst versinnbildlicht.¹⁷⁴

Die sinnliche Darstellung von Venus oder Pictura lässt sich auf das Wesen des Bildes übertragen, dessen suggestive Verführungskraft seit der Antike thematisiert worden ist und im 16. Jahrhundert zunächst von den Humanisten und dann von Reformatoren und katholischen Theologen diskutiert wurde.¹⁷⁵ Dabei kam dem Gesichtssinn, der schon in der mittelalterlichen Moraltheologie als

¹⁶⁸ Feder in Braun und Röteln, lichtgrau laviert, 13,1 x 8,5 cm, rechts unten bezeichnet: mit „*Egidius Sadeler Fecit / 1610*“, Leiden, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Inv. Nr. AW 1110. Vgl. Zimmer 1970, S. 110 ff.; Geissler 1980, Bd. 1, B 30; Peter-Raupp 1980, S. 224; Sluijter 1991-92, S. 367.

¹⁶⁹ Nach Geissler 1980, S. 74, könnte es sich um eine Darstellung Merkurs mit den Musen handeln.

¹⁷⁰ Kupferstich, 29,2 x 19,7 cm. die Bildunterschrift lautet: „*PICTVRA*“, links und rechts ein dreizeiliger Text in Französisch.

¹⁷¹ Peter-Raupp 1980, S. 224; Raupp 1984, S. 266 ff.; Sluijter 1991-92, S. 367; Ders. 1986, 218 ff. und 278. Vgl. dazu auch die 1621 von Joseph Heintz d. J. gezeichnete Allegorie der Malerei (Danzig, Muzeum Narodowe w Gdansk, Inv. Nr. Kbr. 7644), wo Amor dem Maler seine Utensilien reicht oder die 1628/29 von Georg Daniel Schultz ausgeführte Federzeichnung (Erlangen, Universitätsbibliothek, Grafische Sammlung, Nr. 928), auf der ein Maler das Porträt einer Dame anfertigt und dabei vom farbenreibenden Amor assistiert wird; dazu Geissler 1980, Bd. 1, S. 271, F 38 und Bd. 2, S. 165, O 23; Peter-Raupp 1980, S. 225.

¹⁷² Vgl. auch Sluijter 1991-92, S. 367 f.; zur moralisierenden Auslegung des Parisurteils Ders. 1986, S. 210 ff..

¹⁷³ Radierung, 12,6 x 16,3 cm. Sluijter 1991-92, S. 366 und Abb. 272.

¹⁷⁴ Vgl. auch Sluijter 1991-92, S. 366 f..

¹⁷⁵ Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1979, S. 456 ff.; Müller/Noël 1985; Hinz 1989; Georgel/Lecoq 1987, S. 196 ff.; Freedberg 1989, S. 317 ff.; Sluijter 1999, S. 16. Für die Vermittlung von Lust über das Auge hat Kleinspehn 1989, S. 29 ff., den Begriff der „*Schaulust*“ geprägt, der von Hammer-Tugendhat 1994, S. 367 ff., auf die Aktmalerei und von Mensger 2002, S. 189 f., auf Gossaerts *Venus vana* in Rovigo übertragen wurde.

Instrument der Lust gegolten hatte und dem auch die Humanisten trotz der generellen Aufwertung des Sehsinns in der Neuzeit misstrauisch gegenüber standen, angesichts seiner Flüchtigkeit und der damit verbundenen Gefahr der Sinnestäuschung eine besondere Rolle zu.¹⁷⁶ Diese Auffassung fand Eingang in die Fünf-Sinne-Ikonografie, innerhalb der die weiblichen Personifikation des Visus nicht selten motivische Anleihen der Vanitas-Ikonografie aufweist.¹⁷⁷

Die Durchdringung von Venus, Visus und Pictura kulminiert in einer ungewöhnlich figuren- und detailreichen Visus-Allegorie von **Hendrick Goltzius**, die um 1598-1601 von Jan Saenredam gestochen, jedoch erst 1616 von Robert Baudous verlegt wurde (**Abb. 347**).¹⁷⁸ In der linken Bildhälfte hat ein Maler vor seiner Staffelei Platz genommen. Sein hohes Alter, die Kopfbedeckung und Brille sowie die auffällige Bekrönung der Staffelei rufen Erinnerungen an Heemskercks Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**) wach.¹⁷⁹ Die bereits erwähnte Bezugnahme auf den 1574 verstorbenen Künstler ist ein weiteres Beispiel für die mehrfach beobachtete Würdigung älterer Meister, die in diesem Fall sogar durch Samuel Ampzing und Theodor Schrevelius dokumentiert wird. Ihnen zufolge soll Goltzius Heemskercks Lukasbild mehrere Male im Prinsenhof betrachtet und „geküsst“ haben.¹⁸⁰ Als einer der ersten nordniederländischen Maler, die Rom bereist und italienisches Formengut verarbeitet hatten, muss Heemskerck Goltzius und seinen Haarlemer Kollegen als Begründer einer von ihnen fortgesetzten Tradition erschienen sein.¹⁸¹ Die Anspielung auf den künstlerischen „Ahnherren“ ist auch deshalb bemerkenswert, weil sich Goltzius zum angenommenen Entstehungszeitpunkt des Stiches der Malerei zuwandte und zu diesem Zeitpunkt bereits selbst ein reifer, erfahrener und angesehener Künstler war.¹⁸² Im Gegensatz zum Haarlemer Lukas, der im strengen Profil erscheint, wendet der Maler hier den Blick über die Schulter zum Modell. Mit dem Rückgriff auf die von Floris

¹⁷⁶ Vgl. ausführlich de Chapeaurouge 1983.

¹⁷⁷ Zur Fünf-Sinne- bzw. Visus-Ikonografie vgl. Kauffmann 1943, S. 1 ff.; Putscher 1971, S. 152 ff.; Nordenfalk 1976, S. 17 ff.; Ders. 1985a, S. 135 ff.; Ders. 1985b, S. 1 ff.; Georgel/Lecoq 1987, S. 270; Veldman 1991-92, S. 307 f.; Sluijter 1991-92, S. 341 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 132 ff.

¹⁷⁸ Kupferstich, 24,5 x 18,7 cm. Unten links mit „HG Invent, I. Saenr. scu / R. de Baudous excudit, 1616“ beschriftet und datiert. Das Jahr 1601 bildet den *terminus ante quem*, da Jan Saenredam danach nicht mehr für Goltzius tätig war. Noch spätere Auflagen des Blattes weisen die Adresse von Johannes Janssonius auf, sind aber ebenfalls mit „excudit 1616“ bezeichnet. Vgl. Kauffmann 1943, S. 139 f.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 17; Putscher 1971, S. 165; Müller Hofstede 1984a, S. 266 ff., der als einziger von einer Entstehung um 1616 ausgeht; Raupp 1984, S. 293 ff.; Kraut 1986, S. 82 f.; Ausst. Kat. Wien 1987, Nr. VII.24; Sluijter 1991-92, S. 337 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 1158; Ausst. Kat. Braunschweig 1994, Nr. 105; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134; Költzsch 2000, S. 265 ff.; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen 2000/01, Nr. G 37; Ausst. Kat. München 2002, Nr. 55.

¹⁷⁹ Die Anspielung auf das Gemälde im Haarlemer Frans Halsmuseum wurde bisher von allen Autoren erkannt.

¹⁸⁰ Siehe die in Teil A, Kap. VI. II., S. 143, zitierte Passage aus Ampzing 1648, S. 355 f.; daneben die daran anknüpfende Anekdote von Schrevelius 1648, S. 368: „*Van dit Tafereel heeft Meester Hendrick Goltzius soo veel gehouden / dat hy meer mael nae dese Schilderey met een leer ghekommen is / en de selfde ghekust / tot verwonderingh van die konst / door wiens aenschouwen hy niet konde versadight worden.*“

¹⁸¹ Vgl. auch Ausst. Kat. München 2002, Nr. 55.

¹⁸² Sluijter 1991-92, S. 339 und 342, betont zu Recht, dass dies zugleich die vor allem von Müller Hofstede 1984a vertretene, negative Interpretation der Malerfigur ausschließt. Zur positiven Deutung des Alters siehe oben, A 5.2; daneben die Nachweise aus dem 17. Jahrhundert bei Sluijter 1991-92, S. 384, Anm. 72.

(Abb. 307a) eingeführte Kopfwendung der *Pictura* präsentiert sich Goltzius als ein bewusst aus der Darstellungstradition auswählender Künstler auf der Höhe seiner Zeit.¹⁸³

Der Blick des Malers gilt dem in der rechten Bildhälfte knienden Modell, die sich in einem hochrechteckigen Spiegel betrachtet. Dieser wird ihr von Amor vorgehalten, der, wie die vor ihm liegende Katze, den Betrachter fixiert. In der rechten unteren Bildecke sind verschiedene Sonnen- und Tischuhren platziert. Im Mittelgrund hält ein Gelehrter eine Ringsonnenuhr. Vor ihm blickt ein älterer Arzt in ein erhobenes Urinal. Hinter der Staffelei zirkelt ein weiterer Gelehrter einen Himmelsglobus ab, neben dem eine Armillarsphäre auf dem Boden steht. Darüber fliegt ein Adler der strahlenden Sonne entgegen. Im Hintergrund sind mit wenigen Strichen eine belebte Küstenlandschaft und ein Gewässer mit Schiffen angedeutet.

Das Modell wird über den Blick in den Spiegel als Personifikation des *Visus* ausgewiesen, deren herkömmliches Attribut allerdings der runde Handspiegel ist. Als gängige Motive der *Visus*-Ikonografie geben sich daneben der scharfsichtige Adler und die lichtpendende Sonne zu erkennen. Auch die den Betrachter fixierende Katze, die Brille oder die Schiffe im Hintergrund tauchen vor 1600 bereits vereinzelt in *Visus*-Allegorien auf.¹⁸⁴ Auf den Gesichtssinn lassen sich schließlich der Blick des Malers zum Modell, des *Visus* in den Spiegel und Amors zum Betrachter, die Uroskopie und die aus der *artes*- oder Planetenkinder-Ikonografie herzuleitenden Wissenschaften und Messinstrumente (Geometrie, Astrologie oder Astronomie) beziehen. Sie werden durch den *Visus* ermöglicht und demonstrieren zugleich seine Anwendung.¹⁸⁵ Dies gilt ebenso für die Malerei, die durch ihre kompositionell herausragende Stellung zunächst als eine besonders durch den Gesichtssinn begabte, wissenschaftliche Tätigkeit ausgewiesen wird.¹⁸⁶

Indem der traditionelle Rund- durch einen von Amor gehaltenen Wandspiegel ersetzt wurde, posiert *Visus* zugleich als *Venus*.¹⁸⁷ Dieser Ambivalenz tragen die Reminzenzen an Tizians einflussreiche *Venus*-Darstellungen,¹⁸⁸ die im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach verwendete und auf die hellenistische

¹⁸³ Nach ebd., S. 350; Raupp 1984, S. 193 ff., vereint die Figur deshalb Elemente von Lukas, *Pictura* und Apelles. Dieser wurde jedoch erst nach 1600 mit der „ingeniösen“ Kopfwendung dargestellt.

¹⁸⁴ Eine Katze beispielsweise auf der *Visus*-Allegorie von Abraham de Bruyn, 1569, die Brille in der Hand der *Visus*-Personifikation auf einem Holzschnitt von Jost Amman (B. 5.4) sowie als Dekorationselement auf einem Stich von Pieter Cool nach Maerten de Vos, die Schiffe erstmals auf einem Stich von Sadeler nach de Vos (H. 198). Vgl. Sluijter 1991-92, S. 340, Abb. 235; Nordenfalk 1985a, S. 146 f., Abb. 17a.

¹⁸⁵ Eine ähnliche Ansammlung von Uhren findet sich beispielsweise auf der *Astronomie*-Darstellung von Cornelis Cort nach Floris. Vgl. van de Velde 1975, Abb. 276. Zur Darstellung von Gelehrten und wissenschaftlichen Instrumenten im Œuvre von Goltzius siehe Sluijter 1991-92, S. 344 f., der in diesem Zusammenhang darauf hinweist, dass sich auch die auf die Betrachtung der Sterne angewiesene Schifffahrt diesem Kontext unterordnen ließe.

¹⁸⁶ Vgl. auch ebd., S. 371.

¹⁸⁷ Eine Verbindung von *Venus* und *Visus* hat bereits Jan Gossaert mit der sogenannten *Venus vana* (Rovigo, Accademia dei Concordi) hergestellt. Innerhalb der Sinnes-Ikonografie tritt erstmals bei Jakob de Backer (H. 1) eine unbekleidete *Visus*-Personifikation auf. Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 341 f. und 354 ff.; zu Gossaert zuletzt Mensger 2002, S. 185 ff.

¹⁸⁸ Zur möglichen Herleitung über nordische Varianten nach Tizian, beispielsweise von Gillis Coignet 1579 (Staatliche Kunstsammlungen Kassel), siehe wiederum Sluijter 1991-92, S. 351 ff.. Ergänzend sei angemerkt, dass auch Parallelen zu Tintoretts *Susanna im Bade* (um 1555/56, Wien, KHM), die sich nackt in einem Flachspiegel betrachtet, bestehen.

„*Badende Aphrodite des Doidalses*“ zurückweisende Pose,¹⁸⁹ der Perlenschmuck, der häufig bei Venusdarstellungen von Goltzius und seinem Kreis anzutreffende Gürtel,¹⁹⁰ die Anwesenheit Amors, die stilisierten Delphine am Sitz des Malers sowie der Angler am Ufer, der schon auf der 1578 von Philips Galle nach Goltzius gestochenen *Visus-Allegorie* auftaucht und in der Emblematik die Fallstricke der Liebe symbolisiert,¹⁹¹ Rechnung. Mit der Analogie *Visus-Venus* wird ähnlich wie bei den Darstellungen des Campaspe als Venus malenden Apelles die ideale Schönheit als Ziel der Malerei und deren Fähigkeit zur Wiedergabe abstrakter Ideen demonstriert.¹⁹²

Das ambivalente Motiv der Brille versinnbildlicht das äußere Sehen als Voraussetzung und ersten Schritt zur Erkenntnis dieser höherer Einsichten oder Ideen. Zugleich offenbart sie die Sehschwäche des Malers und damit das potentielle Unvermögen, über die rein äußere Anschauung vorzudringen.¹⁹³ Ähnlich wie bei Heemskercks Lukasbild (**Abb. 147**) lassen sich neben der Brille weitere Motive *in bono* und *in malo* zugleich deuten.¹⁹⁴ Venus als Verkörperung der idealen Schönheit und Warnung vor *voluptas* und *luxuria*,¹⁹⁵ die scharfsichtige und daneben als wollüstig charakterisierte Katze,¹⁹⁶ der die Naturnachahmung, Selbsterkenntnis, Klugheit und Wahrheit sowie Schein bzw. Täuschung, Verführung, *luxuria* und *superbia* symbolisierende Spiegel,¹⁹⁷ die wertneutralen oder eine Warnung vor Vermessenheit beinhaltenden Wissenschaften¹⁹⁸ und schließlich der das Streben nach Wahrheit

¹⁸⁹ Vgl. Peter-Raupp 1980, S. 229, Anm. 30; weitere Beispiele für ähnliche Haltungsmotive in Goltzius' Œuvre bei Sluijter 1991-92, S. 351.

¹⁹⁰ Siehe die Beispiele ebd., S. 342 f.

¹⁹¹ Vgl. Ausst. Kat. Gouda 1990, Nr. 54 und 56; Veldman 1991-92, S. 308 f.; die Beispiele der EmblemLiteratur bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 1449 ff.

¹⁹² Vgl. auch Sluijter 1991-92, S. 351 und 371; Költzsch 2000, S. 267; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 55. Es handelt sich deshalb auch nicht um eine Kunstauffassung „*naer het leven*“ im Gegensatz zu „*uyt den gheest*“ wie Müller Hofstede 1984a, S. 286, Anm. 224, meint. Ob die Schiffe im Hintergrund als abwertender Kommentar zur „Schiffchen-Malerei“ als niederer Gattung zu bewerten sind und demzufolge bewusst dem Schönheitsideal gegenübergestellt wurden, muss offen bleiben. Eine entsprechende Auffassung vertritt zumindest van Mander in der Einleitung zum „*Grondt*“ sowie im „*Schilder-boeck*“. Vgl. van Mander/Miedema 1973, Bd. 2, S. 343 ff., wo auf Plinius, Nat. Hist. XXXV, 101, als Quelle hingewiesen wird.

¹⁹³ Vgl. Kap. A 4.4.1 und A 5.2.2; Müller Hofstede 1984a, S. 267; Raupp 1984, S. 297; Sluijter 1991-92, S. 350.

¹⁹⁴ Im Gegensatz zu Müller Hofstede 1984a, S. 266 ff., dessen Interpretation ausschließlich *in malo* ausfällt, plädieren auch Raupp 1984, S. 293 ff.; Sluijter 1991-92, S. 339; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134; Ausst. Kat. München 2002, Nr. 55, für eine ambivalente Lesart, die dann aber nicht konsequent eingelöst wird.

¹⁹⁵ Ebd.; Müller Hofstede 1984a, S. 267; Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 296, deuten das Kissen als Symbol der Trägheit und Wollust bzw. der sprichwörtlichen „*pluma Sardanapali*“. Vgl. dazu Panofsky 1930, S. 97 und die von Müller Hofstede 1984a, S. 286, Anm. 221, genannten Beispiele.

¹⁹⁶ Vgl. Raupp 1984, S. 294; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134. In ihrer negativen Bedeutung tritt die Katze Eva zugeordnet auf diversen *Sündenfall*-Darstellungen von Goltzius auf. Siehe dazu Sluijter 1991-92, S. 387, Anm. 118, auf; weiterführend zur Katze Müller Hofstede 1984a, S. 267 und 285, Anm. 219.

¹⁹⁷ Hartlaub 1951, S. 140 ff.; Schwarz 1952; Bialostocki 1977; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134.

¹⁹⁸ Raupp 1984, S. 295, und Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134, weisen auf die Umstrittenheit der Urinschau und die Nichtbeachtung des realen Himmels durch den Astronomen hin. Ausschließlich negativ fasst Müller Hofstede 1984a, S. 267, die Wissenschaftler als Vertreter sinnloser Tätigkeiten auf. Siehe dagegen die ausschließlich positive – und damit ebenso einseitige – Gegendarstellung von Sluijter 1991-92, S. 339, 244 und 246 f., der auf Goltzius' Interesse an den Wissenschaften und der Alchimie, den Schwager Cornelis Drebbel, einem gefeierten Naturwissenschaftler seiner Zeit, hinweist.

und Erkenntnis veranschaulichende, aber mit dem Flug zur Sonne zugleich den *Ikarus*-Mythos andeutende Adler.¹⁹⁹

Demzufolge ermöglicht der Gesichtssinn die Erfassung der Natur und Einsicht in die Naturwahrheiten und ist damit Voraussetzung für das Streben nach Wahrheit. Andererseits verführt er die Menschen, dem äußeren, eitlen Schein der Dinge zu erliegen.²⁰⁰ Über die offensichtliche Parallelisierung von Spiegelbild und Staffeleibild gilt diese Ambivalenz genauso für die Malerei. Als ein besonders durch den Gesichtssinn begabter Künstler ist der Maler am stärksten den Gefahren der Verführung ausgesetzt. Andererseits vermag er Werke hervorzubringen, die die ideale Schönheit und Grazie widerspiegeln. Wenn auch das Staffeleibild dauerhafter ist als das Spiegelbild, geben doch beide Trugbilder wieder.²⁰¹

Sämtliche bis zu Goltzius verwendeten Stichunterschriften machen deutlich, dass es die Betrachtung weiblicher Schönheit ist, die zu Laster und Untugend verführt.²⁰² Hier ist neben dem Maler auch der von Amor, Katze und Inschrift angesprochene Betrachter dieser Verführung ausgesetzt. Beide erblicken Venus als Verkörperung idealer Schönheit und Grazie und zugleich den Visus, der nach zeitgenössischer Ansicht die stärkste Verführungskraft besitzt. Genauso liefert der Maler ein Objekt, das für Gebildete und Kenner sinnlich-ästhetischen Genuss verschaffen, für ungebildete oder uneinsichtige Betrachter dagegen zu Lust, Begierde, Eitelkeit und Untugend verführen kann.²⁰³ Die Wendung zum Positiven oder Negativen hängt von der Einsicht, Bildung und Tugend des Betrachters oder Malers ab. Zwar bedient sich die niederländische Kunst im 16. Jahrhundert meist

¹⁹⁹ Vgl. auch die Stichunterschrift des *Ikarus* aus der 1588 von Goltzius nach Cornelis van Haarlem gestochenen, sogenannten Serie der „*Himmelsstürmer*“, die in deutscher Übertragung lautet: „*Wissen ist Gottes Gabe, göttlich ist es erkennen zu wollen, doch ziemt es sich, sich innerhalb seiner Grenzen zu halten.* [...]“ Zitiert nach Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 24.2. Müller Hofstede 1984a, S. 267, ist der Auffassung, der *Sturz des Ikarus* sei im Hintergrund dargestellt und dies in einer heute verschollenen Vorzeichnung noch besser erkennbar. Dies greifen Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 55, auf, obwohl bereits Sluijter 1991-92, S. 338, zu Recht darauf hingewiesen hat, dass weder eine solche Vorzeichnung bekannt noch die Darstellung vom *Sturz des Ikarus* auf dem Stich zu sehen ist.

²⁰⁰ Raupp 1984, S. 295, verweist in diesem Zusammenhang auf Coornherts Schrift „*Zedekunst dat is Wellevenskunste*“ (1589), nach der die visuelle Wahrnehmung keine wahre Erkenntnis ermöglicht, Sluijter 1991-92, S. 347 und 383, Anm. 43, dagegen auf die Auffassung von Drebbels, alle Wahrheiten seien in der Natur auffindbar. Für Müller Hofstede 1984a, S. 270, begegnet die positive Umdeutung des Gesichtssinnes erst in dem erwähnten Collaert-Stich nach Adam van Noort, wo der Visus als Korrektiv zu den anderen Sinnen sittliche Einsicht ermöglicht.

²⁰¹ Vgl. auch Raupp 1984, S. 300 f.; Sluijter 1991-92, S. 351. Zum Vergleich der beiden Arten visueller *mimesis* bei van Mander siehe van Mander, *Wtbeeldinge*, fol. 135v.; Ders. *Levens*, fol. 61v.. Zur weiteren Entwicklung des Themas in den Niederlanden vgl. Sluijter 1988a, S. 146 ff.; Ders. 1988b, S. 150 ff.; in Italien Vecchi 1990, S. 63 ff..

²⁰² Vgl. z. B. die von Cornelis Cort nach Floris 1561 gestochene *Visus*-Allegorie: „*SENSORVM VISVS EXTERIVS QVIDEM SVNT OCVLI INTERIVS VERO DVO NERVI A CEREBRO PERTINGENTES AD OCVLOS*“, sowie die Unterschriften des *Visus* und *Tactus* bei der von Philips Galle nach Goltzius 1578 gestochenen Serie: „*Ne forsansplendens rerum te fallat imago, /Inycias oculis frena pudica tuis*“ und „*Illicito Cypriae sensu moveare, caveto, / Legitimusque tibi sit medicina thorax*“.

²⁰³ Vgl. Raupp 1984, S. 297; Sluijter 1991-92, S. 361 und 371 f.. Besonders offensichtlich wird dieser Zusammenhang bei einer *Venus und Amor*-Darstellung von Werner van den Valckert, um 1612, (Haarlem, Privatsammlung), wo Amor mit Pfeil und Bogen auf den Betrachter zielt. Siehe dazu van Thiel 1983, S. 128 ff.; Sluijter 1991-92, S. 358, Abb. 259.

augenfälliger Mittel, um auf die menschliche Torheit hinzuweisen,²⁰⁴ doch macht die ambivalente Lesart überhaupt erst den besonderen Reiz des Blattes aus.

Sie wird auch in der Bildunterschrift „*Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes*“ evident,²⁰⁵ die sich mit dem Hinweis auf Schaden und Vergnügen von den bis dahin verwendeten Stichunterschriften auf niederländischen Visus-Allegorien abhebt, die vorwiegend vor einer Verführung durch die Sinne warnen.²⁰⁶ Zeitgenossen wird bewusst gewesen sein, dass Venus nicht nur zu den dominierenden Motiven der niederländischen Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sondern neben anderen Aktdarstellungen zu den favorisierten Themen im Schaffen von Goltzius gehörte.²⁰⁷ Dass Venus dort nahezu ausschließlich als schöne Verführerin wiedergegeben wird, Goltzius *Pictura Venus* angeglichen (**Abb. 342**) oder sich selbst sogar mit Grabsticheln in Anspielung auf die Pfeile Amors in eine Allegorie integriert und damit die eigene schöpferische Potenz eindeutig als erotisch inspiriert ausgewiesen hat (**Abb. 348**),²⁰⁸ spricht gegen eine ausschließlich negative Deutung der im Kupferstich dargestellten Beziehung von Maler und Modell.²⁰⁹ Statt dessen deutet sich eine Forcierung erotischer Konnotationen an, wie sie im Rückgriff auf römische Dichter wie Martial oder Properz von den Prager Hofkünstlern und insbesondere den für Goltzius vorbildlichen Bartholomäus Spranger in Erfüllung des „*ut pictura poesis*“-Topos vertreten worden ist.²¹⁰

Auf Goltzius selbst lässt sich schließlich auch das die Staffelei bekrönende Fabelwesen beziehen, das von Sluijter überzeugend als Phönix identifiziert wurde.²¹¹ Ein ähnlicher Kopf findet sich als Wappentier zentral unter dem nach 1617 von Jacob Matham gestochenen Porträt seines Stiefvaters (**Abb. 349**).²¹²

²⁰⁴ Vgl. dazu vor allem Veldman 1986c, S. 195 ff.

²⁰⁵ Was übersetzt soviel heißt wie „*Ich weiß aus Erfahrung, dass dies dem Betrachter Schaden und Vergnügen verschafft*“. Siehe dagegen die Beurteilung von Müller Hofstede 1984a, S. 267 und 285, Anm. 218, wonach Goltzius den Gesichtssinn ausschließlich als „*sinnliches Wahrnehmungsorgan, das offensichtlich überwiegend in die Irre führt*“, charakterisiert habe und die Stichunterschrift nichts über die Bedeutung des Blattes aussage.

²⁰⁶ Diese negative Auffassung der Sinneverführung findet sich ähnlich schon in theologischen Schriften des Mittelalters, seit dem 15. Jahrhundert in Beichtbüchern und Leichenspiegeln sowie seit dem 16. Jahrhundert in Rhetorikerspielen. Aus der Fülle an Beispielen sei auf das „*Libellus Compendiorum Tum Virtutis Ediscendae Tum Literarum Parandum Rationem Perdicens Bene Beateque Vivere Cupienti A Primis Utilis*“ von Nicolaus Brontius (Antwerpen 1541) verwiesen. Vgl. dazu Renger 1970, S. 121 ff.; Müller Hofstede 1984a, S. 268 ff.; zahlreiche Beispiele bei Veldman 1991-92, S. 333, Anm. 30 ff..

²⁰⁷ Ebd., S. 354; Miedema 1981, S. 220.

²⁰⁸ Zur Rötzel- und Federzeichnung auf Leinwand, 219 x 163 cm, die Ceres, Bacchus und Venus sowie Amor und Goltzius zeigt (1606, St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. 18983) vgl. Reznicek 1960, S. 34, Anm. 8; Ders. 1961, Bd. 1, S. 128 f. und 284 ff., Nr. 128; Renger 1976-78, S. 198; Kocks 1979, S. 177; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 100, mit weiteren Literaturangaben; Sluijter 1991-92, S. 374. Zu weiteren Venusdarstellungen und verwandten Motive mit erotischem Charakter im Schaffen von Goltzius siehe ebd., S. 360 f. und 374 ff..

²⁰⁹ Siehe Müller Hofstede 1984a, S. 267 f.; dagegen Sluijter 1991-92, S. 378 f., wonach das Blatt im Gegenteil sogar als Kommentar gegen die aufkommende Kritik an der Aktdarstellung oder sinnlichen Verführung der Bilder begriffen werden kann und sich dies mit Begebenheiten in der Vita von Goltzius, z. B. dem Prozess gegen ihn wegen angeblicher Übergriffe gegenüber seiner Dienstmagd, in Verbindung bringen lässt.

²¹⁰ Zur humoristischen Wandlung mythologischer Szenen am Prager Hof und ihren Voraussetzungen in antiken Epigrammen oder Elegien siehe DaCosta Kaufmann 1985, S. 29 ff.; Ders. 1998, S. 214 ff.; Cavalli-Björkman 1988, S. 62 f.

²¹¹ Sluijter 1991-92, S. 347 f..

²¹² Kupferstich, 43,1 x 29 cm, das Bildnis bezeichnet mit „*HGOLTZIVS SCVLPTOR ET PICTOR AET. LIX. OBYT Ao CIC. ICI. XVII.*“ In einer Kartusche eine lateinische Inschrift von Theodor Schrevelius. Vgl.

Dieser wurde in seinem gelehrten Bekanntenkreis und auch später noch wiederholt als „Phönix“ bezeichnet.²¹³ Das Fabelwesen wurde traditionell mit der Sonne und von van Mander oder in der Emblematik mit dem Reichtum des Gelehrten und der Farbenvielfalt in Verbindung gebracht.²¹⁴ Als Symbol des Strebens nach Wahrheit und der durch die Farben bewirkten Verführung fügt sich das Motiv in die Gesamtaussage des Blattes ein und gibt ihm gleichzeitig eine persönliche Note. Goltzius bekennt sich zu den Gefahren seiner Kunst, verweist jedoch zugleich auf den Genuss, die sie dem gelehrten und moralisch gefestigten Kenner und Kunstliebhaber bereiten kann.²¹⁵

C 1.3.3 Pygmalion als Exemplum in malo

Dass sich Künstler wie Goltzius in den nördlichen Niederlanden der zunehmenden Kritik an verführerischen Aktdarstellungen gegenüber sahen, lässt sich exemplarisch anhand der Entwicklung des schon mehrfach erwähnten Pygmalion-Mythos darlegen, der ein klassisches Exemplum für die sinnliche Verführung durch Kunstwerke lieferte. Die Geschichte des zyprischen Bildhauers wird ausführlich in Ovids „*Metamorphosen*“ (X, 243-297) geschildert, der dabei auf verschiedene Autoren, z. B. Philostephanos von Kyrene, zurückgreift. Demnach verschmähte Pygmalion angesichts der Verderbtheit der Propoetiden, die sich im Tempel prostituiert hatten und dafür von Venus in Steine verwandelt worden waren, alle Frauen und gab sich ausschließlich seiner Bildhauerei hin. Er schuf eine derart schöne und lebendig wirkende Elfenbeinstatue, dass er sich in sie verliebte, glaubte, einen lebendigen Körper zu berühren. Er sprach mit der Statue, brachte ihr Geschenke, kleidete sie an und bat schließlich Venus, ihm eine der Statue ähnelnde Frau zu geben. Die Liebesgöttin erhörte ihn. Als er die Figur wieder einmal berührte und küsste, wurde sie lebendig und errötete. Pygmalion nahm sie zur Frau und zeugte den Paphos mit ihr. Nachantike Autoren überliefern als Namen der Statue (bzw. Frau) Galateia.²¹⁶

Widerkehr 1991-92, S. 259 f.; Limouze 1991-92, S. 441. Siehe weitere Beispiele für die Darstellung des Phönix bei Sluijter 1991-92, S. 347 f. und 384, Anm. 57, der vermutet, es könne sich um ein altes Familienemblem handeln.

²¹³ Siehe van Mander/Miedema 1973, S. 528; daneben Samuel Ampzing in diversen Fassungen eines Gedichts („*onse Schilder-Phoenix*“), abgedruckt bei Nichols 1991-92, S. 108, 109, 114 und 115 f..

²¹⁴ Van Mander, *Wtbeeldinghe*, fol. 131 r.: „*Gheleertheyt oft Conste*“.

²¹⁵ Vgl. auch Krystof 1991-92, S. 427 ff.; Sluijter 1990, S. 1 ff.; Ders. 1991, S. 1 ff.; Ders 1991-92, S. 373 f., der die Gesamtaussage ähnlich als Bekenntnis zur „apellischen Kunst“ auffasst und darüber hinaus im Engelsköpfchen am Armreif der *Visus-Venus* sowie in den Sonnenstrahlen Anspielungen auf Goltzius' Devise „*Eer boven Golt*“; hier **Abb. 417-18**, erkennt.

²¹⁶ Vgl. grundlegend Blühm 1988; Mayer/Neumann 1997; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 394. Die Verlebendigung von Statuen ist darüber hinaus Gegenstand eines Dialoges zwischen Sorkates und dem Bildhauer Claiton, den Xenophon in den „*Memorabilia*“ (III, 10, 1 ff.) überliefert. Siehe Lecoq 2002, S. 54.

Der Mythos, wurde über die mittelalterliche Literatur, insbesondere den „*Roman de la Rose*“ und rückgreifend darauf in Christine de Pisans „*Épître au dieu d’amour*“ und „*Le dit de la rose*“ (1399 und 1401) oder Chaucers „*Canterbury Tales*“ (1478) tradiert.²¹⁷

Die frühesten Darstellungen der Sage finden sich entsprechend in diversen Handschriften und Druckausgaben dieser Titel.²¹⁸ In den Niederlanden ist das Thema im untersuchten Zeitraum selten aufgegriffen worden.²¹⁹

Zu den wenigen Beispielen gehört eine mit „*Scultura*“ betitelte Radierung von **Pieter Perret nach Hans Speeckaert**, die 1582 als Pendant der schon oben erwähnten „*Pittura*“-Allegorie (**Abb. 245**) veröffentlicht wurde.²²⁰ Sie vereinigt drei Szenen des Mythos in einer Komposition (**Abb. 350**).²²¹ Im Vordergrund ist Pygmalion mit der Ausarbeitung seiner Statue beschäftigt. Eine zweite Szene zeigt den Bildhauer, wie er die Stufen zum Venus-Tempel emporgestiegen ist. Mit erhobenem Blick bittet er die über ihm in einer Wolke versammelten Götter – erkennbar sind Mars, Venus, Sol und Juno – um Beistand. In der rechten Bildhälfte geht seine Bitte in Erfüllung. Die zum Leben erweckte Skulptur, nun mit einer Draperie vor ihrer Scham und hochgestecktem Haar, und Pygmalion liegen in inniger Umarmung auf einem Prunkbett, dessen Baldachin von zwei Putti gelüftet wird. Die Berührung illustriert zum einen die Passage in Ovids Metamorphosen, nach der Pygmalion sein Werk berühren musste, um festzustellen, ob es Fleisch oder Elfenbein sei.²²² Daneben weist das Motiv auf Rosenroman-Illustrationen zurück, die Naturas Schöpferkraft mithilfe von erotischen Anspielungen veranschaulichen.²²³ Während dort Künstlern wie Pygmalion die Fähigkeit zur Verlebendigung ihrer Werke nicht zugestanden werden,²²⁴ stellt Speeckaert über die Anspielung auf die Venus-und-Mars-Ikonografie den Zusammenhang zur erotischen Inspiration her und lässt den Bildhauer mit der Hilfe der Liebesgöttin lebendige Werke schöpfen.

Durch die erotischen Anspielungen rückt das Blatt in die Nähe zu Tastsinn-Allegorien, deren moralisierender Gehalt bereits in Sebastian Brants „*Narrenschiff*“ (1494) angelegt ist und in den niederländischen Sinne-Zyklen des 16. Jahrhunderts auf unterschiedliche Art und Weise reflektiert

²¹⁷ Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 20817-21210; weiterführend zur Rezeption in der neuzeitlichen Literatur und Dichtung Kultermann 1987, S. 3 ff.;

²¹⁸ Einen Überblick über die verschiedenen Illustrationen geben Kuhn 1913/14; Henkel 1926/27, S. 58 ff.; Fleming 1969; Dörrie 1974, S. 71; Zühlke 1994. Vgl. daneben Egbert 1967, S. 74 f. und S. 76 f., Abb. XXVII und XXVIII.

²¹⁹ Neben den folgend genannten Beispielen sei an dieser Stelle auf eine Gerrit Pietersz. Sweelinck (Amsterdam 1566 – evtl. 1628) zugeschriebene Kreidezeichnung im Kunsthandel (38,6 x 51,3 cm) verwiesen, die den vor seiner im Typus der *Venus pudica* gearbeiteten Statue knienden Pygmalion zeigt. Vgl. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Inv. Nr. 49432, Foto Nr. 108236.

²²⁰ Vgl. oben, Kap. I. II. I., S. 275 f..

²²¹ Radierung, 40,5 x 27,9 cm, bezeichnet mit „*H. Speeckaert in. / P. Perret fe. / Roma / 1582*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 17, Nr. 33; Pigler 1954a, Bd. 2, S. 230; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 186 (Nr. 677); Ausst. Kat. Brüssel 1995, S. 338 f.; Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000/01, S. 140; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 174.

²²² Ovid, Metamorphosen X, S. 245.

²²³ Vgl. z. B. eine Handschrift in Paris, Ms fr. 1565, fol. 104v, bei Modersohn 1991, S. 97, Abb. 20.

²²⁴ Ebd., S. 97 f..

wurde.²²⁵ Bereits das mit einem Stich von Cornelis Cort nach Frans Floris 1561 eingeführte und in der Folgezeit häufig wiederholte Motiv des in den Finger pickenden Vogels kann moralisierend ausgelegt werden.²²⁶ Die 1578 nach Hendrick Goltzius gestochene Personifikation des Tastsinns weist als einzige entblößte Brüste und das Blatt eine auf die Gefahren der Liebe verweisende Inschrift auf.²²⁷ Nachdem Maerten de Vos die Personifikationen mit Szenen der biblischen Historie im Hintergrund kommentiert hatte,²²⁸ konfrontierte sie Jacob de Backer (um 1540 – 1595) mit Episoden der antiken Mythologie. Die Allegorie des Tastsinns zeigt im Hintergrund Pygmalion, der seine Statue umarmt (**Abb. 351**).²²⁹

Perret hat zwei Episoden der antiken Künstlerlegende und Mythologie über die Bezeichnungen „*Scultura*“ und „*Pittura*“ zu Allegorien der Malerei und Skulptur erhoben,²³⁰ was bisher als Kommentar zum Paragone aufgefasst und auf die Kontakte des in Brüssel geborenen Speeckaert zum Kreis um Federico Zuccari zurückgeführt wurde.²³¹ Die neutrale Gegenüberstellung von Malerei und Bildhauerei deutet zwar die akademische Auffassung von der Gleichrangigkeit der drei Bildkünste an, die bereits Michelangelo, vor allem aber Vasari und andere Mitglieder der Accademia del Disegno in Florenz vertreten hatten, und die dann auch grundlegend für die 1579 gegründete Accademia di San Luca in Rom wurde.²³² Letztlich fehlt dazu allerdings das dritte, der Architektur gewidmete Blatt. Mehr noch als den Paragone reflektieren beide Blätter u. E. die zeitgenössische Diskussion über das Decorum und die Tugend des Künstlers. Ließ sich bereits die Porträtaufgabe des Apelles mit Mahnungen vor eitler Selbstüberhöhung in Verbindung bringen,²³³ könnte auch der Pygmalion-Mythos vor Selbstverliebtheit und -überschätzung warnen.

Auf seinem 1593 datierten Kupferstich konzentrierte **Hendrick Goltzius** den Mythos auf das monumental vor einem neutralen Hintergrund platzierte Paar (**Abb. 352**).²³⁴ Der Kunstcharakter der

²²⁵ Im „*Narrenschiff*“ (1494) wird der Tastsinn durch sich umarmende Liebespaare karikiert. Vgl. dazu Nordenfalk 1985a, S. 137 ff.; Kauffmann 1943, S. 133 ff.; Rosier 1988, S. 23 ff.; Veldman 1991-92, S. 309 ff.

²²⁶ Vgl. den Überblick über die Diskussion – der Schmerz als Anspielung auf den Laokoon, der Vogel als Hinweis auf die fleischliche Begierde – bei Nordenfalk 1985a, S. 138 f.

²²⁷ „*Illicito Cypriae sensu moveare, caveto, / Legitimusque tibi sit medicina thorus.*“ Ebd., S. 309.

²²⁸ Ebd., S. 142 ff., Abb. 10, 12, 14 und 16.

²²⁹ In der älteren Literatur wurde der Zyklus noch de Backer, geboren 1608 in Harlingen, zugeschrieben. Vgl. dagegen ebd., S. 147 f. und Abb. 17e; Szabor 1972, S. 317 ff.; Müller Hofstede 1973, S. 255 ff.; Ders. 1984a, S. 287, Anm. 240, die Zuschreibung an den in Antwerpen tätigen Maler.

²³⁰ Die Gegenüberstellung der Szenen demonstriert, dass bei der Anknüpfung an antike Vorbilder nicht exakt zwischen Historie und Mythos differenziert wurde.

²³¹ Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 174. Zu Speeckaert vgl. Vgl. Thieme/Becker 1907, Bd. 31, S. 349; Valentiner 1932, S. 165, Anm. 10; Dacos 1964, S. 63 ff.; Gerszi 1968, S. 161 ff.; Geissler 1980, Bd. 2, S. 188.

²³² Vgl. oben, Kap. B 2.3.

²³³ Vgl. oben, Kap. 1.2.1.

²³⁴ Kupferstich, 31,5 x 21,5 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-10.112), mit „*Anno 1593. / Hgoltzius Jnuet. Et. Sculp.*“ bezeichnet und datiert. Vgl. Siehe Henkel 1926/27, S. 102; Hirschmann 1976, S. 64 f.; Strauss 1977, Bd. 2, S. 570; Ausst. Kat. Zürich/Dortmund 1982/83, S. 67; Magnaguagno-Korazija 1983, S. 92; Sluijter 1986, S. 346; Blühm 1988, S. 54 und S. 183 f.; Limouze 1991-92, S. 445; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 175; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 41.

Figuren wird bereits durch das Arrangement und daneben durch die Orientierung der Figuren an der *Venus pudica* und dem *Torso vom Belvedere* betont.²³⁵

In der Linken hält Pygmalion den Meißel, während er den Schlegel zu Boden gelegt hat und seiner Statue einen Blumenstrauß reicht. Die durch den Typus der *Venus pudica* und die gesenkten Lider zum Ausdruck gebrachte Scham deutet das in der von Franciscus Estius verfassten Bildunterschrift erwähnte Erröten der Figur an.²³⁶ Die ebenfalls darin hervorgehobene Lebendigkeit der Skulptur wird durch die nahezu gleichwirkende Erscheinung von Statue und Bildhauer sowie das leichte Übertreten der Plinthe mit der Fußspitze unterstrichen.

Durch das Kapitell und die Orientierung an berühmten Vorbildern der antiken Plastik wird die Orientierung der zeitgenössischen Künstler an der antiken Kunst evident. Indem der *Torso vom Belvedere* als Sinnbild der Skulptur verstanden wurde, liefert Goltzius eine zweifache Allegorisierung der Bildhauerkunst. Sie lässt sich allerdings auch auf den Kupferstich und damit Goltzius' bevorzugtem Medium dieser Zeit beziehen.²³⁷ Auf dem Boden liegen ein Armreif und Blüten, die einerseits auf die von Ovid geschilderten Geschenke,²³⁸ andererseits auf Venus und die Liebe des Bildhauers zu seinem Werk anspielen. Beides – die Behandlung einer Statue wie eine lebende Person und das Verlieben in eine Statue – eröffnet die Möglichkeit einer moralisierenden Auslegung.²³⁹

Der Mythos enthält mit der Thematisierung des schöpfenden Künstlers, der täuschend echten Naturnachahmung und –überwindung positive Anknüpfungspunkte für das künstlerische Selbstverständnis und wurde in Anlehnung an Ovid (Metamorphosen X, 295 ff.) in den Emblembüchern von Mathias Holtzward („*Emblematum Tyrocinia: Sive PICTA POESIS LATI=NOGERMANICA* [...]“, Straßburg 1581, Nr. 34) oder Nicolas Reusner („*AVREOLO-RVM EMBLEMATVM LIBER SINGVLARIS* [...]“, 1591, D ij) sogar als Beispiel einer von Gott gestifteten Heirat aufgefasst.²⁴⁰ Andererseits galt bereits in der Antike die Liebe des Xerxes zur Platane oder eines

²³⁵ Zu den Zeichnungen des Torso in roter und schwarzer Kreide (Haarlem, Teylers Museum), vgl. Reznicek 1961, Bd. 2, Nr. 201 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 41.1 und 41.2. Goltzius orientierte sich dabei offensichtlich an Antonio Tempesta's Stich-Illustration zu Ovids „*Metamorphosen*“. Vgl. dazu ausführlich Dörrie 1974, S. 72.

²³⁶ „*Sulpsit ebur niueum, quod virginis ora gerebat / Pygmalion, viue dixisset virginis ora. / Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna, / Munere Acidalie cupido dein iuncta marita est. / F. Estius*“

²³⁷ Mit seinem Blatt liefert er zugleich Vorbilder für andere Künstler. Siehe weitere Beispiele, bei denen Kupferstecher auf die diesbezügliche Vorlagenfunktion ihrer Werke hinweisen, bei Limouze 1991-92, S. 443 f.; zur etymologischen und technischen Verbindung von Skulptur und Kupferstich ebd., S. 448 ff.. Nach Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 41, feiert sich Goltzius selbst als neuer Pygmalion der Druckgrafik.

²³⁸ Vgl. Ovid, Metamorphosen X, 259-265: „*Schmeichelworte sagt er ihm bald, bald bringt er Geschenke, wie die Mädchen sie lieben, geschliffene Steine und Muscheln, kleine Vögelchen auch und tausendfarbige Blumen, Lilien, farbige Bälle und die von den Bäumen getropften Tränen der Heliostöchter; auch schmückt er den Leib ihr mit Kleidern, gibt ihren Fingern den Ring, eine lange Kette dem Halse; zierliche Perlen hängen vom Ohr, auf der Brust ein Geschmeide.*“

²³⁹ Vgl. dagegen Limouze 1991-92, S. 445, die als Hauptaussage des Stiches das Streben nach Tugend und klassischem Ideal erkennt. Dies ist ebensowenig nachvollziehbar wie die von ihr hergestellten Bezüge zu Cornelis Cort's Stich *Vera intelligentia* nach Federico Zuccaro oder Rembrandt's *Künstler und Modell* (B. 192).

²⁴⁰ Ovid, Metamorphosen X, 295 ff.: „*Gnädig ist Venus der Eh, die sie selbst gestiftet, und als die Hörner des Mondes sich neunmal zum vollen Runde vereint, hat jene die Paphos geboren, nach der die Insel benannt ist.*“

Mannes zu einer Statue der Agatha Tyche als Exemplum für „*seltame und lächerliche Arten von Liebe*“ und wurde damit die negative Rezeption des Mythos angelegt.²⁴¹ Dies deutet sich schon im Rosenroman an, in dem die Liebe Pygmalions mit dem in sein Spiegelbild verliebten Narziss verglichen wird.²⁴² Die reformatorische Kritik an der Verehrung von Heiligenbildern und lasziven Darstellungen beförderte Darstellungen des Götzendienstes, bei denen Bildwerke von Frauen angebetet werden.²⁴³ Nach dem Tridentinum stilisierten dann nicht wenige Autoren Pygmalion zum negativen Exemplum der blinden Eigenliebe oder der Liebe zu toten Dingen.²⁴⁴ In den Niederlanden wird diese moralisierende Auffassung dann auch von van Mander vertreten, der Pygmalion im „*Schilder-Boeck*“ als selbst- bzw. in die eigenen Werke verliebten Künstler charakterisiert, der sich mit seiner Liebe zu unbelebten Dingen selbst betrügt.²⁴⁵ In ähnlich negativer Bedeutung erscheint Pygmalion, hier Jupiter um Belebung seiner Statue bittend, in Sebastián de Covarrubias Orozcos „*Emblemas morales [...]*“, Madrid 1610, Buch III, Nr. 24, unter dem Motto „*OPERISQVE SVI CONCEPT AMOREM*“ als Sinnbild für die Selbstüberschätzung.²⁴⁶ In bildlicher Hinsicht wird diese Umdeutung auf einer 1615 datierten Radierung von Pieter Feddes van Harlingen greifbar, deren Unterschrift eindringlich warnt: „*VOLGHT NIET Pygmalion / DEYGHEN LIEFD HEM VERWON / DOER EEN BEELD VAN SIN WERCKEN / VEEL BOOLEN NOCH DES TEYDT / IN EYGHEN ZIN SO WYDT / EN KOENNENT ZELF NIET MERKEN*“ (Abb. 353).²⁴⁷

Der negativen Auffassung Pygmalions im „*Schilder-Boeck*“ stehen ambivalente Äußerungen zur Apelles-und-Campaspe-Anekdote gegenüber, die im Zusammenhang mit den Farben und der

Siehe dazu die vollständigen Titel der Emblembücher bei Henkel/Schöne 1996, S. XLII und XLIX f.; die Embleme ebd., Sp. 1614; dazu Dörrie 1974, S. 71, mit weiterführender Literatur.

²⁴¹ Die von Aelianus („*Variae Historiae*“ IX, 39) geschilderte Anekdote erinnert auffällig an den Pygmalion-Mythos, da der Jüngling die Statue mit Bändern und Kränzen schmückt oder ihr Schmuck schenkt. Vgl. Aelianus/Helms 1990, IX, 39, S. 129 f.

²⁴² Vgl. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, v. 20873-20888: „*Und doch liebe ich nicht auf allzu törichte Weise, denn wenn die Bücher nicht lügen, so haben viele noch törichter geliebt. Hat sich nicht [...] Narziss in sein eigenes Gesicht verliebt, als er seinen Durst zu löschen gedachte? Niemals konnte er sich dessen erwehren; und dann starb er daran, [...]. Somit bin ich doch weniger verrückt, denn ich gehe, wann ich will, zu dieser Statue und nehme sie und umarme und küsse sie und kann dadurch mein Ungemach besser ertragen; doch jener konnte die nicht haben, die er in der Quelle gesehen hatte.*“ Der Narziss-Mythos wird bereits in dem um 1230 verfassten Teil des Romans von Guillaume de Lorris geschildert. Vgl. ebd., Bd. 1, V. 1439-1510.

²⁴³ Siehe z. B. Hans Burgkmairs Holzschnitt *Salomos Götzendienst* von 1519 im Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 10; weitere Beispiele ebd., Nr. 9 ff..

²⁴⁴ Neben Pygmalion standen die Legenden über die *Venus von Knidos* und Darstellungen der Danaë im Fokus der Diskussion über die verführerische Wirkung von Bildern. Vgl. Panofsky 1933, S. 193 ff.; Millner Kahr 1978, S. 43 ff.; Ginzburg 1983, S. 173 ff.; Hinz 1989, S. 49 ff.; Seidel 1996, S. 277 f.; Sluijter 1999, S. 4 ff.; Mensger 2002, S. 179 ff..

²⁴⁵ Daneben vergleicht van Mander Pygmalions Hinwendung zu Venus allerdings auch mit der rechten Liebe zu Gott und den Nächsten. Vgl. van Mander, Grondt I, 52; Ders., Levens, 286v.; Ders., Wtleggingh, fol. 87v.; dazu van Mander/Miedema/Spies 1977, Zeile 83; Blühm 1988, S. 200 ff.; Limouze 1991-92, S. 445.

²⁴⁶ Henkel/Schöne 1996, S. XLII und Sp. 1614.

²⁴⁷ Radierung, 22,3 x 15,6 cm; mit „*P. Har. in et fe. Ao 15*“ signiert und datiert. Siehe Hollstein 1949 ff., Bd. 6, S. 234; Pigler 1954a, Bd. 2, S. 230; Carr 1960, S. 244, Anm. 17.

sinnlichen Verführung durch schöne Frauen erwähnt wird.²⁴⁸ Möglicherweise deuten der Hinweis auf die maßvolle Vierfarbenmalerei in der Antike, der goldene Apfel des *Paris-Urteils* auf van Winghes Fassung für Soreau (**Abb. 252**) oder das *Paris-Urteil* als Bild im Bild auf van Haechts gemalter Kunstkammer (**Abb. 267, 268**) ebenfalls die Kritik an der sinneverföhrenden Wirkung von Campaspe/Venus bzw. *Pictura an*.²⁴⁹ Sie vergleicht van Mander mit einer verführerischen Frau, der sich der Künstler zuwendet und die Grazie in sein Werk bringt.²⁵⁰ Insbesondere die Viten von Hugo van der Goes und Bartholomäus Spranger, dem die Kunst seine verstorbene Familie ersetzt haben soll, machen jedoch deutlich, dass die Topoi der inspirierenden *Pictura* und der Liebe des Künstlers zu seinen Werken von van Mander nicht durchgehend negativ aufgefasst werden.²⁵¹

Die das gesamte „*Schilder-boeck*“ durchziehende Bevorzugung der Malerei vor der Linie oder Zeichnung kulminiert in einer Passage des „*Grondt*“, in der die Zeichnung mit dem Lehbild des Prometheus, das Minerva, „*Godin van de kunst, welgevallig was*“, und die Malerei mit dem himmlischen Feuer verglichen wird, das Prometheus gestohlen habe, um sein Werk zu beleben („*beweging*“).²⁵² Diese der negativen Pygmalion-Rezeption entgegenstehende, positive Umdeutung des promethischen Feuerraubs wird zur gleichen Zeit auch in den Madrigalen und Sonetten greifbar,²⁵³ die Zuccaris „*Idea...*“ (1607) vorangestellt sind. Darin wird Zuccari selbst mit Prometheus („*Prometeo nouel*“) verglichen, der mit einer lebendigen Fackel (anstelle eines Pinsels) oder dem Feuer seiner Farben die Bilder belebe.²⁵⁴ Schließlich gilt es auch zu bedenken, dass allen Kunstwerken, die bei Künstlern und Betrachtern Liebe entfachen können, unabhängig von der

²⁴⁸ Siehe van Mander/Miedema 1973, Bd. 1, S. 273; van Mander, *Levens*, fol. 79r.; dazu Sluijter 1986, S. 273; Ders. 1991-92, S. 368 f..

²⁴⁹ Nach Schuster 1983, S. 121; Baxandall 1985, S. 50 ff., provoziert diese Kritik eine Materialästhetik, die sich dann u. a. bei Bildschnitzern wie Veit Stoß oder Tilman Riemenschneider im Verzicht auf farbige Fassungen niedergeschlagen hat.

²⁵⁰ van Mander, *Grondt* I, 3f. und 10; *Levens*, fol. 143v, 268v, 274, 143v, 293v; van Mander/Floerke 1991, S. 302 f.; van Mander/Miedema 1973, II., S. 357 und 365.

²⁵¹ Von Hugo van der Goes schreibt van Mander (van Mander/Floerke 1991, S. 38 f.), dass Venus, Amor und die Grazien dem Künstler geholfen hätten, das Bildnis eines jungen Mädchens zu malen, in das er sich verliebt hatte. Zu Spranger vgl. ebd., S. 303, wobei sich van Mander möglicherweise vom berühmten Gedenkblatt auf Sprangers verstorbene Frau anregen ließ, das Aegidius Sadeler II. 1600 gestochen hatte und neben Hinweisen auf die Vanitas und den Ruhm der Künste ein Skelett zeigt, das mit seinem Pfeil auf Sprangers Herz zielt. Zum Kupferstich 29,5 x 42 cm (Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Prentenkabinet) siehe Hollstein 1949 ff., Bd. 21, Nr. 332; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 43; Ausst. Kat. Berlin 1979, Nr. 42; Limouze 1990, S. 148 ff.; Ausst. Kat. Brüssel 1992, Nr. 2; NHG 1996, Nr. 100a; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 125; Raupp 1998, S. 180 ff..

²⁵² Dies wurde dann „*een Pandora, namelijk het overschoet van al het goede*“, womit erneut die nicht erlernbare Begabung als Geschenk angesprochen wird. Vgl. van Mander, *Grondt*, XII, 2; dazu van Mander/Miedema 1973, Bd. 2, S. 589; Steiner 1991, S. 93 f.. Vgl. weiterführend zum Prometheus-Mythos ebd.; Raggio 1958, S. 54 ff.; Luginbühl 1992.

²⁵³ Zitiert nach Steiner 1991, S. 78. Positiv ist diese Auffassung deshalb, weil die Bestrafung des Feuerraubs völlig ausgeblendet wird. Zur Genese dieser Auffassung siehe die gesamte Studie von Steiner 1991.

²⁵⁴ Vgl. Giovanni Giorgi, „*Al Sig. Cavalier Zuccaro, hauendo egli dipinto il Beato Carlo Borromeo [...]*“ in: Heikamp 1961, S. 7; dazu und weitere Beispiele von Alessandro Maganza und Silvio Passari ebd., S. 9 und 11; Steiner 1991, S. 77 f.. Zur Bedeutung von Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie siehe weiterführend Barasch 1978; Gavel 1978; Hall 1992.

positiven oder negativen Rezeption eine täuschende Lebendigkeit attestiert wird.²⁵⁵ Im Verlauf des 17. Jahrhundert wurden diese und ähnliche Auffassungen zum Allgemeingut und mündeten in die formelhaft wiederholten Prädikate „*soo leeft hy*“ oder „*nae't leven*“.²⁵⁶

C 1.4 Dichtende Maler – malende Dichter

Die mehrfach beobachtete Zusammenarbeit von Künstlern und Dichtern wie Geldenhauer, de Heere oder Lampsonius erfüllt die zuerst von Alberti aufgestellte Forderung, dass sich Maler für ihre Erfindungen „*mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten wohl vertraut*“ machen sollten.²⁵⁷ Tatsächlich entstanden eine Reihe von gelehrten Bildprogrammen in Zusammenarbeit von Humanisten, Theologen, Mäzenen und Künstlern.²⁵⁸ In den Niederlanden wird die Umsetzung des kunsttheoretischen Postulats in der teils vermuteten, teils nachweisbaren Zusammenarbeit von einzelnen Malern oder Malerkorporationen und Rhetorikerkammern ersichtlich. Die mehrfach erwähnten Schaugerüste für Wettbewerbe oder Wettstreite wurden zunächst von den Rhetorikern und seit dem 16. Jahrhundert von Humanisten oder Stadtsekretären wie Willem Silvius und daneben auch Malern entworfen, die sonst an der Herstellung der Bühnendekorationen, Kostüme oder Requisiten beteiligt waren.²⁵⁹ Die offensichtlichste Verbindung von Malern und Rhetorikern vollzog sich 1480 im Zusammenschluss der Antwerpener Lukasgilde mit der Rhetorikerkammer „*De Violieren*“. Nach dem 1564 veröffentlichten Reisebericht Guicciardinis gehörten der Kammer zu dieser Zeit beinahe alle Maler an.²⁶⁰ Dieser organisatorische Sonderfall führt nicht nur zur innovativen Fassadendekoration des Floris-Hauses, sondern schlug sich auch danach in verschiedenen Werken nieder, die teilweise eng mit der Rhetorikerkammer oder Lukasgilde in Zusammenhang stehen.

²⁵⁵ Vgl. dazu die von Farago 1992, S. 230 ff., ausgewerteten Äußerungen Leonardos, der aus Legenden wie diesen den Vorrang des Gesichts sowie der Malerei und Plastik vor der Dichtkunst ableitet; weiterführend Pfisterer 1999, S. 61 ff.; Ders. 2001, S. 305 f.

²⁵⁶ Vgl. ausführlich Weber 1991; daneben Becker 1973, S. 59, Anm. 54.

²⁵⁷ Zitiert nach Alberti/Janitschek 1970, S. 147. Als Beispiel wird ebd., Phidias genannt, der sich von Homer bei der Anfertigung seiner Zeus-Statue habe beraten lassen. Ähnliche Ratschläge erteilen auch Filarete oder Leonardo. Siehe dazu und weitere Quellen bei Kemp 1977, S. 357 ff.

²⁵⁸ Nur in den seltensten Fällen kann der Anteil der bildenden Künstler an den einzelnen Bildprogrammen rekonstruiert werden. Für Italien sei auf die studiolo-Ausstattungen, z. B. von Isabella d'Este in Mantua, verwiesen, bei denen sich die einzelnen Künstler an detailliert ausgearbeitete Programme und z. T. sogar Zeichnungen als konkrete Vorgaben halten mussten. Siehe dazu Ausst. Kat. Wien 1994, insbesondere S. 145 ff. und Nr. 83; weitere Beispiele bei Chambers 1970, S. 130 ff.; Kemp 1977, S. 357 ff.; de Chapeaurouge 1983, S. 63 ff.. Die Wertschätzung von Werken mit gebildetem Hintergrund schlug sich z. T. auch in einer entsprechend höheren Bezahlung nieder, weshalb Forderungen nach erfindungsreichen Kompositionen durchaus einen praktischen oder ökonomischen Hintergrund gehabt haben können. Vgl. dazu Floerke 1905, S. 180 f.; Miedema 1980, Bd. 1, S. 11; Kraut 1986, S. 62 f.

²⁵⁹ Vgl. Teil A, Kap. IV. II. und VI. II., S. 85 ff. und 153 ff., in diesem Teil, Kap. III. I., S. 339 ff.. Zu den Rhetorikern in den Niederlanden vgl. weiterführend Schotel 1861/64; van Duyse 1900/02; Mak o. J., S. 214 ff.. Grundlegende Beiträge über die wechselseitige Beeinflussung und Zusammenarbeit von Malern und Rhetorikern liefern Herrmann 1914, S. 376 ff.; Vogelsang 1922; Kauffmann 1923, S. 184 ff.; Gudlaugsson 1938; Dies. 1975; Hocke 1987, S. 46 ff.; Bauch 1960, S. 68 ff.; Stridbeck 1977, S. 37 ff.; Hummelen 1998, S. 97 f.; die Beiträge in Ramakers 1994; Koopmans u. a. 1995.

²⁶⁰ Guicciardini 1564, S. 97.

Vor 1607 hat **Otto van Veen** einen Dichter mit Lorbeerkranz gezeichnet, der auf eine Schriftrolle das von Horaz (Ars poetica 9 f.) entnommene Zitat „*pictoribus atque poetis / quid libet audendi*“ schreibt und damit auf die erfinderische Freiheit von Maler und Poet verweist (**Abb. 354a**).²⁶¹ Neben ihm sitzt ein Maler in halber Rückenansicht vor seiner Staffelei, der soeben die malerische Ausführung einer bereits in Strichzeichnung angelegten, geflügelten Sphinx begonnen hat. Hinter dem Dichter steht ein Arzt und hält ein Urinal gegen das durch ein Fenster einfallende Licht. Ein Durchgang gibt den Blick auf eine Schmiede mit mehreren Arbeitern frei. Die Tafel des Malers ist oben mit einem weiteren Horaz-Zitat („*humano capiti cervicem pictor equinam*“) beschriftet und unten mit „*Otho V. ... f.*“ signiert. Das zweite Zitat erläutert die erfinderische Freiheit an dem topischen Beispiel, dass der Maler Fabelwesen aus Mensch und Pferd zusammensetzen könne, wie es ihm beliebt. Dass dieser Satz eigentlich in einer Warnung an den Künstler endet, sich mit derartigen Erfindungen nicht lächerlich zu machen, wird geflissentlich verschwiegen.²⁶²

Mit dem vom Dichter abgeleiteten Recht auf extravagante Erfindungen haben sich nach Cennini vor allem Francesco Colonna, Filarete oder Leonardo auseinandergesetzt.²⁶³ Alberti unterteilt dagegen in „*De Pictura*“ (1435) den malerischen Schaffensprozess in *inventio*, *dispositio* und *expressio*, überträgt damit die von Cicero (De inventione I, 7) definierten Maßregeln der Rhetorik (*inventio*, *collocatio*, *elucotio*, *actio* und *memoria*) auf die Malerei und weist die „*fantasia*“ in ihre Grenzen.²⁶⁴

Möglicherweise reflektiert bereits eine aus dem **Umkreis Pieter Bruegels d. Ä.** stammende und in drei Varianten überlieferte Komposition den von van Veen angedeuteten Zusammenhang (**Abb. 355**).²⁶⁵ Die qualitativ beste Zeichnung im Louvre zeigt einen Maler mit Barett, langem Mantel und Malutensilien.²⁶⁶ Sein Staffeleigemälde ist bereits in Umrissen angelegt und stellt eine Figur im Narrengewand dar. Dies sowie der auf dem Boden hockende Knabe, der ein Zeichenbrett auf seinen Knien balanciert und in seine Übungen vertieft ist, illustrieren zunächst die Bedeutung der Zeichnung

²⁶¹ Ölgrisaille, London, British Museum, Printroom, Invr. Nr. Oo. 9-7. Vgl. Haberditzl 1907, S. 191 ff.; Winner 1957, S. 99; Müller Hofstede 1976-78, S. 177 ff., Ders. 1984b, S. 51 f.; Filipczak 1987, S. 33.

²⁶² Der Satz endet mit „[...] *teneatis rsum amici, admissi spectatum?*“ Siehe ebd..

²⁶³ Vgl. die Nachweise bei Kemp 1977, S. 355 ff., 365 f. und 369 ff.; zu Leonardos Phantasie-Begriff siehe Leonardo/Ludwig 1925, § 8; Kemp 1981, S. 126 ff. und 160 ff.; Kanz 2002, S. 72 ff.

²⁶⁴ Vgl. Alberti/Janitschek 1877, S. 116 f., 120, 124 f. und 142; dazu weiterführend Spencer 1957, S. 26 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 47 ff.; Braunfels 1964, S. 20 ff.; Lee 1967, S. 23 ff.; Baxandall 1971, S. 101 f.; Kemp 1977, S. 355 ff.; Patz 1986, S. 269 ff.; Filipczak 1987, S. 31 ff.; Warncke 1987, S. 25; Költzsch 2000, S. 85 ff.; Puttfarken 2000; Pfisterer 2002, S. 25 ff. und 127 ff.. Zu dem noch über die Rhetorik und Poesie hinausgehenden Ursprung der einzelnen Begriffe in der Jurisprudenz vgl. ausführlich Kantorowicz 1961, S. 261 ff.. Speziell zur Übertragung rhetorischer Regelsysteme auf die Architektur siehe Bruschi u. a. 1978; Carpi 1993.

²⁶⁵ Feder in Braun, 26,5 x 20 cm, auf der Rückseite beschriftet „[Aen de] *Eersame / Merten Verhul [fs] / [in] de Catelijnen / Straet naest / het gh... den / pert / betaelt den / bode.*“ Darunter in Rötel apokryph mit „*P. BRVEGEL/4*“ bezeichnet, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 273. Eine weitere Zeichnung im Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 276, recto ebenfalls mit „*BRVEGEL*“ apokryph signiert. Eine dritte Zeichnung befindet sich im Museum von Bayonne, Sammlung Bonnat. Vgl. de Tolnay 1952, Nr. 19; Best. Kat. Paris 1968, Nr. 275; Münz 1962, Nr. 53; Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 97.

²⁶⁶ Nach Ausst. Kat. Paris 1879, soll es sich um den Maler P. Heck oder Houck handeln, der jedoch nicht nachweisbar ist.

als Umsetzung einer inneren Vorstellung bzw. des von Jugend an begonnenen Zeichenstudiums.²⁶⁷ Der manuellen Tätigkeits des Farbenreibens haben beide den Rücken gekehrt.²⁶⁸ Scheint die Narrenfigur auf dem Bild im Bild auf den ersten Blick die vornehme Erscheinung des Malers und das fleißige Tun seines Lehrlings zu karikieren, würde sie – falls es sich tatsächlich um eine Bilderfindung Bruegels d. Ä. handelt – auf die Motiv- und Figurenwelt des Antwerpener Malers anspielen und eine vom direkten Naturvorbild unabhängige, extravagante Erfindung darstellen.

Selbst mit einem derartigen Gegenentwurf zur apellischen Malerei hätten sich Maler wie Bruegel d. Ä. auf antike Künstler als entsprechende „Vorläufer“ berufen können. Die in der antiken Künstlerbiografie bewanderten Zeitgenossen Bruegels d. Ä. erkannten möglicherweise schon in der karikaturesken Erscheinung des „Kenners“ auf dem Wiener Blatt (**Abb. 269**) eine Anspielung auf den „Mann von lächerlichem Aussehen mit dem Namen Gryllos“, den der antike Maler Antiphilos nach Plinius (Nat. hist., XXXV, 115 f.) „für Leute mit Humor“ gemalt und damit die „*grýlloi*“-Malerei begründet haben soll.²⁶⁹ Ob sich Bruegel d. Ä. oder Bosch, der schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dieser „Grillen“-Malerei in Verbindung gebracht wurde,²⁷⁰ tatsächlich mit dem antiken Erfinder dieser Gattung identifizierten, muss offen bleiben. Für Antwerpen lässt sich zumindest die direkte Verbindung des Begriffs „*gril*“ mit Narren durch eine Aufführung der Rhetoriker beim „*landjuweel*“ von 1561 belegen.²⁷¹ Treffen diese Vermutungen zu, hätte Bruegel d. Ä. oder der Urheber der Komposition eine Alternative zum inflationären Apelles-Vergleich aufgezeigt, die in ihrer leisen Ironie auf die Satiren von Juvenal, Martial u. a. sowie die davon abhängige „maccaronische“ Dichtung des Cinquecento zurückweist.²⁷² Mit deren berühmtesten Vertreter, dem italienischen Mönch Teofilo Folengo (1491-1554) oder „Merlin Cocaio“ wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits von Fray Joseph de Siguença die Malerei Hieronymus Boschs in Zusammenhang gebracht.²⁷³

²⁶⁷ Im Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 97, wird der Maler des in Kap. I. III., S. 310 f., betrachteten Wiener Blattes (**Abb. 269**) als Vertreter der *artes mechanicae*, der auf der Pariser Zeichnung als Vertreter der *artes liberales* aufgefasst.

²⁶⁸ Eine ähnliche Auffassung hat dann auch wohl einen Unbekannten dazu angeregt, die Aufschrift „*Nulla dies abeat quin linea ducta supersit*“ auf das eine Louvre-Blatt (Inv. Nr. 276) aufzubringen und damit auf das von Plinius, Nat. hist. XXXV, 84, überlieferte, tägliche Zeichenstudium des Apelles anzuspieren.

²⁶⁹ Die Überlieferung von Plinius ergänzte Quintilian (De Institutio oratoria XII, 10) um die Bemerkung, dass Antiphilos seine Werke mit „*facilitas*“ ausführte. Vgl. Roes 1935, S. 232 ff.; Baltrušaitis 1955, S. 42 ff.

²⁷⁰ Vor 1563 bringt bereits Don Felipe de Guevara in seinen „*Comentarios de la Pintura*“ (hrsg. von A. Ponz, Madrid 1788, S. 41 ff.) Bosch mit der „*grillo*“-Malerei in Verbindung. Vgl. dazu und weitere Belege bei de Tolnay 1989, S. 360; Unverfehrt 1980, S. 68; Marijnissen 1999, S. 23 ff., 157 und 159 f., Anm. 304. Zur diesbezüglichen Bosch-Rezeption Bruegels d. Ä. siehe Stridbeck 1956, S. 62 ff.; Klein 1963, S. 179 ff.

²⁷¹ Vgl. Miedema 1985b, S. 375, der daneben auf einen ähnlichen Zusammenhang in „*De Zeeusche Nachtigal*“ (1632) verweist.

²⁷² Zu diesen Zusammenhängen vgl. ausführlich Binsfeld 1956; zu Folengo oder Cocaio und seiner Schrift „*caos del triperuno*“ in makkaronischem Latein und Italienisch, die 1526 erstmals erschien, Salsano 1953.

²⁷³ Coccai habe nach Fray Joseph de Siguença, „*Historia de la Orden de S. Geronimo*“, Bd. 3, Madrid 1605, S. 837 ff., als Faksimile abgedruckt in Marijnissen u. a. 1972, S. 30-34, „mit einer besonderen Kunst“ gezeigt, „wie man das Beste in den wertvollsten Dichtungen sowohl moralischer als auch von der Natur inspirierter Sujets erkennen und erfassen und wie man, wenn man die Rolle eines Kritikers spielen musste, die Wahrheit

Die Tradierung des Zusammenhangs von Grillen und fantastischen Erfindungen wird in den Niederlanden durch Christophe Platins „*Thesaurus Teutonicae linguae*“ (Antwerpen 1573) belegt, in dem für „grille“ die Begriffe „*phantasia, phantasma*“ angeführt werden.²⁷⁴

Die kurz darauf in Lomazzos „*Trattato dell'arte della pittura*“ (Mailand 1584, Bd. 6.1, 280) verwendete Bezeichnung von „grilli“, „capricci“ oder „bizarria“ für Mischwesen deuten an, dass eine Berufung von Künstlern auf „grylloi“ vor allem dort zu erwarten ist, wo in Rezeption der seit dem Ende des 15. Jahrhunderts erfolgten Ausgrabung der Innendekorationen in der Domus area Neronis die Figurinen aus menschlichen, zoologischen, vegetabilen und ornamentalen Formen entworfen und als Stichvorlagen herausgegeben wurden.²⁷⁵

Tatsächlich schuf z. B. Arcimboldo am Hof Rudolfs II. seine in zeitgenössischen Inventaren als „*picturae grillum*“ klassifizierten Porträts,²⁷⁶ während der Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer sein „*Neüw Grotteßken Buch*“ (Nürnberg 1610) der „*kunstliebenden Jugend / vnd allen / die sich im Reissen / Mahlen / Schnitzen / Bildthawen / Bawen delectiren / auch andern Kuenstlern / als Goldschmidten / Schreineren etc.*“ widmete.²⁷⁷ Auf dem ersten Titelblatt des Werks werden die skurrilen Vorlagen als „*Ein Uralt Antiquischer Tempel / Vol Nagel newes seltzams gerempel*“ angepriesen, während diese auf dem zweiten Titelblatt als „*schnacken Marckt*“ bezeichnet werden, von dem sich jeder nehmen könne, „*was ihm gefelt*“. Die skurrilen Erfindungen bzw. die „Schnaken“ – oder Grillen?! – werden in einer Bude feilgeboten (**Abb. 356**).²⁷⁸ Indem auch Jamnitzers Groteskenbuch als ironischer Kommentar zum humanistischen Bildungsgut verstanden werden kann,²⁷⁹ ergeben sich wiederum Anknüpfungspunkte zur Satire oder „maccaronischen“ Dichtung.²⁸⁰ Ob die vereinzelt Hinweise auf Traditionslinien, die sowohl auf den antiken Malers Antiphilos als auch die „maccaronische“ Dichtung als Gegentwurf zum humanistischen Bildungsideal zurückweisen, isoliert dastehen oder sich mehr Künstler in dieser Form auf ihre dichterische Freiheit beriefen als bisher vermutet, müssen nähere Untersuchungen des im weitesten Sinn um Schnaken oder Grillen kreisenden Motivschatzes erhellen.

durch Vergleich und Gegenüberstellung zahlreicher Passagen zeigen kann.“ Vgl. dazu und weiterführend Ders. 1999, S. 23, 53, 94 und 465; de Tolnay 1989, S. 360; Raupp 1986.

²⁷⁴ Miedema 1985b, S. 375.

²⁷⁵ Vgl. weiterführend Kayser 1961; Heidsieck 1969; Warncke 1979; Blume 1985, S. 191 ff.; Hocke 1987, S. 89 ff., 184 ff. und 279 ff.; Conti 1991, S. 148 f.; Bättschmann/Griener 1994, S. 628 ff.; Chastel 1997; von Flemming 2000, S. 31 ff.; Kanz 2002, S. 81 ff.

²⁷⁶ Daneben hat der Leibarzt Rudolfs II., Heinrich Kuhnraht um 1600 seine Schrift „*Amphitheatrum Sapientiae*“ herausgegeben, in der es u. a. um „Grillen“ im Zusammenhang mit hermetischer Weisheit geht. Vgl. ebd., S. 204 ff.; DaCosta Kaufmann 1976, S. 275 ff.; Irmischer 1999, S. 121.

²⁷⁷ Zum Groteskenbuch Jamnitzers vgl. Warncke 1978, S. 65 ff.; Ders. 1979, Bd. 2, S. 98 ff., Nr. 926 ff.; Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 452-462; Ausst. Kat. München 2002, Nr. 42-56, mit weiterführender Literatur.

²⁷⁸ Beide Radierung, ca. 11,4 x 22 cm (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett). Vgl. ebd., Nr. 42 und 43; Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 452 und 453.

²⁷⁹ Warncke 1978, S. 68.

²⁸⁰ Irmischer 1999, S. 143, Anm. 450, weist zu Recht darauf hin, dass eine ausschließlich satirische Lesart der „Grillen“ kaum mit Arcimboldo's fantastischen Porträts des Kaisers Rudolf II. in Einklang zu bringen ist.

Auch die dreifache Erscheinung des Meerwesens auf van Winghes Apelles-Gemälde für Soreau (**Abb. 252**) lässt sich vor diesem Hintergrund als Hinweis auf die Freiheit des Malers deuten, Dinge und Figuren beliebig zu variieren. Otto van Veen (**Abb. 354a**) hat deshalb mit hoher Wahrscheinlichkeit bewusst die Sphinx als Misch- oder Fabelwesen zum Bildgegenstand eines sich auf seine erfinderische Freiheit berufenden Malers gewählt.

Im Rückgriff auf das von Sophokles (*Oidipus Tyrannus*, 391 ff.), Euripides (*Phoenissae*, 45 ff.) oder Statius (*Thebais II*, 505 ff.) überlieferte Rätsel der Sphinx deutet das Motiv darüber hinaus die Weisheit und Erkenntnis an, die mit Hilfe der Malerei veranschaulicht und erreicht werden kann.²⁸¹

Haberditzl erkannte in der Skizze eine Vorstudie für das Emblem „*Cuique suum studium*“ in **Otto van Veens** 1607 in Antwerpen herausgegebener Emblemsammlung zu den *Dicta des Horaz* („*Q. Horatii Flacci Emblemata*“). Das Icon wiederholt die Komposition des Londoner Blattes im Gegensinn (**Abb. 354b**).²⁸²

Dort ist das Staffeleibild allerdings nur noch mit „*Pictoribus atque*“ beschriftet und der Text des Dichters unleserlich geworden.²⁸³ Die Zusammenstellung von Maler, Dichter, Arzt und Schmied erinnert bei beiden Blättern an Merkurkinderbilder, wobei die kompositionelle Anordnung und die Größenunterschiede eine Abwertung von Arzt und Schmied andeuten. Sie findet ihre Entsprechung im Epigramm, in dem letzterer als „*ambachtsmann*“ bezeichnet wird.²⁸⁴ Wenn diese Gegenüberstellung auch durch die Textzusätze „*Cuique suum studium*“ bzw. „*eer door vlijf*“ relativiert wird, drängt sich doch der Vergleich zu dem bei Frans Floris ausgebildeten und dann als Maler, Dichter und Antiquar in Frankreich und Gent tätigen Lucas de Heere auf, der sich in der Widmung seines Gedichtbandes „*Den Hof en Boomgaerd der Poësie*n“ (Gent 1565) an Adolf von Burgund nicht nur auf dasselbe Horaz-Zitat („*Pictoribus atque poetis quidlibet...*“) beruft, um die Beschäftigung eines Malers mit der Poesie zum Zeitvertreib zu rechtfertigen, sondern den Band mit einem „*Refereyn an d'edele Violieren t'Antwerpen*“ schließt, in dem die Malerei mit der Rhetorik und Medizin in einen Wettstreit eintritt sowie nach dem Urteil Apolls aus diesem als Siegerin hervorgeht.²⁸⁵

²⁸¹ Vgl. das Epigramm in Alciatius, „*Emblematum libellus*“ (1531), in dem Weisheit, Unwissenheit und Selbsterkenntnis thematisiert werden, oder Emblem Nr. 4 im I. Buch von Nicolas Reusners „*Emblemata*“, in dem die einzelnen Elemente des Wesens als Sinnbilder für Einsicht, Kraft und den Aufstieg des Geistes gedeutet werden; dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 1789 ff.

²⁸² Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 32, Nr. 146; Haberditzl 1907, S. 191 ff.; Müller Hofstede 1977, S. 30 ff. und S. 36, Anm. 1. Zu van Veens „*Emblemata Horatiana*“ siehe Praz 1947, S. 168 f.; Landwehr 1962, Nr. 240-243; von Monroy 1964, S. 54.

²⁸³ Die vierzehn weiteren erhaltenen Vorzeichnungen in New York (Pierpont Morgan Library) und Wien (Albertina) weisen größere Gemeinsamkeiten mit den zugehörigen Stichen auf. Vgl. Müller Hofstede 1976-78, S. 177 ff., Ders. 1984b, S. 51 f., wonach der kompositorische Abstand zu den ausgeführten Emblemen ein Charakteristikum für van Veens *Grisaillen* der 1590er Jahre ist.

²⁸⁴ Der Text lautet „*Den schilder, ambachtsmann, Poet en Medecijn*“.

²⁸⁵ Vgl. de Heere, *Den Hof en Boomgaerd*, S. 2 f. und 107 ff., Nr. 4 und 78; dazu Becker 1972/73, S. 114 f.

Bei van Veen stehen zumindest auf den ersten Blick zumindest Malerei und Dichtung als gleichberechtigte Künste nebeneinander,²⁸⁶ doch deutet nichts darauf hin, dass sich der Maler mit dem Dichter berät oder gar von ihm oder seinem Werk inspirieren lässt. Damit erscheint der Vergleich von Malerei und Dichtkunst unter neuen Vorzeichen, die sich in Italien seit der Wende zum Cinquecento greifen lassen. Wird im Inventar Lorenzo de' Medicis bereits 1492 ein Gemälde mit zwei Figuren in einer Landschaft als „*poesia*“ bezeichnet und diesem damit der Status einer visuellen Dichtung bescheinigt,²⁸⁷ um 1500 der Vergleich von Malerei und Poesie von Leonardo zugunsten der Malkunst und des Gesichtssinnes entschieden²⁸⁸ oder 1501 die Erfindung einer Historie Giovanni Bellini auf Geheiß Isabella d'Estes selbst überlassen („*de suo inventione*“),²⁸⁹ schreiben 1548 Paolo Pino und 1557 Lodovico Dolce, dass die Malerei selbst Poesie sei.²⁹⁰ In bildlicher Form wird diese Neubewertung z. B. auf einer um 1555 von Giulio di Antonio Bonasone (tätig um 1531-74) radierten Allegorie aus dem Zyklus „*Amoro si diletti degli dei*“ greifbar (**Abb. 357**).²⁹¹ Pictura/Venus zeichnet die Umrisse eines Knaben auf ihre Leinwand und ignoriert den im Typus der Inspirationsfiguren agierenden Apoll, der auf die gezeichnete Hand des Knaben deutet. Die Gleichberechtigung der spezifischen Gestaltungsmittel wird auch in der Stichinschrift zum Ausdruck gebracht, die in deutscher Übersetzung lautet: „*Ich will diesen Arm auf meine Art und Weise machen / Mache du deine Verse, wie es dir richtig scheint / Du bist Apoll, ich bin die Malerei / Der eine wie der andere soll es auf seine Weise machen*“.²⁹²

Der zuerst von Alberti (1435) formulierten und im Verlauf dieser Untersuchung mehrfach angesprochenen Abhängigkeit des Malers von Literaten bzw. Dichtern hat auch van Veen die Unabhängigkeit „*Picturas*“ von gelehrten Beratern entgegengesetzt. Der Maler ist selbst gelehrter Inventor und ein Dichtern gleichberechtigter Künstler geworden. Diese Ansprüche passen zum Urheber, der für seine 1607/08 herausgegebenen Emblembücher nicht die Illustrationen entworfen, sondern – und das erstmals bei einem niederländischen Emblembuch – auch die Devisen und Epigramme verfasst hat.²⁹³ Sein diesbezügliches Selbstverständnis hatte er schon 1584 mit seinem wie

²⁸⁶ Dies betonen auch Filipczak 1987, S. 33 f.; Sluijter 1991-92, S. 246; während Müller Hofstede 1976-78, S. 177 ff.; Ders. 1977, S. 55 f.; Ders. 1984a, S. 286, Anm. 227, aus der abseitigen Platzierung des Dichters eine Vorrangstellung der Malerei ableitet.

²⁸⁷ Vgl. Dempsey 1992, S. 27 f..

²⁸⁸ Vgl. Leonardo/Ludwig 1925, § 17-31; dazu Borinski 1914, S. 167 f..

²⁸⁹ Zum Brief der Herzogin vom 28.6.1501 vgl. Chambers 1970, S. 131 ff.; Kemp 1977, S. 359; de Chapeaurouge 1983, S. 63; weiterführend zu den langwierigen Verhandlungen Fletcher 1971, S. 703 ff.; Ausst. Kat. Wien 1994, S. 185.

²⁹⁰ Vgl. Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 114 ff.; Dolce/Cerri 1970, S. 24 und 49.

²⁹¹ Radierung, 16 x 11 cm. Vgl. TIB 1978 ff., Bd. 29, Nr. 161-II; der gesamte Zyklus ebd., S. 9-28; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 71 f.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 101 f..

²⁹² Zitiert nach Kuhlmann-Hodick 1993, S. 72, Anm. 84. Die originale Stichunterschrift lautet: „*Voglio far questo braccio amodo mio / Tu fa li versi tuoi come ti pare / Apollo sei la pitura sono io / Che l'uno e l'altro a modo suo profare.*“

²⁹³ Neben den „*Emblemata Horatiana*“ von 1607 gab van Veen ein Jahr später die „*Amorum Emblemata*“ und sowie 1615 die „*Amoris Divini Emblemata*“ heraus. Letztere fanden vor allem im gegenreformatorischen Süden, die auf die Tradition des Stamm- oder Wappenbuchs zurückweisenden „*Amorum Emblemata*“ dagegen vor

ein Emblem aus Motto, Bild und Epigramm aufgebauten Selbstbildnis zum Ausdruck gebracht (**Abb. 340**).

In deutlicher Abhängigkeit von Otto van Veens Emblem hat **Frans Francken II.** mehrfach das Verhältnis von Malerei und Poesie thematisiert.²⁹⁴ Auf einem Gemälde in Brüsseler Privatbesitz sitzt ein lorbeer gekrönter Dichter mit Schreibutensilien an einem Tisch und hat den Blick zum Gemälde *Picturas* erhoben (**Abb. 358**).²⁹⁵ Mit den Musen am Helikon, aus dem Pegasus die Quelle Hippokrene schlägt, stellt es ein Sinnbild der Dichtkunst dar, das die Nähe von Malerei und Poesie bzw. den Anspruch *Picturas* auf dichterische Inspiration und Freiheit verdeutlicht.²⁹⁶

Der Unterschrift auf einem 1614 von **Adriaen Collaert** nach **Sebastiaen Vrancx** (1573-1647) 1614 gestochenen Lukasbild zufolge handelte es sich um eine Votivgabe für die Antwerpener Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ (**Abb. 359**).²⁹⁷ Es zeigt die frontal zum Betrachter gewandte Madonna auf einem Podest, ihr gegenüber den ins Profil gewandten Lukas vor seiner Staffelei, deren geschweiften Fuß wie auch der dahinter lagernde Stier und die Brüstung an die Lukasbilder von Floris (**Abb. 187, 201**) erinnert,²⁹⁸ während sich die Platzierung der Figuren vor der triumphbogenartigen Architekturkulisse von de Vos (**Abb. 216**) beeinflusst zeigt.²⁹⁹ Es ist davon auszugehen, dass diese Vorbilder Vrancx bekannt waren, der nach van Mander ein Schüler Adam von Noorts gewesen sein soll, 1600/01 als Meistersohn in die Lukasgilde aufgenommen und 1611 zu deren Dekan gewählt wurde. Während er als Maler vorwiegend mit kleinfigurigen Gemälden, Landschaften, Reiter- und Schlachtenbildern hervortrat, verfasste er als Dichter zahlreiche Gedichte und Theaterstücke und wurde 1613/14 für sein Engagement in der Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ mit der Wahl zum Dekan belohnt.³⁰⁰ Die durch Collaerts Stich verbreitete Komposition könnte als Dankesgabe für die Verleihung dieses Amtes fungiert haben oder anlässlich einer von der Lukasgilde und

allein in den nördlichen Niederlanden Verbreitung. Vgl. ausführlich Heckscher/Wirth 1959, Sp. 173 f.; Ellenius 1959, S. 108 ff.; von Monroy 1964, S. 53 ff.

²⁹⁴ Belegen die diversen Gemälde und Zeichnungen bereits die Kenntnis des Emblems, lässt sich in der Nachlassenschaft Frans Franckens I. sogar „*eenen boeck van Emblemata van Octavy van Veene*“ nachweisen. Vgl. Härting 1989, S. 205, Anm. 404 und Dok. II., S. 389.

²⁹⁵ Öl auf Holz, 20 x 25 cm. Möglicherweise das im Inventar der Clara de Valaer vom 16.10.1660 erwähnte Gemälde, das „*een schilder konst ende Poesie van de Jonge Francken van Antwerpen*“ zeigte. Vgl. ebd., Nr. 371.

²⁹⁶ In Übertragung der Interpretation von Müller Hofstede 1984a, S. 171 ff., von van Veens Emblem erkennt Härting 1989, S. 349, hier eine Vorrangstellung der Malerei.

²⁹⁷ Kupferstich (u. a. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 360). Beschriftet mit „*Sint Lukas niet allen het leven heeft beschreven / Van die de Zone Godts ons heeft gebaert al hier: / Maer hy heeft haer oock self gheschildert naer het leven / Daerom soo eeren hem die van de Violier*“ Vgl. Klein 1933, S. 60; Delen 1934/35, Bd. 2, Taf. XLI; Zweite 1980, S. 236; Keersmaekers 1982, S. 169 f.; Kraut 1986, S. 116 f.; Thijs 1997, S. 223. Zur Funktion gedruckter Votivbilder siehe ebd., S. 213 ff., mit zahlreichen Beispielen für andere Handwerke und Patronheilige.

²⁹⁸ In der Frontalität des Madonnenbildes auf der Staffelei erscheint nach Kraut 1986, S. 117, „*ein andeutungsweise byzantisierender Ausdruck*.“

²⁹⁹ Darauf verweisen auch Zweite 1980, S. 236; Kraut 1986, S. 116.

³⁰⁰ Zu Leben und Werk von Sebastiaen Vrancx vgl. van den Branden 1883, S. 470 f.; van Mander/Floerke 1991, S. 379 und 509, Anm. 592; Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 34, S. 567, mit einem Überblick über die ältere Literatur; Keersmaekers 1982, S. 169 f.

Rhetorikerkammer gemeinsam begangenen Festlichkeit angefertigt worden sein.³⁰¹ Dass sich die schreibende und malende Tätigkeit des Heiligen über die kompositionelle Verbindung der Schreibfeder mit dem lesenden Mann, die in der Rahmenverzierung dargestellten Schreib- und Malutensilien oder die in der Stichunterschrift erwähnten „Bilder“ gleichermaßen Berücksichtigung finden, trägt mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Selbstverständnis des malenden Dichters oder dichtenden Malers Vranx Rechnung.

Die Zusammenarbeit von Künstlern, die gleichzeitig als Dichter und Maler tätig waren, kulminiert in der Erfindung und Anfertigung von sogenannten Rebuswappen. Nach der Abschaffung des „landjuweel“ wurden diverse Wappen- und Reimwettbewerbe abgehalten, bei denen Rebuswappen im Hinblick auf das Bilderrätsel und die Malerei beurteilt wurden.³⁰² Von den wenigen erhaltenen Stücken stellt das rautenförmige Wappen, mit dem „De Violieren“ den ersten Preis auf einem am 17. Juni 1618 von der Antwerpener Rhetorikerkammer „Olijftak“ abgehaltenen Wettbewerb erzielte, eines der qualitativsten Beispiele dar (**Abb. 360**).³⁰³

Der Rebus setzt sich aus verschiedenen Bildern, Figuren und Gegenständen zusammen, die in vier Registern angeordnet sind. Für diese Untersuchung ist insbesondere die obere Reihe von Belang, die links einen antikisierend gekleideten Maler in halber Rückenansicht zeigt, der sich über die Schulter zum Betrachter wendet (**Abb. 360a**). In der Mitte sind zwei an die *artes*-Zyklen der Grammatica erinnernde Schuljungen dargestellt, von denen einer zeichnet oder schreibt. Rechts sitzt schließlich der nimbierte Lukas mit Zeichenbrett auf seinem Symboltier, hinter dem zwei Feuer lodern. Die Motive ergeben die erste Zeile eines Gedichts, das sich aufgrund der Lautgleichheit oder –verwandtschaft bestimmter Wörter („*dij*“ = „die“ etc.) nur auf Niederländisch wiedergeben lässt: „*Apelles' [= Maler an der Staffelei] scholieren [= Schüler], die Sint Lucas [Lukas] vieren [Feuer] / wilt helpen versieren den Olyftack snel / met ons, Violieren, end Apollo's laurieren / Vlucht droevige manieren willich, houdt Vrede wel.*“³⁰⁴ Das Gedicht verfasste Sebastiaen Vranx, der zu diesem Zeitpunkt „*factor*“ der Kammer war. Auf ihn gehen auch die Tierdarstellungen zurück, während Jan Brueghel d. Ä. die Blumen und Banderolen mit dem Motto „*WT IONSTEN VERSAEMT*“, Hendrick van Balen einige

³⁰¹ Klein 1933, S. 60 und 108, Anm. 279, vermutet, wahrscheinlich in Unkenntnis der Stichunterschrift, einen Zusammenhang mit der 1611 erfolgten Wahl von Vranx zum Mitdekan der Lukasgilde, was schon aufgrund des zeitlichen Abstandes unwahrscheinlich erscheint.

³⁰² Nach dem Mechelner Rhetorikerfest von 1620 sollten keine anderen Wappen mehr benutzt werden. Vgl. Burger 1924, S. 273 ff.; Ders. 1925, S. 145 ff.; Keersmaekers 1952, S. 123 ff. und 187 ff.; Ramakers 1998, S. 142; von Monroy 1964, S. 27 ff..

³⁰³ Öl auf Holz, 73 x 73 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 366. Vgl. Floerke 1905, S. 124; Donnet 1907, S. 40; Speth-Holterhoff 1957, S. 47 f. und Anm. 64; Winner 1957, S. 99; Keersmaekers 1957, S. 343 ff.; Keersmaekers 1984, S. 217 ff.; von Monroy 1964, S. 27 ff.; Ertz 1979, S. 514 und Nr. 336; Filipczak 1987, S. 25 f.; Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 29; Härting 1983, A 399; Dies. 1989, S. 12 und Nr. 476; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 174. Die Angabe von Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 2, S. 50 (Nr. 191), wonach es sich um ein Türschild handelt, ist irreführend.

³⁰⁴ Zitiert nach Best. Kat. Antwerpen 1988, S. 26. Eine ausführliche Erläuterung der einzelnen Sinnbilder und Wortlaute im Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 174. Stoichita 1998, S. 161; Ders. 2002, S. 15, leitet von diesem Rebuswappen ab, dass man sich in Antwerpen als „*getreue und werte Schüler des Apelles*“ begrüßt hätte.

Figuren und Frans Francken II. die Motive der obersten und untersten Reihe beisteuerten.³⁰⁵ Entsprechend erscheint Apelles dann auch in der für Franckens Atelierbilder (**Abb. 263 ff.**) typischen Haltung, wobei der Blick des Maler über die Schulter zum Modell zur „genialen Kopfwendung“ abgewandelt wurde.³⁰⁶ Auch die im Vergleich dazu archaisch oder altertümlich anmutende Erscheinung des heiligen Lukas im strengen Profil ist nicht untypisch für Francken II. (**Abb. 361**).³⁰⁷ Wenn sich die Antwerpener Künstler inzwischen auch stärker mit Apelles identifizierten und in diesem Zusammenhang wohl auch nicht zufällig den Aspekt der Lehre betonen, lässt der Rebus doch keinen Zweifel daran, dass auch dem altherwürdigen Schutzpatron noch Wertschätzung und Verehrung entgegengebracht wird. Beide stehen im wahrsten Sinn auf einer Stufe.³⁰⁸ Nicht mehr vorhanden ist Lukas dann allerdings auf einem weiteren in Zusammenarbeit von Sebastiaen Vrancx und Frans Francken II. geschaffenen Rebuswappen, mit dem die „Violieren“ einen am 3. Mai 1620 von der Mechelner Kammer „*De Peoene*“ abgehaltenen Wettbewerb gewonnen hat (**Abb. 362**).³⁰⁹ Dafür tritt erneut Apelles auf, der eine weibliche Dreiviertelfigur (Campaspe/Venus) malt. Durch die Kinder wandelt sich die Selbstbezeichnung der Urheber von „*Apelles scholieren*“ zu „*Apelles kinder*“.³¹⁰

Deuten die Rebuswappen ein bewusstes Anknüpfen an die Tradition vor den Jahrzehnten der politischen und religiösen Wirren an, illustriert auch das 1619 angelegte Prunkregister der Kammer, das ihre Geschichte mit den wichtigsten Mitgliedern von 1480 bis 1722 überliefert, die neue Blüte von Malerei und Dichtkunst.³¹¹ Das von **Sebastiaen Vrancx** illuminierte Frontispiz weist eine Rahmung mit ornamentaler Grotteske auf, in die unten die Datierung („*Ao. SAL. M.DC.XIX*“) und oben das Wappen der Maler (drei silberne Schilde auf blauem Grund) eingefügt sind (**Abb. 363**). Das Malerwappen flankieren *Pictura* mit Malutensilien und Zirkel sowie *Rhetorica* mit Schriftrollen und

³⁰⁵ Vgl. dazu die von Donnet 1907, S. 81, 96, 103 und 197, publizierten Notizen zum Anteil der einzelnen Meister im Register der Lukasgilde; daneben Grauls 1960, S. 107 ff.; Iost 1963, S. 124; Ertz 1979, Nr. 336; Härtling 1983, A 399; Dies. 1989, Nr. 476.

³⁰⁶ Dass diese Form zur gleichen Zeit bereits für Selbstbildnisse im Gewand des Apelles benutzt wurde, kann die Werner van den Valckert zugeschriebene Federzeichnung in Amsterdam (Feder in Braun, gewaschen und laviert, 43,8 x 45,2 cm, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. 39:18) belegen, deren Zuschreibung an Pieter Isaacsz. schon im Best. Kat. Amsterdam 1978, Nr. 327, bezweifelt wird. Die Zuschreibung an van den Valckert vertreten Raupp 1984, S. 196; Sluijter 1991-92, S. 369, Abb. 274; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, Nr. 756, was durch Selbstbildnisse des Künstlers bestätigt wird. Vgl. de Jonge 1942, S. 139 ff.; Thiel 1983, S. 128 ff..

³⁰⁷ Vergleichbar hatte er Lukas beispielsweise *en grisaille* auf einem *Letzten Abendmahl* (Öl auf Kupfer, 54 x 40 cm, mit „*D j ffranck f.*“ signiert, London, Kunsthandel) dargestellt. Vgl. Härtling 1989, Nr. 182A und Taf. 50. Siehe daneben einen ähnlich auf seinem Stier im Profil sitzenden Lukas in der Grisaillerahmung einer ebd., S. 125 und Nr. 223, um 1630-35 datierten Kreuzigung in Paris (Louvre, Inv. Nr. 1296).

³⁰⁸ Vgl. auch Speth-Holterhoff 1957, S. 48; Baudoin 1977, S. 299; Stoichita 1998, S. 161.

³⁰⁹ Öl auf Holz, 75 x 75 cm, Mecheln, Hof van Busleyden, Inv. Nr. M. 7.540b. Vgl. van den Branden 1883, S. 473; Donnet 1907, S. 103 f.; Keersmaekers 1957, S. 343 ff.; Härtling 1989, S. 12 und Nr. 477.

³¹⁰ Der vollständige Text lautet: „*Jupiter hemelvoorst, wolt ons duer Pallas stieren / voor Pegasus fonteyn / stelt reden int lammoen / Apelles kinder bly, commen met violieren / Bruerlyck tooghen haar jonster liefde de Peoen / Wt jonsten Versaemt.*“ Zitiert nach ebd., S. 378.

³¹¹ Illuminierte Handschrift, Titelblatt 35,6 x 23,3 cm („*HET / IONSTICH / VERSAEM / DER / VIOLIEREN*“), Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 259. Vgl. Donnet 1907; Keersmaekers 1952, S. 123 ff. und 187 ff.; Ders. 1957, S. 343 ff.; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 173.

Levkojen (Violieren). Darüber entrollt sich in einer Banderole die Devise der Kammer („*WT IONSTEN VERSAEMPT*“).

Die nach 1585 in die nördlichen Provinzen ausgewanderten Rhetoriker beeinflussten die dort ansässigen Kammern und Schützenkompanien oder initiierten neue Vereinigungen wie die „*Witte Lavenderbloem*“ oder „*Vygeboomken*“ in Amsterdam, „*Orangnie-lemie*“ in Haarlem, „*In Liefde groeiende*“ in Leiden oder „*Balzembloem*“ in Gouda.³¹² Ihr Einfluss schlug sich in den Wettstreiten 1596 in Leiden und 1606 in Haarlem nieder, die bewusst an das berühmte „*landjuweel*“ von 1561 in Antwerpen anknüpften.³¹³

Im Zusammenhang mit der um 1596 von **Jan Saenredam** nach **Hendrick Goltzius** gestochenen Planetenkinder-Serie wird dann auch das erste Beispiel greifbar, bei dem ein Künstler die traditionelle Zuordnung der einzelnen Wissenschaften und Künste zum Planetengott Merkur genutzt hat, um die Malerei als rhetorisch begabte Kunst darzustellen.³¹⁴ Auf dem mit „*Me Dys commendat facundae gratia linguae, / Et varias rudibus monstro mortalibus artes*“ beschrifteten Stich erhebt sich die Statue des Planetengottes auf einem belebten Marktplatz (**Abb. 364a-b**).³¹⁵ Im Vordergrund disputieren zwei vornehme Buchgelehrte als Vertreter der von Merkur verliehenen Eloquenz. Am rechten Bildrand steht eine Gruppe von Herren, die von einem Maler in vornehmer zeitgenössischer Tracht angeführt wird.³¹⁶ Im Hintergrund agieren ein Händler mit einem Flakon (?) vor seinem Verkaufstisch mit Münzen, Rhetoriker auf einer Bühne sowie ein Redner oder Prediger vor einer Hafeneinfahrt. Der Maler hat seine Linke betuernd an die Brust geführt und sich zu den anderen Personen umgewandt. Mit dem Malstock weist er auf sein kleinformatiges Staffeleibild, auf dem die Umrisse von drei Figuren erkennbar sind. Indem seine Erläuterung des Bildes und die Diskussion der Umstehenden das Verhalten der Buchgelehrten im Vordergrund wiederholt, weist Goltzius die Malerei deutlicher als je zuvor innerhalb eines Merkurkinderbildes als stumme Poesie und ihre Vertreter als eloquente und

³¹² Floerke 1905, S. 25 f. und 190, Anm. 57; Ramakers 1998, S. 136 ff.; Briels 1985.

³¹³ Die Aufzüge, Wappen und Aufführungen der Kammern unter dem Motto „*Wat deucht oyt wrachte, een Mensch barmhertich, liefdich, goet / En wat verschrickelijck quaet, een gierich Mensch onvroet*“ in Haarlem 1606 wurden dann auch in Text und Bild von Zacharias Heyns („*Const-thoonende Ivweel...*“) festgehalten und 1607 in Zwolle veröffentlicht. Vgl. Ramakers 1998, S. 129 ff. und 172 ff.; Koppenol 1998. In Leiden (Stedelijk Museum Lakenhal, Inv. Nr. 142) hat sich das Blazoen der Rotterdamer Kammer „*De Blauwe Acoleyen*“ mit dem Sinnspruch „*Met minnen versaemt*“ (Öl auf Holz, 96 x 100 cm) erhalten. Vgl. von Monroy 1964, S. 36 und Abb. 11.

³¹⁴ Die Blätter sind mit lateinischen Stichunterschriften von Schonaeus versehenen und erinnern nur noch hinsichtlich der Tierkreiszeichen in den oberen Bildecken an die bisherige Darstellungstradition, während die einzelnen Planetengötter nicht mehr in einem von Symboltieren gezogenen Wagen im Himmel, sondern als erhöhte antikisierende Standbilder dargestellt sind und dabei mehr oder minder offensichtlich antike Statuen zitieren. Vgl. Veldman 1991-92, S. 324 ff.; Krystof 1997, S. 160 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 79.1-4, mit weiterführender Literatur.

³¹⁵ Kupferstich nach einer Federzeichnung von Goltzius in Leiden (Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Inv. Nr. AW 257, 23,5 x 17,5 cm, braun laviert, rosa gehöht, unten rechts mit ligiertem „HG“ bezeichnet). Vgl. ebd., Nr. 79.4; Reznicek 1961, Bd. 1, Nr. 146; Georgel/Leqoc 1987, S. 44; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 34; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 4.

³¹⁶ Gegen die Vermutung von Georgel/Lecoq 1984, S. 44, dass die vornehme Kleidung negativ aufzufassen sei, haben sich schon Asemissen/Schweikhart 1994, S. 34, ausgesprochen.

gebildete Künstler aus. Dies wird zusätzlich durch den im wahrsten Sinn im Schatten des Malers knienden Bildhauer in einfacher Tracht kommentiert, der an einer antiken Büste arbeitet.

Während die religiösen Funktionen der Gilden und Bruderschaften mit der Säkularisierung ein Ende fanden, blieb der heilige Schutzpatron in den reformierten Städten der nördlichen Niederlande weiterhin von Bedeutung. Die Zunftmitglieder trafen sich am 18. Oktober und hielten Wahlen von Vorständen oder Gutachtern ab.³¹⁷ Entsprechend kam es in Städten wie Haarlem, Amsterdam oder Leiden zu ähnlichen Entwicklungen wie in Antwerpen. In Haarlem lässt sich die Zusammenarbeit von Malern und Rhetorikern an den Mitgliedern der schon zu Lebzeiten Heemskercks bestehenden Rhetorikerkammer „*De Wijngaardtrancken*“ sowie an drei im Besitz der Haarlemer Kammer „*De witte Pelicaen*“ befindlichen Prunkwappen ablesen, die 1597, 1600 und 1602 von Jacob Matham reproduziert wurden. Als Bilder im Bild erscheinen sie auf einem 1659 datierten Gemälde im Frans Halsmuseum, das Hendrick Goltzius und Carel van Mander als Urheber der Blazoenen ausweist (**Abb. 365**).³¹⁸ Letzterer hatte die Kollegen im „*Schilder-boeck*“ (1604) mehrfach in der Tradition Albertis ermahnt, sich mit „*de Dicht-const Rhetorica*“ auseinanderzusetzen und *Pictura* und *Poesia* als „*goede susters oft vriendinnen*“ charakterisiert.³¹⁹

In diesen Zusammenhang muss sicher auch ein Lukasbild eingeordnet werden, das **Jacob Matham** um 1613 **nach Hendrick Goltzius** gestochen hat (**Abb. 366**).³²⁰ Der heilige Maler erscheint in Halbfigur vor einer Brüstung und wendet sich über die Schulter dem Betrachter zu. Auf seiner Staffelei ist ein kleines Madonnenbild mit halbrundem Abschluss platziert. Auf der oberen Querverstrebung befindet sich das Monogramm des Urhebers: „*H G (ligiert) FECIT*“. Hinter Lukas fällt der Blick auf eine felsige Landschaft. Halb außen, halb innen schweben Engelsfigürchen und geflügelte Engelsköpfe in Wolken, über denen das winzige Symboltier des heiligen Lukas in einer Lichtgloriole erscheint.³²¹ Ohne dieses, den Engelsreigen und das Madonnenbild würde man die Malszene kaum mit Lukas in Verbindung bringen. Als „Vorläufer“ innerhalb der Lukas-Ikonografie ließen sich der Lukas-Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik (**Abb. 77**),³²² das Lukasbild von

³¹⁷ So beispielsweise in Amsterdam, Rotterdam und Delft. Vgl. Hoogewerff 1947, S. 146, 168 und 173; daneben Klein 1933, S. 16 f.

³¹⁸ Vgl. Heppner 1939/40, S. 22 ff.; von Monroy 1964, S. 33 ff., Abb. 9 und 10; Hak 1984, S. 190, Abb. 387. Im Haarlemer Gemeindeforschungsbüro bezeugt ein Dokument, dass Goltzius und ein Helfer anlässlich des Rhetorikerwettbewerbs in Leiden 1596 „*meer dan acht dagen gebesongieert hebben om de cledingen en de anderen accoutrements te chiereren*.“ Siehe dazu und weiterführend Nichols 1991-92, S. 91, 103 und 105; Miedema 1991-92, S. 68, Anm. 16.

³¹⁹ Vgl. van Mander, *Grondt I*, 47; Ders., *Levens*, fol. 255v.; dazu Miedema 1981, S. 170 f.

³²⁰ Kupferstich, 47,2x 37,3 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet); bezeichnet mit „*Cum privil. S. Caes. Mtis., Jac. Matham Sculptor*.“ Unterhalb ein achtzeiliger Text von Theodoor Schrevelius; in einer Kartusche die Widmung des Blattes an Maximiliano Laignier. Vgl. Hirschmann 1921, Bd. 2, Nr. 143; Hollstein 1949 ff., Bd. 11, Nr. 143; Bartsch 1980, Bd. 4, S. 103, Nr. 113; Klein 1933, S. 61; Raupp 1984, S. 198; Widerkehr 1991-92, S. 242 f.

³²¹ Klein 1933, S. 61, vermutet Einflüsse von Tierkreiszeichen.

³²² Auf diesen Zusammenhang verweist schon Klein 1933, S. 98, Anm. 94.

Ambrosius Benson (um 1519-1550), auf dem der Madonnenmaler ebenfalls in Halbfigur erscheint und in der Linken ein kleines Madonnenbild mit halbrundem Abschluss vorweist (**Abb. 367**),³²³ sowie ein in zwei Versionen überliefertes Gemälde von Joachim Wtewael anführen, das den schreibenden Evangelisten über die Schulter zum Betrachter blickend zeigt, während zwei Urinalbehälter und eine Palette als Attribute des Arztes und Malers an der Rückwand des Raumes platziert sind (**Abb. 368**).³²⁴ Die „geniale Kopfwendung“ weist dagegen eindeutig auf *Pictura* zurück (**Abb. 307a**), die bei Goltzius mit den visionären Motiven Engel und Stier korrespondiert.³²⁵

Dass sich die Halbfigur hinter einer Brüstung bis zur Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts zurückführen lässt,³²⁶ ist angesichts des für Goltzius charakteristischen Umgangs mit bestehenden Darstellungstraditionen sicher kein Zufall. Das Antlitz des heiligen Malers weist dann auch große Ähnlichkeit mit den Zügen des Sammlers Jan Govertsz. van der Aar (1544/45-1612) auf, der als Sohn eines wohlhabenden Tuchhändlers in Leiden geboren wurde, dort zunächst das Geschäft des Vaters weitergeführt haben könnte und vor 1602 nach Haarlem umsiedelte, wo er 1612 kinderlos verstarb. Über großen Reichtum verfügend, tat er sich dort als Sammler, Liebhaber und Förderer der Künste hervor.³²⁷ Mehrfach wurde er von Haarlemer Künstlern wie Cornelis Cornelisz. van Haarlem und Jacob Matham, porträtiert.³²⁸ Goltzius hatte ihn auf vier Zeichnungen in unterschiedlichen Stilrichtungen, 1603 als Muschelsammler (**Abb. 343**) sowie im Hintergrund auf dem 1607 datierten Gemälde *Susanna und die Alten* dargestellt.³²⁹ Auf einer 1614 datierten Federzeichnung ist van der Aar durch den nur in dünnen Strichen angedeuteten Stier bereits in die Nähe des heiligen Lukas gerückt (**Abb. 369**).³³⁰

³²³ Öl auf Holz, 42,5 x 31 cm, Den Haag, Dienst voor s⁷-Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen (Dauerleihgabe an das Centraal Noord Brabants Museum, s⁷-Hertogenbosch). Von einigen Autoren als Selbstbildnis angesehen, wogegen der ins Leere gerichtete Blick spricht. Vgl. Friedländer 1924 ff., Bd. 11, Nr. 273; Marlier 1957, S. 261 und Taf. 74d; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 5; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 1; Lechner 1974a, Sp. 461; Raupp 1984, S. 332; Kraut 1986, S. 41; Kuhlmann-Hodick 1993, S. 24 (Nr. 575).

³²⁴ Eine Version als Leihgabe des Amsterdamer Rijksmuseums (Inv. Nr. A 1696) in Muiden (Rijksmuseum het Muiderslot), eine andere nach dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 22472, als „Francken“ 1961 bei Sotheby's versteigert, Vgl. Lindeman 1929, Nr. 26 und 252; King 1985, S. 255.

³²⁵ Seit ihrem erstmaligen Auftreten auf der Fassade des Floris-Hauses waren inzwischen zahlreiche Bildnisse und Selbstporträts in diesem Typus entstanden. Vgl. z. B. die Selbstbildnisse von Isacc van Swanenburgh (1568), Jacob Willemsz. Delff (1591-94), Otto van Veen (1584) und dessen Bildnis in Hondius' „*Theatrum Honoris*“, Nr. 59; dazu und weitere Beispiele bei Raupp 1984, S. 200 ff., Abb. 21, 24 und 102 f. Dass Goltzius das Madonnenbild „*erstmalig als geistige Eingebung*“ charakterisiert, wie ebd., S. 198, behauptet wird, unterstreicht erneut die bisherige Fehleinschätzung der Lukas-Ikonografie.

³²⁶ Vgl. dazu weiterführend Kathke 1997, S. 115 ff..

³²⁷ Die Sammlung kann aufgrund fehlender Nachlassinventare nicht mehr rekonstruiert werden. Zu van der Aars Vita und Bedeutung als Sammler und Mäzen in Haarlem vgl. ausführlich Nichols 1987, S. 241 ff..

³²⁸ Insgesamt sind neun Bildnisse überliefert. Siehe den Überblick ebd., S. 241; McGee 1991, S. 256 f..

³²⁹ Die Zeichnungen weisen eine archaische Anlehnung an den Stil Lucas van Leydens, Dürers und Hans Baldung Griens auf. Siehe Reznicek 1960, S. 39 ff.. Zu den Gemälden vgl. Hirschmann 1916, S. 74 f. und Nr. 6; Jost 1968, S. 57 ff.; Nichols 1987, S. 241 ff.; Ausst. Kat. Kopenhagen 1983, Nr. 1; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 256; Mette 1995, S. 158; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 104.

³³⁰ Feder auf Pergament, 49 x 37,8 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. Z 2285. Vgl. Reznicek 1960, S. 30 ff.; Ders. 1961, Bd. 1, S. 39 ff. und Nr. 70; Wishnevsky 1967, S. 172, Nr. 29; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 95. Nichols 1987, S. 241 ff., stellt die Identifizierung mit Lukas zu Unrecht in Frage.

Das Bildnis des befreundeten Sammlers und Liebhabers der Künste als Lukas erinnert an den Bericht von Manders, nachdem Goltzius nach seiner Hinwendung zur Malerei um 1600 keine gewöhnlichen Porträtaufträge mehr angenommen und Bildnisse nur noch zum Zeitvertreib oder Vergnügen, als Freundschaftsbeweis oder technisches Experiment angefertigt haben soll.³³¹ Die überlieferten und erhaltenen Bildnisse von Goltzius reflektieren wie van Manders lobende Worte die Geringschätzung der Porträtmalerei und Bevorzugung der Historienmalerei. Das Bildnis vereint damit die Erinnerung an die christliche Tradition des Malerberufs mit einem Freundschaftsbeweis und stilistischen Experiment.³³² Die Darstellung eines Kunstliebhabers als Lukas deutet darüber hinaus eine veränderte Funktion der Lukasgilden an, die kurz darauf auch in den anderen säkularisierten Gilden der nördlichen Niederlande greifbar wird.

Einen mit dem Antwerpener Rebuswappen vergleichbarer, zwangloser Umgang mit historischen und mythischen Identifikationsfiguren deutet ein Kupferstich über einem 52-zeiligen Lobgedicht an, das der seit 1614 in Amsterdam nachweisbare **Werner van den Valckert** (um 1580/85 – 1627/28) als Einladung zu einem Festmahl anlässlich des Lukastages 1618 veröffentlichte (**Abb. 370**).³³³ Unterhalb einer Girlande aus Malutensilien und dem zentral platzierten, mit Lorbeer geschmückten Wappen sitzt der alte und bärtige Malerpatron in einem zeitgenössischen Atelier, an dessen Rückwand ein Porträt hängt. Ein geflügelter Genius hält seine Maltafel. In der linken Bildhälfte spielt ein gedeckter Tisch auf das bevorstehende Mahl an, zu dem van den Valckert mit seinem „*LOFDICHT TER EEREN Sint Lucas het Schilders Patroon. En namenlijck ghemaect op de Feest van dien, tot stichtinghe ende onderwijsinghe der Gasten vanden Winckel van / WERNER vanden VALCKERT Schilder. Ao. 1618*“ in sein Atelier einlädt.³³⁴ Das unterhalb der Szene abgedruckte Gedicht ist aus der Perspektive des heiligen Malerpatrons geschrieben und bemüht in Anlehnung an van Manders „*Grondt*“ und „*Wtlegginghe*“ zahlreiche Figuren der antiken Mythologie, um die Maler und Festgänger an ehrliche, fleißige Arbeit und gebührendes Benehmen zu ermahnen.³³⁵

³³¹ Vgl. z. B. das nicht erhaltene Porträt des Haarlemer Notars Tobias Swartsenburgh als indischer Bogenschütze und dem heiligen Sebastian im Hintergrund, das nur im Nachstich von Jan Saenredam überlieferte Bildnis des Kollegen van Manders oder das 1613 entstandene Bildnis Johann Coltermans II. als Herkules (Haarlem, Frans Halsmuseum); hier **Abb. 416**; dazu van Mander/Floerke 1991, S. 341 und 343; Hirschmann 1916, Nr. 1 und 8; Reznicek 1960, S. 35; Miedema 1991-92, S. 38 f. und 62; Schulting 1991-92, S. 473, Kloek 1993/94, S. 29 f..

³³² Van Mander rühmt das Arbeiten in verschiedenen Stilen bzw. die Fähigkeit, die Stile berühmter Meister nachzuahmen, als Kunstfertigkeit und Vielseitigkeit eines Malers und hebt dabei insbesondere Goltzius' 1593-94 für Herzog von Bayern angefertigten Stiche hervor. Die *Verkündigung* stach Goltzius im Stil Federico Zuccaris, die *Heimsuchung* im Stil Parmigianinos, die *Geburt Christi* im Stil Jacopo Bassanos, die *Beschneidung Christi* im Stil Dürers, die *Anbetung der Könige* im Stil Lucas van Leydens und die *Heilige Familie* im Stil Federico Baroccis. Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 337 ff.; dazu Miedema 1981, S. 35 ff..

³³³ Kupferstich, 12,4 x 20 cm, mit „*W. Valckert 1618*“. signiert und datiert. Das gesondert davon gedruckte Gedicht ist bezeichnet mit „*W. V. V. Saeyer hoopt*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 32, Nr. 5; Hudig 1937, S. 54 ff.; van Oven 1937, S. 8 ff. und 28 f.; Taverne 1970, S. 20 ff.; van Thiel 1983, S. 142 ff.; Miedema 1987a, S. 12.

³³⁴ Es scheint sich um eine inoffizielle Veranstaltung zu handeln, für die von jedem Gast „*een kleyn Offer*“ verlangt wird. Nach Taverne 1970, S. 22, Anm. 13, befand sich van den Valckerts Atelier vermutlich beim St. Anthonispoort.

³³⁵ Die enge Anlehnung an van Mander resultiert mit hoher Wahrscheinlichkeit aus van den Valckerts Herstellung des Titelblattes für die zweite Ausgabe des „*Schilder-boeck*“ (1618), das eine ähnliche

Den verschiedenen von Bacchus (Weingenuss), Satyr (Unzucht), Momus (Streitsucht, Kritik) genannten Untugenden werden Minerva als Vertreterin der Weisheit und Merkur als „*Vader der Spraecken*“ gegenübergestellt, die zusammen mit Lukas die Musen anrufen.³³⁶ Das Gedicht schließt mit einer Mahnung an die Rechtschaffenheit der Gäste und der Bitte um Gottes Segen.³³⁷ Es steht in der Tradition der Rhetorikerdichtung und sollte die geladenen Malerkollegen wohl weniger ernsthaft ermahnen als amüsieren.³³⁸

Der von van den Valckert angedeutete Topos des trunksüchtigen Malers wurde 1641 von Philips Angel wieder aufgegriffen, der anlässlich des Lukasfestes der Leidener Maler sein „*Lof der Schilder-Konst*“ vortrug.³³⁹ Darin warnt Angel die Kollegen vor auszuschweifendem Trunk und stellt ihnen vorbildliche Maler wie Apelles als Vorbild vor Augen.³⁴⁰ Die Mahnung weist einerseits auf die Kritik der Kirche zurück, die die Trunksucht und das Gelage der Gilden und Bruderschaften mehrfach einzudämmen versuchte,³⁴¹ und andererseits auf die holländische Genremalerei von Jan Steen, Adriaen van Ostade oder Jacob Berckheyde voraus, die nicht selten Rhetoriker als trinklustige und zechende Schönredner dargestellt haben.³⁴²

Die Lukasfeste der Maler und Dichter in Amsterdam und Leiden sind auch deshalb bemerkenswert, weil in diesen Städten das Lukaspatronat im 15. und 16. Jahrhundert zunächst keine nennenswerte Rolle gespielt hatte.³⁴³ In Amsterdam, wo schon seit 1475 eine von Maurern und Steinmetzen dominierte Sammelgilde „*Onze Lieve Vrouw*“ bestand,³⁴⁴ hatten sich die Maler, Bildschnitzer, Formschneider, Stecher, Sticker, Glaser erst nach der Abspaltung der nördlichen Provinzen von den spanisch-habsburgischen Statthaltern am 20.07.1579 unter dem Patronat des heiligen Lukas

Girlandendekoration und ebenfalls einen geflügelten Genius aufweist. Siehe den ausführlichen Vergleich ebd., S. 22 ff.

³³⁶ Auf van den Valckerts Zeichnung „*Cunst heeft haters*“ im Stammbuch Gottfried Müllers (1616, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 A8) erscheint als Entführer oder Gegner *Picturas* ebenfalls ein Satyr. Vgl. ebd., S. 26; Oertel 1936, S. 103 und 107; Riewerts 1937, S. 195 ff.

³³⁷ „*V o Genius kint, opent u verstanden / Devvijn de Goden noch syn byder handen. / Geeft' tu om een beter ontfanght gheeren les, / Schiet u al ten besten onthoude ghy des / Van dynen Patroon, die uvver beminden, / Die u dit vereert als syn aenghename Vrienden. / Blijft dan bevolen niet d' goon, maer Gehova Godt, / Die u ende ons segen, voor sont, schant en spot.*“

³³⁸ Vgl. auch Taverne 1970, S. 27.

³³⁹ Unter demselben Titel wurde der Vortrag 1642 in Leiden gedruckt.

³⁴⁰ Vgl. Frederiks 1888, S. 113 ff.; Bredius 1928, S. 16 ff.; Bol 1949, S. 2 ff.; Taverne 1970, S. 19 f.; Miedema 1973, S. 27 ff.; Ders. 1987a, S. 12 f.

³⁴¹ Einen Überblick über die Synodalbeschlüsse des 15. und 16. Jahrhunderts gibt Rahn 1994, S. 23 ff.

³⁴² Vgl. z. B. J. A. Berckheydes Gemälde einer Rederijkerversammlung (Berlin, Schloss Grunewald); dazu und weitere Beispiele bei Heppner 1939/40, S. 22 ff.; von Monroy 1964, S. 37 f. und Abb. 13; Gudlaugsson 1938; Dies. 1975.

³⁴³ Zu den Leidener Malern vgl. Floerke 1905, S. 197, Anm. 149; Blok 1912, S. 203; Hoogewerff 1947, S. 58 f.; Montias 1982, S. 70 ff.; Miedema 1987a, S. 12.

³⁴⁴ Obreen 1877 ff., Bd. 3, S. 89 ff.; van Dillen 1929-74; Hoogewerff 1947, S. 48 und 142 f.

zusammengeschlossen.³⁴⁵ Eine sozial-karitative Besonderheit, die bis zur Auflösung der Gilde 1811 Bestand hatte, war die vorgeschriebene Abführung eines Verdiensteils an das Armenhaus.³⁴⁶

Die sich bei van den Valckert andeutende und in Leiden voll entfaltete Verbindung von Lukas, Malern, Dichtern und Liebhabern setzte sich 1653 in Amsterdam fort. Am 20. Oktober feierten die Maler mit ca. einhundert Personen den Lukastag (18.10.) und krönten bei dieser Gelegenheit Joost van den Vondel zum *poeta laureatus*.³⁴⁷ 1654 wurde die von Bartholomeus Helst u. a. initiierte Gründung einer „*Broederschap der Schilderkunst, Ingewydt door Schilders, Beeldthouwers en des zelfs Begunstigers*“ am 21. Oktober mit einem Festmahl begangen. Erneut trat Thomas Asselijn als Festredner auf und wurde Vondel mit Lorbeer gekrönt, der das Gedicht „*Inwydinge der Schilderkunst*“ vortrug. Jan Vos widmete seinen Beitrag dem „*Strijdt tusschen de Doodt en natuur, of zeege der Schilderkunst*“.³⁴⁸

Ähnlich wie im Süden scheinen demzufolge weder das Gildewesen noch der heilige Schutzpatron hinderlich für die Gründung von Vereinigungen gewesen zu sein, in denen bildende Künstler, Dichter und Liebhaber „gleichrangig“ miteinander verkehrten. Da sich Maler inzwischen selbst als Dichter oder Dichter auch als Maler betätigten, verliefen die Grenzen fließend.

³⁴⁵ Die Bildhauer blieben bis 1700 in der alten Sammelgilde der Steinmetze und Maurer, die 1579 ebenfalls neue Statuten erhält. Vgl. ebd., S. 142 f. und 160; van Eeghen 1969, S. 65 ff.

³⁴⁶ Ebd.; Hoogewerff 1947, S. 145 und 149 f.. Diese Besonderheit charakterisiert auch die anderen Amsterdamer Zünfte. Vgl. Bos 1998, die in ihrer Untersuchung der zünftischen Sozialversorgung in Holland 1570-1820 drei Städtetypen hinsichtlich der Vielfalt und Höhe der Versorgung voneinander unterscheidet und dabei Amsterdam mit weitem Abstand vor allen anderen Städten ansetzt.

³⁴⁷ Die bei diesem Anlass vorgetragenen Texte wurden vom Festredner Thomas Asselijn unter dem Titel „*Op de Vereenighing van Apelles en Apolo, of't Jaar-getij van St. Lucas. Geviert, voor Schilders, Poëten en Liefhebbers der zelfder Konsten, op St. Jorisdoeln, den xx October 1653*“ in Amsterdam herausgegeben. Vgl. Moller 1924, S. 70 ff.; Leendertz 1926, S. 129 ff.; Hoogewerff 1947, S. 158 f.; Freemantle 1953, S. 222 ff.; Sterck 1923, S. 57 f.; Taverne 1970, S. 19 f.; Miedema 1987a, S. 12 f..

³⁴⁸ Die Texte sind abgedruckt in Thomas Asselijn, „*Broederschap der schilderkunst, ingewijd doo schilders, beeldthouwers en de zelfs begunstigers; Op den 21 van Wijnmaent 1654, op St. Joris Doelen, in Amsterdam*“, Amsterdam 1654. Vgl. dazu die in der vorangehenden Anmerkung angegebene Literatur.

C 2 Pictor doctus

C 2.1 Elektion und Vermessung

Deuten in Teil A vor allem die Madonnen idealisierte Schönheitsvorstellungen an, weisen in Teil B die Aktfiguren Picturas und Sculpturas auf der Fassade des Floris-Hauses (**Abb. 307a**), die Darstellungen Campaspes als Venus (**Abb. 247 f., 251 f., 257 f., 260 f.**) sowie die Pictura-Venus-Visus-Allegorien (**Abb. 341 ff.**) die ideale Schönheit als vornehmste Aufgabe der Malerei aus.³⁴⁹ Die nicht selten anzutreffenden Mahnungen, über die äußere Anschauung zu höherer Erkenntnis vorzudringen, betonen die dafür notwendige geistige Einsicht oder Ratio. Die zentrale Personifikation der Floris-Haus-Dekoration, die erotische Inspiration der Apelles-Ateliers, die Anspielungen auf klassische Vorbilder der Antike wie die *Venus pudica* oder der Zirkel und die Vierfarbenlehre auf dem Apelles-Gemälde von van Winghe (**Abb. 252**) verweisen auf das ideale Mittelmaß und die verschiedenen Hilfsmittel für die künstlerische Annäherung an die idealen Schönheitsvorstellungen.

Antike Vorbilder lieferten Legenden über Apelles als Fürsprecher des Maßhaltens und Maler mit Liebreiz und Grazie,³⁵⁰ das Zuviel oder Zuwenig an einem Kunstwerk bzw. schnelles oder langsames Arbeiten, Werke, die jegliche Grazie vermissen lassen,³⁵¹ Phidias, der mit Hilfe einer Tatze die Statue eines Löwen nachbilden konnte oder über die Brüder Telekles und Theodoros von Samos, die unabhängig voneinander je eine Hälfte einer Heiligenfigur schufen.³⁵² Das klassische Exemplum für die durch Auswahl erzielte Schönheit stellte allerdings die von Cicero (*De inventione* II, 1, 1-3) und Plinius (*Nat. Hist.* XXXV, 64) überlieferte Anekdote von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton dar.³⁵³ Die Methode an sich wird parallel dazu, z. B. von Xenophon (*Memorabilia* III, 10, 1-8), in einem Gespräch zwischen dem Maler Parrhasios und Sokrates überliefert, der dem Künstler rät: *„Wenn ihr die schönsten Gestalten nachbilden wollt, dann fügt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelig ist, von vielen das zusammen, was an jedem das Schönste*

³⁴⁹ Vgl. auch Silver 1984, S. 180 f..

³⁵⁰ Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 79: „[...] obgleich zur selben Zeit sehr große Maler lebten; er bewunderte ihre Werke und lobte sie alle, sagte aber, daß ihnen jener eigene Liebreiz fehle, den die Griechen *cháris* nennen; alles übrige sei ihnen gelungen, aber darin allein komme ihm niemand gleich.“

³⁵¹ Vgl. die Anekdoten über den aufgrund seines Perfektionismus seine eigenen Statuen zerstörenden Apollodoros, die nie ein Ende findenden Kallimachos oder Protogenes, die schnell malenden Pausias und Agathoros bei Plinius *Nat. Hist.* XXIV, 86 und 92; Dass. XXXV, 102 und 123; Aelianus, *Varia Historia* XII, 41; Plutarch, *Perikles*, 13.

³⁵² Die von Lukain von Samosata (*Hermotimos*, 54) im 2. Jahrhundert n. Christus über Phidias in Umlauf gesetzte Anekdote wurde zum Sprichwort: *„ex ungue leonem“*. Vgl. dazu sowie zu der auf Dioduros aus Sizilien zurückgehenden Legende Lecoq 2002, S. 57; Kris/Kurz 1961, S. 134 f..

³⁵³ Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 64, verlegt die Legende nach Agrigentum und lässt das Thema des Bildes offen. Cicero behandelt sie als Blumenlese der besten Beispiele oder Vorbilder für den Dichter. Vgl. Bialostocki 1963, S. 23 ff.; Kemp 1977, S. 388 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 14 ff.. Zum Topos des Kunstwerks als Blumenstrauß, das sich aus allen Vorbildern, Künsten und Wissenschaften das Beste auswählt, siehe auch Eberlein 1995, S. 155 f..

ist. So erreicht ihr, daß die Körper vollkommen scheinen.“³⁵⁴ Der literarischen Überlieferung gemäß finden sich die frühesten bekannten Darstellungen der Legende in französischen und davon abhängigen niederländischen Manuskripten von Ciceros „*De Inventione*“, von denen in Teil B bereits eine um 1480 entstandene Miniatur betrachtet worden ist (**Abb. 237**).³⁵⁵ Bei der Mehrzahl der Beispiele, auch in den Ausgaben des Rosenromans (**Abb. 371**),³⁵⁶ treten die Modelle unbekleidet auf. Obwohl sich in Italien seit Petrarca (*Africa* VI) zahllose Autoren auf die antike Legende bezogen haben, Cennini sie mit dem Motiv der Blumenlese andeutet und Zeuxis seit Alberti als Exemplum für die Auswahl der schönsten Vorlagen aus der Natur und Kunst anempfohlen wird,³⁵⁷ ist auch das erste bekannte Beispiel außerhalb der Cicero- oder Rosenroman-Ausgaben, ein um 1524-28 von Domenico Beccafumi (1486-1551) gemaltes Deckenfresko im Palazzo Bindi-Sergardi (heute Palazzo Venturi) in Siena (**Abb. 372**), Teil eines übergeordneten Programms.³⁵⁸ Die Zeuxis-Szene ist entsprechend weniger ein kunsttheoretisches Manifest als ein moralisch-ethisches Exemplum für die Auswahl des Besten, als das es auch in die Emblematik Eingang fand.³⁵⁹ In den „*Emblemata*“ des Dionysius Lebeus-Batillius (Heidelberg 1579, Nr. 54) fungiert die Legende unter dem Motto „*EX OPTIMIS PRAESTANTIORES VITAE MAGISTROS IMITANDO*“ als Sinnbild für die Auswahl der besten Lehrer für das Leben. Die in Frankfurt a. M. 1596 veröffentlichte und mit Kupferstichen von Theodor de Bry nach Jean Jacques Boissard versehene Ausgabe zeigt die Gruppe der sich entkleidenden Modelle, von denen drei in Anlehnung an die drei Grazien gruppiert sind, und rechts Zeuxis, der in Kombination der Vorlagen ein ideales Bild der Juno malt (**Abb. 373**).³⁶⁰

Als kunsttheoretisches „Programmbild“ hat erst Giorgio Vasari, der in den *Viten* die Überlegenheit der Künstler des „*terza età*“ auf die „*selectio*“ und „*combinatio*“ zurückführt, wie sie Zeuxis praktiziert

³⁵⁴ Zitiert nach Grassi 1962, S. 195. Vgl. dazu Overbeck 1868, S. 316 ff.; Költzsch 2000, S. 82 und S. 277, Anm. 40; daneben Lukians Dialog „*Panthea oder über die Bilder*“, in dem ein „Bild“ der Schönheit Pantheas über die Auswahl von Götterbildnissen, darunter Aphrodite von Knidos des Praxiteles, die Aphrodite Urania in Athen des Alkamenes, die Cassandra des Kalamis sowie die Lemnia und Amazone des Phidias, ergänzt um die Malerei der „*größten Meister*“ Polygnotos, Euphranor, Apelles und Aëtion „gezeichnet“ wird; dazu Lukian/Floerke 1911, Bd. 3, S. 90-112.

³⁵⁵ Vgl. oben, Kap. B 1.2.1; daneben eine Miniatur in der französischen Ausgabe von Jean d’Antioche, „*Rhétorique de Cicéron*“ aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (Chantilly, Musée Condé, Ms. 590, fol. 45v.); dazu und weitere Beispiele bei Georgel/Lecoq 1987, S. 85, Abb. 115; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 15 ff., Költzsch 2000, S. 105 ff.; Lecoq 2002, S. 61 und Abb. 4.

³⁵⁶ Siehe z. B. eine frankoflämische (?) Miniatur, um 1330 (Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 101, fol. 156 v.); dazu Egbert 1967, S. 76; Modersohn 1991, S. 96 ff., Abb. 17; Lecoq 2002, S. 61.

³⁵⁷ Cennini/Ilg 1970, Kap. 27, S. 17: „*Den Rath aber gebe ich dir: trachte stets das Beste zu wählen, und was den höchsten Ruhm hat. [...] Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bisschen Phantasie verliehen hat, dass du eine dir selber eigene Materie wählst und sie wird nicht anders als gut sein können, da deine Hand und dein Verstand, stets gewohnt, Blumen zu pflücken, schwerlich Disteln nehmen werden.*“; Alberti/Janitschek 1877, S. 150, 154 f. („*De Pictura*“) und 198 ff. („*De statua*“); Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 1 und Nr. 7,3, S. 100 und 120; dazu Panofsky 1915, S. 143 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 51 ff.; Baxandall 1971, S. 35 ff..

³⁵⁸ Das Fresko allegorisiert mit anderen Tugend- und Lasterexempla die Aufrechterhaltung der Ordnung. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. V, S. 639; Venturi 1932, Bd. 9, S. 457; D. Sanminiatielli, Domenico Beccafumi, Mailand 1967, S. 93 ff.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, zu Nr. 6; McGrath 1978, S. 268; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 45 (Nr. 188); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 17 f., Költzsch 2000, S. 73 ff..

³⁵⁹ Vgl. auch ebd., S. 78 ff..

³⁶⁰ Kupferstich, ca. 7,7 x 6,1 cm. Vgl. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1166 f.; Winner 1957, S. 29.

habe und den Begriff der Grazie („*buona grazia*“) auf die Malerei überträgt,³⁶¹ die Episode in die Dekoration der *Sala del Trionfo della Virtù* seines Aretiner Hauses (um 1548) aufgenommen (**Abb. 374a**). Über dem Fresko versinnbildlicht eine Statue der vielbrüstigen Diana von Ephesos die Überwindung der Natur durch das Elektionsprinzip; eine Venus-Statue an der gegenüber liegenden Südwand kommentiert diese Aussage (**Abb. 374b**).³⁶²

In der *Sala delle Arti e degli Artisti* des Florentiner Hauses hat Vasari die Zeuxis-Anekdote auf Apelles übertragen, der ein Bild der Diana malt (**Abb. 236**). Die Jagdgöttin posiert am linken Bildrand für ihr Bildnis in ganzer Figur, das Apelles von ihr anfertigt. In dem von Kunstlicht erleuchteten Interieur befinden sich noch zwei weitere Modelle.³⁶³ Im Hintergrund gibt eine Tür den Blick auf ein Nebengemach frei, in dem bei Kerzenlicht gezeichnet wird. Am rechten Bildrand führt eine Tür ins Freie, wo weitere Modelle an einem Standbild der vielbrüstigen Diana von Ephesos – als Sinnbild der Natur – vorbei ins Atelier des Apelles schreiten. Vasari fasste damit die in Arezzo noch durch mehrere Fresken und Skulpturen veranschaulichte Aussage in einer Komposition zusammen, die sich damit als Allegorie von Natur und Kunst bzw. als bildliches Pendant zu Vasaris *Disegno*-Begriff erweist.³⁶⁴

Carel van Mander zufolge soll sich in der Sammlung von Melchior Wijntgins „*ein sehr schönes Stück*“ von der „*kunstreichen Hand*“ des **Otto van Veen** befunden haben, darstellend Zeuxis, „*der fünf nackte Frauen nach der Natur malt*“.³⁶⁵ Einen Hinweis auf dieses Gemälde könnte eine Ölgrissaille liefern (**Abb. 375**),³⁶⁶ die Zeuxis in einem dunklen Raum vor seinem hochformatigen Staffeleibild sowie die fünf legendären Modelle zeigt, die sich an- bzw. auskleiden oder für den Maler posieren. Mit den verschiedenen Körperhaltungen und Ansichten werden die jeweils schönsten Körperpartien der Modelle angedeutet, die kunsttheoretische Forderung der „*Varietàs*“ erfüllt und die Mehransichtigkeit der Skulptur im Sinn des Paragone kommentiert.

³⁶¹ Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 168 ff.; Bd. IV, S. 7 ff.; dazu Panofsky 1989, S. 33 ff.; Monk 1944, S. 131 ff.; Blunt 1970, S. 68.

³⁶² Vgl. Cheney 1985, S. 185 f., 196 ff. und Abb. 71; Koshikawa 2001, S. 20 f.

³⁶³ Die drei Figuren reflektieren dabei zugleich Vorbildliche Vorlagen der Antike wie den Dornauszieher, den Torso vom Belvedere oder die Venus Mazarin. Vgl. ausführlich ebd., S. 408 f.

³⁶⁴ Vgl. Kemp 1974, S. 230; Albrecht 1985, S. 98; Schwarz 1990, S. 194, sehen *Disegno* sogar in der zentralen Nischenfigur zwischen beiden Bildhälften personifiziert. Vgl. auch die interessante Einbeziehung von Borghinis Äußerungen zur Überlegenheit der Malerei am Beispiel des apellischen Diana-Bildes aufgrund der „*varietà d'abiti e di forme*“ von Cecchi 1998, S. 59; Koshikawa 2001, S. 17 ff.. Von Flemming 2003, S. 93 ff., deutet die Episode unter Einbeziehung der angeblich für die Kunsttheorie des Cinquecento weit unterschätzten *phantasia*-Theorie Marsilio Ficinos (*Theologia platonica*, III, 1 ff.) als „*aemulatio naturae [...] einer als Diana-Luna beschreibbaren Künstler-Seele [...], deren Ziel die Erkennbarkeit der in – in Diana von Ephesos personifizierten – idea della natura war*“, was sich von den bisherigen Interpretationen prinzipiell nur durch veränderte Begriffe unterscheidet. Ebd. wird zu Unrecht Jacobs 1984 kritisiert, die S. 407 f., sehr wohl die Verquickung von Zeuxis- und Apelleslegenden erkannt und ausgedeutet hat.

³⁶⁵ Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 379.

³⁶⁶ Ölgrissaille auf Papier, 15,4 x 20 cm, um 1595/96, New York, Privatbesitz. Am 27. Juni 1974 bei Sotheby's (Fine Dutch, Flemish and German Drawings 1974, Nr. 149) irrtümlich als „Apelles malt Campaspe“ versteigert. Vgl. Pigler 1954a, Bd. 2, S. 442; Winner 1957, S. 29; Müller-Hofstede 1976-78, S. 181 f.; Ders. 1977, S. 56 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 45 (Nr. 729). McGrath 1978, S. 268; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 19, vermuten, van Veen könnte Rubens zur Aufnahme der Zeuxis-Szene in die Fassadendekoration seines Antwerpener Wohnhauses angeregt haben.

Die im 16. Jahrhundert selten dargestellte Zeuxis-Legende bringt zum Ausdruck, dass die Natur selbst keine vollkommene Schönheit hervorbringen und von den Idealbildern des Künstlers übertroffen werden kann.³⁶⁷ Nicht selten und insbesondere wenn in diesem Zusammenhang die messenden Grundlagen der Bildkünste thematisiert werden, schwingt dabei eine gewisse Selbstüberschätzung mit. Dies ist letztlich darauf zurückzuführen, dass der Begriff des idealen Mittelmaßes (lat. „*symmetria*“, „*concinntas*“, „*consensus omnium*“, ital. „*convenienza*“, „*concordanza*“ oder „*conformità*“) auf den Stoizismus zurückzuführen ist. Aristoteles zufolge wird *„jede Wissenschaft und Kunst [...] ihre Aufgabe dann gut lösen, wenn sie auf das Mittlere sieht und dies zum Zielpunkt ihrer Arbeit macht. Deswegen pflegt man ja von vollendeten Werken zu sagen, daß sich nichts davon wegnehmen und nichts hinzutun lasse, weil man glaubt, daß ein Zuviel und ein Zuwenig die Güte beeinträchtigt, das Mittlere aber sie erhalte. Wenn also gute Künstler im Blick darauf ihre Arbeit tun, und wenn die Tugend, wie auch die Natur, noch feiner und besser zu Werke geht als jede Kunst, dann muß auch sie auf das Mittlere abzielen. Ich meine natürlich die ethische Tugend.“*³⁶⁸ Die von Vitruv, Cicero, Lukian oder Galen abgewandelte und von der Scholastik tradierte Lehre des Mittelmaßes galt demnach nicht nur für die Wissenschaften und Künste, sondern für die Lebensführung überhaupt.³⁶⁹

Auf die bildenden Künste übertragen, bedeutet die Lehre vom Maßhalten das Auffinden oder Abmessen von idealen Proportionen. In diesem Zusammenhang kam dem Proportionskanon mit Maßen als aliquote Körperteile des Mannes im dritten Buch von Vitruvs Architekturtrakt (um 25 v. Chr.) eine besondere Bedeutung zu, das im Abendland seit karolingischer Zeit bekannt war, nach der Auffindung einer Handschrift in Montecasino 1444 von Giovanni Sulpizio di Veroli (Rom 1486) neu aufbereitet wurde und seit 1511 in illustrierter Form vorlag (Florenz 1511, 1513 und 1522).³⁷⁰ Nachdem bereits Cennini im „*Libro dell'Arte*“ auf die idealen Maße sowie auf Aspekte der Proportionslehre eingegangen war,³⁷¹ hielt Alberti der Naturähnlichkeit in seiner Schrift „*De Pictura*“ die Prinzipien der Harmonie („*concinntas*“) durch Auswahl, Geometrie und Proportionslehre entgegen und dehnte die Aufgaben der Malerei von der reinen Naturnachahmung auf die konstruktive Gestaltung der Form oder das Auffinden wahrer Maßverhältnisse aus.³⁷² Entsprechend ist bei Alberti zwar noch von der „*Werkmeisterin Natur*“ die Rede, soll diese jedoch vom Künstler überwunden werden.³⁷³

³⁶⁷ Vgl. dazu auch Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 157 ff.; Költzsch 2000, S. 83.

³⁶⁸ Aristoteles, Nikomachische Ethik, II, 5 ff..

³⁶⁹ So zielt beispielsweise die gesamte auf Galen zurückgehende Lehre der menschlichen Körpersäfte auf einen Ausgleich der Temperamente ab. Vgl. Borinski 1914, S. 149; Panofsky 1995, S. 367 f.; Jäger 1990, S. 38 ff.; Ames-Lewis/Rogers 1998; Költzsch 2000, S. 84 f..

³⁷⁰ Die erste Ausgabe wurde 1548 von Rivius in Nürnberg herausgegeben. Vgl. dazu und weiterführend Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 27 ff.; Guillaume 1988; Jäger 1990, S. 61 ff.; Krufft 1995, S. 24 ff..

³⁷¹ Cennini/Ilg 1970, Kap. 70.

³⁷² Alberti/Janitschek 1970, S. 39 f..

³⁷³ Ebd., S. 88 ff..

Weitere Ausführungen über die ideale Schönheit finden sich in Albertis Schriften „*De statua*“ und „*De Re Aedificatoria*“.³⁷⁴ Indem sie eine Annäherung an die idealen Maßverhältnisse der Architektur oder Musik und damit eine Anerkennung als exakte Wissenschaft verhießen, gehörten sie neben dem *ut pictura poesis*-Topos zu den Hauptargumenten für eine Neubewertung der bildenden Künste.³⁷⁵ Während sich in Italien die weitere Entwicklung über Leonardo, Luca Pacioli, Pomponius Gauricus oder Filarete verfolgen lässt,³⁷⁶ hat sich nördlich der Alpen erst Dürer intensiv mit den messenden Wissenschaften auseinandergesetzt. Schon in einem seiner Entwürfe für die Einleitung der Lehre von menschlicher Proportion definierte Dürer die Geometrie und Arithmetik sowie alle davon abhängigen, messenden Tätigkeiten (Perspektive, Katoptrik, Geodäsie, Chorographie) als Voraussetzungen der Malerei.³⁷⁷ 1525 veröffentlichte er die „*Unterweisung der Messung*“ als Grundlage der 1528 herausgegebenen „*Lehre von menschlicher Proportion*“.³⁷⁸ In der ersten Ausgabe der „*Unterweisung*“ illustrieren die Holzschnitte „*Der Zeichner des sitzenden Mannes*“ (B. 146) und „*Der Zeichner der Laute*“ (B. 147) die Ausführungen. In der zweiten, erweiterten Ausgabe von 1538 sind es „*Der Zeichner des Kruges*“ (B. 148) und „*Der Zeichner der liegenden Frau*“ (B. 149; **Abb. 376**).³⁷⁹ Wenn es sich dabei auch nicht um autonome Kunstwerke handelt, markieren die eher empirisch aufgefassten Darstellungen von Malern (und Modellen) doch eine entscheidende Zäsur innerhalb der Entwicklung des autonomen Atelierbildes.

³⁷⁴ In „*De statua*“ stellt Alberti die Exempeda-Methode vor, die den Menschen in sechs Teile einteilt, was dem Proportionskanon des Varro entspricht. Im 2. und 9. Buch von „*De Re Aedificatoria*“ definiert er Schönheit als „eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile [...], die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte [...]. Das ist eine gewaltige und göttliche Sache, bei deren Ausführung es der Anspannung aller künstlerischen und geistigen Kräfte bedarf, und sogar der Natur ist es selten vergönnt, etwas hervorzubringen, das absolut und in allen Teilen vollkommen ist.“; bzw. als „eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenhang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß (*concinnitas*), das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz, fordert.“ Zitiert nach Alberti/ Theuer 1912, S. 293. Vgl. dazu ausführlich Jäger 1990, S. 44 ff.; daneben Schlosser 1924, S. 108 ff.; de Chapeaurouge 1983, S. 54 f., der darauf hinweist dass Alberti frei die Offenbarung des Johannes 22,18 f. zitiert.

³⁷⁵ Siehe dazu vor allem Panofsky 1953, Bd. 1, S. 8 ff.; Ders. 1984, S. 377, Anm. 16 ff.; Ders. 1995, S. 328 ff.; Klein 1970, S. 237 ff.; DaCosta Kaufmann 1975, S. 275 ff.; Pochat 1986, S. 252 ff.; Kempers 1989, S. 203 ff.; Kemp 1990, S. 269 ff.; Brooks 1995, S. 7 ff.; Martin 1998.

³⁷⁶ Leonardo beschäftigte sich sowohl mit aliquoten Körperbruchteilen als auch mit Modulusverfahren. Seine Studien wurden zwar nicht veröffentlicht, haben aber die genannten Nachfolger beeinflusst. Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 29 ff.; Brooks 1990; von Steuben 1995, S. 7 ff.; Martin 1998.

³⁷⁷ Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 8, S. 127; dazu den ausführlichen Vergleich zwischen den Konzepten von Alberti, Leonardo und Dürer bei Panofsky 1915, S. 143 ff..

³⁷⁸ Zur „*Vnderweysung der messung, mit dem zirckel vnd richtscheyt, in Linien vnnnd gantzen corporen, durch Albrecht Dürer zu samem getzogen, vnd zu nutz allen kunstlieb habenden mit zu gehörigen figuren*“ und den „*Vier Bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Durer von von Nürenberg erfunden und beschriben zu nutz allen denen, so zu diser kunst lieb tragen*“ vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 3, S. 309 ff. und 7 ff.; dazu Panofsky 1995, S. 347 ff..

³⁷⁹ Der Zeichner der Laute mit „*AD 1525*“ monogrammiert und datiert. Der Zeichner des Mannes benutzt eine Apparatur, welche die Sehpyramide Euklids voraussetzt, der Zeichner der Frau das von Alberti erstmals erwähnte „*Netz*“. Vgl. Alberti/Janitzschek 1970, S. S. 100 ff. und 237; weiterführend Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 20-23; Panofsky 1995, S. 333 f..

Mit der zunehmenden Orientierung an antiken Proportionslehren und Schönheitsidealen in der Renaissance stieg die Zahl von Aktdarstellungen auch im Norden seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts explosionsartig an.³⁸⁰ Zahlreiche Adam und Eva-Darstellungen, z. B. von Dürer, Lucas van Leyden, Jan Gossaert oder Jan van Scorel, belegen die künstlerische Suche nach den idealen Proportionen, die das erste Menschenpaar vor dem Sündenfall gehabt haben soll.³⁸¹ Parallel dazu avancierte Venus – wie schon in der Antike – zum mustergültigen Beispiel des idealen weiblichen Körpers. Ihr Auftreten in den Apelles-Ateliers (**Abb. 247 ff.**) illustriert die Auffassung, dass ihre Darstellung als vornehmste Aufgabe der Malerei galt und mit der Wiedergabe idealer Schönheit gleichgesetzt wurde.³⁸² Indem im Norden die Bildwürdigkeit von Nacktheit im heidnisch-antiken Kontext zunächst noch mit moralisierende Deutungen verknüpft war, klingen teilweise noch mittelalterliche Darstellungstraditionen der Luxuria- oder Vanitasdarstellung, in seltenen Fällen, so bei Gossaerts sogenannter *Venus Vana* (Rovigo, Accademia dei Concordi), sogar durch das Attribut des Spiegels explizit hervorgehoben, an.³⁸³ Auch bei den um 1600 entstandenen Apelles-Ateliers lassen sich Anspielungen auf die Verführung, auf Vanitas oder Luxuria beobachten, die schließlich in der Visus-Allegorie von Hendrick Goltzius kulminieren (**Abb. 347**).³⁸⁴ Angedeutet werden die neuen Ansprüche auf messende Grundlagen darüber hinaus in der Berücksichtigung der Malerperspektive bei Rogiers Lukasbild (**Abb. 21**), durch die mit de Coter (bzw. Baegert) einsetzende Integration von Spiegeln (**Abb. 62, 68**), die seit dem Hugo van der Goes zugeschriebenen Fragment in Lissabon (**Abb. 46**) greifbaren Messinstrumente sowie allgemein durch Motive, die sich aus der Ikonografie des *Hieronymus im Gehäuse*, des *studiolos* oder der *artes liberales* (Geometria) ableiten lassen.³⁸⁵

Alle Beispiele, bei denen durch die Authentizität des Abbildes und die würdige Erscheinung des Malers dessen technische und praktische Versiertheit demonstriert wird, verweisen auf die Notwendigkeit von Erfahrung und künstlerischem Sachverstand, was sich bei Lukasdarstellungen mit den Qualitätsvorschriften der Zunftgemeinschaften oder Ämtern wie dem „*vinder*“ und bei Apelles-Ateliers oder Pictura-Allegorien mit der Erkenntnisfähigkeit des Künstlers und den wissenschaftlichen

³⁸⁰ Vgl. Himmelmann 1985, S. 1 ff.; Hofmann 1987a und 1987b.

³⁸¹ Vgl. Panofsky 1980a, S. 219 ff.; Silver/Smith 1978, S. 239 ff.; Silver 1984, S. 180 ff.; Ders. 1986, S. 1 ff.;

³⁸² Vgl. Hinz 1989, S. 49 ff.; Ders. 1998; Schade 1994, S. 95 ff.; Hinz 1998; Kelperi 2000; die Beiträge in Leis 2000; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen 2000/01; Gernig 2002, S. 7 ff..

³⁸³ Vgl. Sluijter 1985, S. 61 ff.; Ders. 1986; Veldman 1991, S. 381 ff.; Schade 1994, S. 95 ff.; Ausst. Kat. Basel 1974, S. 641 ff.; Bonnet 1994, S. 139 ff.; Matsche 1996, S. 29 ff.; Mensger 2002, S. 121 ff. und 174 ff.. Zu Gossaerts *Venus vana* vgl. zuletzt ebd., S. 185 ff.. Daneben sei exemplarisch auf Dürers *Vier Hexen* (1497) verwiesen, die von einer klassischen Gruppe abgeleitet wurden, aber eine moralisierende Warnung enthalten. Siehe auch Dürers Stich „*Der Traum des Doktors*“, auf dem eine klassische Venus die vom Teufel eingegebene *Luxuria* als Folge der *Acedia* personifiziert und mit dem Ring und der Kugel auf eine Legende des 12. Jahrhunderts anspielt, nach der sich ein Mann beim Ballspiel in eine Venusstatue verliebt hatte; dazu Panofsky 1984, S. 116; Ders. 1995, S. 94 ff..

³⁸⁴ Zur Verquickung der Venus-, Luxuria-, Superbia- und Vanitasdarstellung siehe weiterführend Bialostocki 1966, S. 297 ff.; Bächtiger 1970, S. 49 ff.; Talbot 1988; Ausst. Kat. Washington 1990, S. 113 f. und 177 f.; Haubl 1991, Bd. 2, S. 521 ff. und 605 ff..

³⁸⁵ Filipczak 1987, S. 34 f., zufolge wird die Bedeutung von geometrischen Grundlagen in der niederländischen Malerei erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts greifbar.

Grundlagen der Malerei in Zusammenhang bringen lässt. Mit der Brille, die der Maler bei den Beispielen von Simon Bening (**Abb. 108**), Maerten van Heemskerck (**Abb. 147**) oder Hendrick Goltzius (**Abb. 347**) trägt, wird darüber hinaus eine Verbindung von wissenschaftlichen Grundlagen, Augenmaß und Kunsturteil angedeutet, die schon in antiken Künstleranekdoten thematisiert und in der Traktatliteratur als Ergebnis einer auf jahrzehntelangen Studien basierenden Erfahrung erörtert wird.³⁸⁶ Die sich damit andeutende Auffassung der inneren Vorstellung und/oder Zeichnung als eine nach den Regeln der Kunst und den Naturgesetzen formende, von der ordnenden, einsichtigen Kraft des Geistes (Ratio) abhängige und demzufolge quasi-wissenschaftliche Grundlage der Malerei wurde in Italien im Rückgriff auf antike Autoren wie Nicomachus von Gerasa (Introductionis arithmeticae libri II, 1,3) oder Vitruv (De architectura I, 1,4), nach dem der Architekt „*graphidos scientiam*“ beherrschen sollte, im 15. Jahrhundert vorbereitet und von Alberti („*De re aedificatoria*“) oder Francesco di Giorgio („*Trattati de architettura civile e militare*“) zunächst allein im Zusammenhang mit den planenden Aspekten des Architektenberufs erörtert.³⁸⁷

In Auseinandersetzung mit der Nikomachischen Ethik des Aristoteles schreibt Polizianus im „*Panepistemon*“ (Florenz 1492), dass die Zeichnung „*den Malern, denjenigen Künstlern, die entweder Vollskulptur oder Reliefs in Metall arbeiten, den Bildhauern, Plastikern und Wandmalern gemeinsam*“ sei, „*womit sie – nach Nicomachus – für die Künste das beiträgt, was die mathematischen Disziplinen für die Philosophie beisteuern. Sie hält nämlich die Proportion durch Maße und Begrenzung fest*“.³⁸⁸ Leonardo nahm dann die Einsicht des Geistes in die Gesetze der Natur explizit für den Maler in Anspruch, unterwarf damit das Ingenium oder die Phantasie dem Verstand und maß dabei dem Urteil der Ratio sowie der Hand als Übermittlerin der inneren Vorstellung eine bedeutende Rolle zu.³⁸⁹ Die weitere Entwicklung führt dann u. a. zu Vasari, der den Disegno in der ersten Ausgabe der Viten (1550) als „*scienza delle linee*“ bezeichnet und als ein aus dem Intellekt hervorgehendes, durch Einsicht, Studien und Übung erworbenes Allgemeinurteil („*giudizio universale*“) definiert hat, das mit der praktischen Erfahrung zugleich die naturwahre und ideale Umsetzung der inneren Vorstellung ermöglicht.³⁹⁰

³⁸⁶ So soll z. B. nach Aelianus Nikomachos entzückt ein Bild des Zeuxis betrachtet und auf die Frage, was er daran bewundere, geantwortet haben: „*Du würdest mich [...] nicht fragen, wenn du meine Augen hättest.*“ Zitiert nach Aelianus/Helms 1990, XIV, 47, S. 210. Vgl. die Beispiele aus der Traktatliteratur bei Panofsky 1915, S. 157 f.; Ders. 1995, S. 362 f.; Rupprich 1956-69, Bd. 3, Nr. 12, S. 297; Pfisterer 2002, S. 189 ff.. Zur diesbezüglichen Deutung der Brille siehe wiederum Benesch 1927, S. 2.

³⁸⁷ Siehe die Quellennachweise bei Kemp 1977, S. 350 ff.. Mit der zunehmenden Etablierung der Zeichnung als Dokumentationsmittel seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfüllt sich dieser Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Vgl. die Beispiele bei Benesch 1943, S. 311 ff.; Kloek 1993/94, S. 76 ff..

³⁸⁸ Angelus Politianus, Opera omnia, Basel 1553, S. 470; Übersetzung zitiert nach Pfisterer 2002, S. 101.

³⁸⁹ Leonardo/Ludwig 1925, §§ 2 ff. und 54 ff..

³⁹⁰ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 168 f.; dazu Kraut 1986, S. 69 f.; Link-Heer 2000, S. 209 f.; Kemp 1974, S. 226 ff.. Noch deutlicher hat dann G. B. Armenini in „*De veri precetti della pittura*“ (Ravenna 1587, S. 47), die Wissenschaftlichkeit der Zeichnung als „*una scienza di bella regolata proportione di tutto quello che si vede, con ordinato componimento, dal quale si discerne il garbo per le sue debite misure*“ charakterisiert. Zitiert nach ebd., S. 225.

Maerten van Heemskerck (**Abb. 147, 164**) kontrastiert diese Einsicht mit dem Hinweis auf sinn- oder erkenntnislose Nachahmung (Brille/ Papagei), die bei Johannes Wierix wiederum vom angeketteten Affen verkörpert wird (**Abb. 248**). Karikaturen („*singeries*“) dieser Art, bei denen Affen mit Brille und Sehrohr das rein äußere Sehen versinnbildlichen, begegnen in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts z. B. im Schaffen von Pieter van der Borcht (1540-1608) oder Joris Hoefnagel.³⁹¹ Indem das in der Frührenaissance erhobene Ideal der „*ars simia naturae*“ zunehmend durch das Ideal der „*superatio*“ ersetzt wurde, avancierte der Affe zum Sinnbild des geistlosen, uninspirierten Kopisten und trat schließlich in zahlreichen gemalten Kunstkammern des 17. Jahrhunderts als Verkörperung der „*vana curiositas*“ auf.³⁹² Eindeutig negativ charakterisiert auch van Mander den Affen als Sinnbild des untugendhaften, schamlosen Menschen.³⁹³ Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde das Motiv zum eigenständigen Sujet weiterentwickelt, wobei der Affe das menschliche Handeln vergleichbar zu Darstellungen der „verkehrten Welt“ karikierte oder kommentierte (**Abb. 377-378**).³⁹⁴ Im 18. Jahrhundert wurde das Motiv in Frankreich, z. B. von Antoine Watteau oder Jean-Baptiste Siméon Chardin, aufgenommen und bis ins 19. Jahrhundert tradiert.³⁹⁵

Was die Demonstration von messenden und wissenschaftlichen Grundlagen der Malerei betrifft, bezeichnen Heemskercks Renner Lukasbild (**Abb. 164**) und Floris' Fassadendekoration (**Abb. 307a**) einen vorläufigen Höhepunkt. Die ebenfalls beiden Kompositionen abzulesenden Warnungen vor menschlicher Vermessenheit begegnen auch auf der in Teil B behandelten Temperantia-Allegorie von **Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 283)**, bei der die zentrale Figur auf Windmühlenflügeln steht und mit den Attributen Uhr, Brille und Zügel ausgestattet ist.³⁹⁶ Sie wird umgeben von Vertretern der Arithmetik, Musik, Rhetorik, Dialektik, Grammatik, Geometrie, Astronomie, Architektur, Bildhauerei und Malerei, wobei der Landvermesser und der Bildhauer auf den „*Typus geometris*“ (**Abb. 309**) zurückweisen. Mit ihm hat das Blatt von Bruegel d. Ä. auch die Grundidee einer zentral platzierten Personifikation gemeinsam, die das allen Figuren zugrundeliegende Prinzip veranschaulicht. Damit werden die drei Bildkünste als messende, d. h. im Fall der Malerei auf Proportions- und Perspektivlehre basierende Künste klassifiziert und auf eine Stufe mit den dargestellten Vertretern der *artes liberales* erhoben.

³⁹¹ Vgl. ausführlich Vignau-Wilberg 1969, Bd. 1, S. 180 ff., § 345 und Bd. 2, Abb. 48; Müller Hofstede 1984a, S. 284, Anm. 161.

³⁹² Ebd., S. 262; Janson 1952, S. 109 f., 201, 131, 293 ff. und 302 ff.; Härting 1989, S. 71 f..

³⁹³ Van Mander, Wtleggingh, fol. 128v; dazu Janson 1952, S. 155 und 262; Wehrhahn-Stauch 1968b, Sp. 76 ff..

³⁹⁴ Siehe die beiden Gemälde von Teniers d. J. in Madrid, Prado, die einen Affen als Bildhauer und Maler in einem Kunstkabinett zeigen; dazu Janson 1952, S. 310; Georgel/Lecoq 1987, S. 56 ff..

³⁹⁵ Siehe den Stich von L. Desplaces nach Antoine Watteau (u. a. Paris, Bibl. Nat.) und das Gemälde von J. B. Chardin in Chartres (Musée des Beaux-Arts) bei Georgel/Lecoq 1987, S. 56 und 58, Abb 51 und 55; weitere Beispiele ebd., S. 56 ff.; Janson 1952, S. 311 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 2, Nr. 1096 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 178-183; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 132 f..

³⁹⁶ Zu den Voraussetzungen der äußeren Erscheinung der *Temperantia* in den Schriften von Cicero, Macrobius und Alanis ab Insulis vgl. Benesch 1927, S. 2 ff.; Tuve 1963, S. 264 ff.; Katzenellenbogen 1964, S. 6 ff.; White 1969, S. 197 ff..

Die auf den ersten Blick positiv anmutende Aussage relativiert sich,³⁹⁷ wenn man berücksichtigt, dass der mehrstimmige Gesang des Chors mit dem Spiel des Orchesters und Orgelspielers disharmoniert, die Bühne der Rhetoriker mit der umgekehrten Weltkugel und dem Narren auf den Topos der „verkehrten Welt“ verweist,³⁹⁸ der törichte Lehrer von den Kindern nachgeäfft wird oder der die Entfernung zwischen zwei Sternen berechnende Astronom von der Weltkugel zu fallen droht. Der mehrfach vorgetragenen Warnung vor menschlicher Vermessenheit wird durch das im Hintergrund angedeutete Motiv der Doppelsäulen die Devise „*Non plus ultra*“, also das Ideal des Maßhaltens, entgegengehalten und dieses allgemeingültige Tugendvorbild schließlich auch in der Stichunterschrift thematisiert.³⁹⁹

Demzufolge kann die Integration der drei Bildkünste in den Kreis der Wissenschaften nicht ausschließlich positiv gelesen werden.⁴⁰⁰ Dass die Warnungen vor Vermessenheit auch Aussagen zur Gottesfürchtigkeit beinhalten, lässt sich auf mit einem Blick auf den Zusammenhang zwischen „Vermessen“ und der göttlichen Schöpferkraft erklären. Dieser ergibt sich aus Platons Dialog „*Timaios*“, in dem der Kosmos als von seinem Baumeister und Verfertiger („*demiurgos*“) nach einem immer seienden Vorbild in vollkommener Ordnung geschaffen charakterisiert wurde,⁴⁰¹ aus den Sprüchen Salomos 8,27 und dem Liber Sapientia 11,20, woraus sich die Auffassung einer von Gott nach Maß, Zahl und Gewicht geordneten Welt ableiten lässt, die von Autoren wie Cicero oder Boethius tradiert und im 15. Jahrhundert von den Neuplatonikern wieder aufgegriffen wurde.⁴⁰² Auf ihr basieren Darstellungen Gottes, der mit einem Zirkel den Himmels- oder Erdglobus abmisst.⁴⁰³ Wenn nun der messende Künstler, dank seiner Einsicht imstande ist, Gottes Ordnung nachzuvollziehen, wird sein auf idealen Maßen basierendes Werk mit der göttlichen Schöpfung vergleichbar.⁴⁰⁴ Entsprechend wäre es im wahrsten Sinn vermessen, das künstlerische Tun über die göttliche Ordnung zu stellen.⁴⁰⁵

³⁹⁷ Vgl. im Folgenden auch de Tolnay 1957, Nr. 63.

³⁹⁸ Siehe speziell dazu Mak 1949, S. 162 ff.

³⁹⁹ Die Stichunterschrift „*VIDENDVM, VT NEC VOLVPTATI DEDITI PRODIGI ET LVXURIOSI / APPAREAMVS, NEC AVARA TENACITATI SORDIDI AVT OBSCVRI EXISTAMVS*“ wurde von späterer Hand auch unter Bruegels Rotterdamer Zeichnung geschrieben. Zur Deutung der Säulen im Hintergrund siehe auch Winner 1979, S. 201; Veldman 1986c, S. 203.

⁴⁰⁰ Siehe dagegen Serebrennikov 1995, S. 233 f.. Nach de Tolnay 1952, S. 27, hat Bruegel d. Ä. den Einfluss der Planeten auf die Menschen als „*listig*“ charakterisiert, da sie ihre Kinder im Glauben ließen „*dass sie kunstfertig seien, wo sie doch in Wirklichkeit alles verkehrt durchführen.*“ Ohne auf die moralisierende Deutung des Blattes einzugehen, fasst Filipczak 1987, S. 34, die Tatsache, dass der Maler der Arithmetik den Rücken zukehrt, als ironischen Kommentar auf.

⁴⁰¹ Platon, *Timaios*, 27c ff.; dazu Taylor 1928; Conford 1927; Curtius 1961, S. 529 ff..

⁴⁰² Siehe Jäger 1990, S. 48 ff.; daneben Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 7 und 35.

⁴⁰³ Vgl. z. B. die Darstellung Gottes mit Zirkel in einer Bible moralisé, um 1230, in Toledo (Kathedrale) bzw. um 1250 in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Cod 2554, fol. 1r; beide in Ausst. Kat. Köln 1985, S. 182, Fig. 30 und 31). Vgl. daneben Asemisen/Schweikhart 1994, S. 27 ff.; Sander 2002, S. 72 f..

⁴⁰⁴ Vgl. vor allem Blunt 1938/39, S. 52 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 47 ff., 60 und 88 f.; de Chapeaurouge 1968, S. 264 ff.; Kemp 1977, S. 381 ff..

⁴⁰⁵ Insofern wurde der Vergleich zwischen göttlicher und künstlerischer Schöpferkraft schon von Autoren wie Thomas von Aquin (*Summa Theologiae* I, 45, 5) erörtert, sollte dabei aber die Schöpfung Gottes durch den

Vor diesem Hintergrund haben Künstler wie Dürer zwar Proportionsstudien betrieben, aber darauf hingewiesen, dass letztlich nur Gott allein das ideale Maß und die wahre Schönheit kennen würde.⁴⁰⁶ Dass diese nur mittels göttlicher Gnade oder Inspiration übermittelt werden kann, verdeutlichen im Rahmen der in Teil A und B untersuchten Werke die Madonna als Inspiratrix (**Abb. 28**), die *manductio* (**Abb. 134**) sowie die poetische (**Abb. 147**) oder erotische Inspiration (**Abb. 247 ff.**).

Ein Blick auf die weitere Entwicklung dieser Auffassungen zeigt, dass die Warnungen vor Vermessenheit zunehmend in den Hintergrund traten. Zur Demonstration der wissenschaftlichen Grundlagen der Malerei bot insbesondere das vom *artes*-Klassifikationssystem unabhängige Auftreten von Vertretern der Bildkünste mit jenen der freien Künste auf Merkurkinderbildern bisher in dieser Form noch nicht beachtete Möglichkeiten. Wenn auch die Künstler nicht so weit gingen, Vertreter der Malerei oder Bildhauerei in die *artes liberales*-Zyklen des 16. Jahrhunderts zu integrieren,⁴⁰⁷ kündigen sich doch auf einigen Beispielen die neuen Ansprüche. Dazu gehört ein 1577 von Jost Amman radiertes Titelblatt für eine Stichserie der *artes liberales* (**Abb. 379**),⁴⁰⁸ das eine nimbierte, gekrönte und geflügelte Personifikation der Künste und Wissenschaften („*Ars*“) auf einer Wolke zeigt, die von Vertretern der *artes liberales et mechanicae* umringt wird. Links sind ein Soldat (Kriegskunst), ein Schmied mit Hammer, ein Bildhauer mit Meißel und Schlegel, ein Landarbeiter (Ackerbau) sowie die keiner Figur direkt zugeordneten Attribute Säge, Axt und Zirkel platziert. Die Gruppe in der rechten Bildhälfte besteht aus einem Maler mit Pinseln und Palette, einem Arzt mit Urinal, einem Mathematiker mit Würfel (Arithmetik, Geometrie), einem Musiker mit Saiteninstrument sowie einem Astronom mit Globus und Winkelmaß. Vielleicht ist es nur Zufall, dass die durch den Gesichtssinn begabte und auf messenden Künsten basierende Malerei den Vertretern der *artes liberales* zugeordnet ist, während die Bildhauerei und Schmiedekunst in der linken Bildhälfte erscheinen?

Auf die Planetenkinder-Ikonografie weist auch eine in zwei Versionen erhaltene Komposition des seit den 1570er Jahren in Venedig tätigen **Pauwels Franck** (Antwerpen 1540 – 1596 Venedig), genannt

Vergleich mit der künstlerischen Produktion nachvollziehbar machen. Vgl. Curtius 1961, S. 529 ff.; Kris/Kurz 1961, S. 64 und S. 75 ff.; Becker 1972/73, S. 115 f..

⁴⁰⁶ Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 7,3, S. 120: „*Ein schön bild zw machen kanstw van einem menschen nit abnemen. Dan es lebt kein mensch awff ertrich, der alle schön an jn hab, erm möchte albeg noch vill schöner sein. Es lebt awch kein mensch awff erden, der beschlislich sprechen möchte, wy dy aller schönest gestalt des menschen möcht sein. Nymantz weis daz dan gott allein. [...] Dy schönheit, was das ist, daz weis ich nit, wy woll sy vill dingen anhangt.*“ Um 1519 beschreibt Raffael in einem Brief an Baldassare Castiglione das Elektionsprinzip, wobei er nicht von realen Vorbildern, sondern einer „*certa idea*“ ausgeht. Vgl. Uhde-Bernays 1926, S. 26 f..

⁴⁰⁷ In Kap. B 2.2, wurde bereits darauf hingewiesen, dass lediglich auf der nach Maerten de Vos gestochenen Geometria im Hintergrund die Errichtung eines Hauses dargestellt ist. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 47, 1 und 2, Nr. 1516. Auch außerhalb der Niederlande halten die Wissenschaften und bildenden Künste erst im Barock Einzug in die *artes*-Zyklen. Siehe die Beispiele bei Seibert 1970b, Sp. 703.

⁴⁰⁸ Radierung, 18,6 x 14,5 cm, unten „I A“ monogrammiert. Vgl. NHG 2001, Nr. 67. Während sich die Blätter deutlich von der von Cornelis Cort nach Frans Floris gestochenen *artes*-Folge beeinflusst zeigen, stellt das Titelblatt eine Erfindung Ammans dar. Vgl. ebd., S. xxvi; van de Velde 1975, S. 117 ff.

Paolo di Franceschi oder Paolo Fiammingo zurück (**Abb. 380**).⁴⁰⁹ Hier ist die zentrale Figur eine Juno-Optica mit Pfau,⁴¹⁰ die links von Personifikationen der Geometrie (Zirkel und Globus) und Astronomie (Astrolabium) sowie rechts von Vertretern der Malerei, Bildhauerei, Architektur und Goldschmiedekunst (?) flankiert wird.⁴¹¹ Durch die Gehilfen werden geistige Konzeption und manuelle Ausführung voneinander unterschieden. Als gemeinsame Grundlage aller versammelten Künste erscheinen Arithmetik, Geometrie und der Visus,⁴¹² die die Einsicht in die Prinzipien der Natur als Voraussetzung für jede Kunstausübung ausweisen. Zugleich sind Natur und Kunst einander gegenüber gestellt, wobei der zentral platzierte Nautiluspokal sinnfällig Natura und Ars in einem Objekt vereint.⁴¹³ Pictura beansprucht die Zugehörigkeit zu den messenden und – auf der Basis des Gesichts die Natur nachahmenden und überwindenden Künste – über die vor ihr liegenden Messinstrumente und das Bild im Bild, das die im Hintergrund angedeutete Gartenlandschaft zeigt, die aufgrund ihrer perspektivischen Anlage ebenfalls eine Anspielung auf die menschliche Kultivierung oder Ordnung der Natur darstellt.

Innerhalb der Planetenkinder-Ikonografie selbst erfahren neben den Merkurkindern auch die Schützlinge des Jupiter in der um 1596 von **Jan Saenredam** nach **Goltzius** gestochenen Folge eine interessante Abwandlung. Zu den Jupiterkindern gehören Geografen, Theologen und Musiker sowie erstmals am linken Bildrand ein Zeichner, der die Statue des Planetengottes, ein Zitat des Commodus Imperator, skizziert und damit zugleich das Antikenstudium verkörpert (**Abb. 381a-b**).⁴¹⁴ Als Grundlage der bildenden Künste beinhaltet die Zuordnung der Zeichnung zu den anderen Wissenschaften – sämtlich Vertreter der *artes liberales* – zugleich eine Aufwertung von Architektur, Bildhauerei und Malerei, wobei ein Blick auf den eloquenten Maler des Merkurkinderbildes andeutet (**Abb. 364**), welche der drei Bildkünste hier hauptsächlich gemeint ist.

⁴⁰⁹ Beide Gemälde lassen sich mit anderen Kompositionen sowohl einem *artes*-Zyklus als auch einer Sinne-Folge zuordnen. Hier beschrieben und abgebildet ist die um 1580-85 entstandene Version im Fürstlich Fugger-Glöttchen Schloss Kirchheim an der Mindel (Öl auf Leinwand, 168 x 268 cm). Vgl. Lill 1908, S. 140 ff.; Ausst. Kat. Augsburg 1980, Nr. 303; Mette 1995, S. 54 ff.. Zur Version in Schloss Lednice/Eisgrub siehe Fučíková/Konečný 1981, S. 151 ff. und Abb. 2.

⁴¹⁰ Zur Ikonografie der Juno Optica siehe ausführlich Müller Hofstede 1984a, S. 263 ff..

⁴¹¹ Als Personifikation des Kunsthandwerks identifiziert von Mette 1995, S. 55.

⁴¹² Dies weist wiederum auf Reischs „*Margaritha Philosophica*“ (**Abb. 309**) zurück.

⁴¹³ Dass sich Paolo Fiammingo häufiger mit dem Verhältnis von *Natura-Ars* auseinandergesetzt hat, belegt eine Zeichnung in Amsterdam (Rijksmuseum, Prentenkabinet), die Natura als Malerin eines geflügelten Himmelsglobus zeigt. Siehe Mette 1995, ebd.; Haverkamp-Begemann 1962, S. 71 ff.; Klauner 1964, S. 155.

⁴¹⁴ Kupferstich, 25,4 x 17,8 cm (Berlin Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) nach einer Zeichnung von Goltzius in Leiden (Universitätsbibliothek, Prentenkabinet, Inv. Nr. AW 258); beschriftet mit „*Artibus exorno variis ego Jupiter orbem, / Omnis et nostro manat Sapientia fonte.*“ Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 23, Nr. 51; Reznicek 1961, Bd. 1, Nr. 144; Ausst. Kat. Duisburg 1994/95, Nr. 258; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 79.2; Krystof 1997, S. 164, die wie Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 54.1; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 3, den Zeichner nicht erwähnt.

C 2.2 Antikenstudium und antiquarische Interessen

Das hier sowie in Goltzius' Pygmalion-Stich (**Abb. 352**) thematisierte Antikenstudium wird in Teil A erstmals – wenn auch nur indirekt – auf dem Lukasbild (**Abb. 50**) von Jan Gossaert greifbar, der schon im 16. Jahrhundert als Begründer der niederländischen „*poesie con figure nude*“ galt.⁴¹⁵ Bei den gleichzeitig oder kurz darauf entstandenen Lukasbildern der Antwerpener Manieristen, insbesondere des Heilig-Blut-Meisters (**Abb. 106**) und Dirk J. Vellaerts (**Abb. 110**), erscheint antikes Formengut als reines Zitat. Erst Maerten van Heemskerck nimmt dann wieder mit seinem Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**) eine mit Gossaert vergleichbare Ausdeutung der heidnisch-antiken Figuren und Mythen vor. Vier Jahre später schuf **Herman Posthumus** ein Landschaftsgemälde, bei dem die Ausgrabung von Antiken und das Zeichnen nach antiken Vorlagen direkt thematisiert wird (**Abb. 382**).⁴¹⁶

Heemskercks Interesse an der antiken und italienischen Kunst lässt sich anhand seiner Romreise, den dort angefertigten Skizzen sowie der weiteren künstlerischen und kunsttheoretischen Entwicklung nachvollziehen. Auf dem Renner Lukasbild (**Abb. 164**) demonstrieren verschiedene Zitate von römischen Antiken und insbesondere die an der Kolossalstatue des Apoll angelehnte Madonna, wie aus der Verarbeitung dreidimensionaler Vorbilder neue Schöpfungen entstehen können.

Entsprechende Anweisungen sind in der Traktatliteratur seit Ghiberti (um 1450) greifbar, der den Künstlern neben dem Natur- auch das Antikenstudium empfiehlt.⁴¹⁷ Die idealen Proportionen klassischer Figuren ersetzen das Proportionsstudium und verheißen das Übertreffen sowohl der „*natura naturans*“ als auch der „*natura naturata*“.⁴¹⁸ Neben der Idealität der Werke selbst garantierten dies Legenden, wie sie z. B. Claudius Aelianus in seinen „*Variae Historiae*“ (IV, 4) überliefert.⁴¹⁹

Obwohl die Ursprünge des Antikenstudiums im Florenz des Quattrocento vermutet werden, wo erste Nachzeichnungen von antiken Reliefs oder Skulpturen erhalten sind,⁴²⁰ wurde Rom zum Zentrum antiquarischer Interessen, was neben den dort erhaltenen und aufgefundenen Werken vor allem auf das

⁴¹⁵ Vgl. Guicciardini 1567; dazu Judson 1986, S. 13 ff.; Silver 1986, S. 1 ff.; Havemann 2002, S. 2 ff.; Mensger 2002, S. 73 ff. und 110 ff.

⁴¹⁶ Öl auf Leinwand, 96 x 141,5 cm, signiert und datiert mit „*Hermanus Posthumus pinbat 1.5.3.6.*“, Vaduz, Sammlung Liechtenstein. Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 107; Bruyn 1988, S. 96 ff..

⁴¹⁷ Ghiberti/Schlosser 1920, S. 35 ff.; dazu Panofsky 1984, S. 37.

⁴¹⁸ Die entscheidende Entwicklung innerhalb der Traktatliteratur des Quattro- und Cinquecento versammelt Jäger 1990, S. 40 ff.. Vgl. daneben Panofsky 1984, S. 40 ff.; speziell im Zusammenhang mit der Skulptur Balzers 1990. Wenn van Mander im Zusammenhang mit Cornelis van Haarlem schreibt: „*Inzwischen kam Cornelis seiner ihn anspornenden Natur außerordentlich zu Hilfe, indem er äußerst fleißig und viel nach der Natur zeichnete, wozu er sich die besten beweglichen und lebendigen Antiken auswählte, deren wir hier zulande eine genügende Anzahl besitzen, als dem sichersten und besten Studium, das es gibt, wenn man ein so vollkommenes Urteil hat, daß man das Schönste vom Schönen zu unterscheiden vermag*“, wird diese Auffassung auch noch im „*Schilder-boeck*“ deutlich. Zitiert nach van Mander/Floerke 1991, S. 368.

⁴¹⁹ Aelianus/Helms 1990, S. 73: „*Wie ich höre, gibt es in Theben ein Gesetz, das den Künstlern, sowohl Malern wie Bildhauern, befiehlt, ihre Gestalten schöner als die Natur zu gestalten. Sollte jemand sie häßlicher darstellen, [...], dann droht ihm das Gesetz als Strafe eine Buße von 1000 Drachmen an.*“

⁴²⁰ Vgl. Ladendorf 1958; Degenhart/Schmitt 1960, S. 59 ff..

Wirken der Päpste zurückzuführen ist. Julius II. (1443-1516) erklärte die Antikensammlung des Vatikan zum unveräußerlichen Besitz der Kurie und beförderte mit der Einrichtung des Statuenhofes im Belvedere die Kanonisierung vorbildlicher Antiken.⁴²¹ Diese Entwicklung fand ihre Fortsetzung in den mit Ulisse Aldrovandis „*Le statue antique di Roma*“ (Rom 1556) einsetzenden Bestandsaufnahmen und Systematisierungsversuchen, deren qualitative Bewertungen wiederum Maßstäbe für die Antikenbetrachtung und -nachahmung setzten.⁴²² Schon vor Erscheinen dieser illustrierten „Bestandskataloge“ wurden berühmte Skulpturen rezipiert oder neue Funde, wie die 1506 geborgene Laokoon-Gruppe⁴²³ oder der 1509 in den Statuenhof des Belvedere überführte Apoll, durch Stiche verbreitet, von denen die Drucke von Marcantonio Raimondi und seinen Schülern (Agostino dei Musi, Marco Dente u. a.) besonders einflussreich waren.⁴²⁴

Ein charakteristisches Beispiel für die Antikenrezeption der Frühen Neuzeit ist die zunächst auf Zeichnungen und dann auf Grafiken, Abgüssen oder eigener Anschauung basierende Auseinandersetzung der Künstler mit dem seit Anfang des 15. Jahrhunderts im Besitz der Colonna in Rom befindlichen und vor 1530 in den Statuenhof des Belvedere überführten Torso vom Belvedere.⁴²⁵ Unzählige Autoren empfahlen das Studium des vorwiegend für das Fragment einer Herkulesstatue angesehenen Originals und zahlreiche Künstler integrierten die Vorlage in ihre Kompositionen, wobei sie sich in Erfindung, Proportionslehre und Anatomie zugleich schulten.⁴²⁶ Die Skulptur selbst wurde im Gegensatz zu vielen anderen antiken Fragmenten nie ergänzt, was die Hochachtung gegenüber dem antiken Bildhauer demonstriert und auf antike Topoi zurückweist, wie sie z. B. Plinius (Nat. Hist. XXXV, 92) für das unvollendet gebliebene Venusbild des Apelles überliefert. Das in den Kompositionen der neuzeitlichen Künstler zum Ausdruck gebrachte Nacheifern bzw. Überwinden des

⁴²¹ Vgl. Haskell/Penny 1981; Oehler 1997; Wrede 1998, S. 83 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 406.

⁴²² Ebd..

⁴²³ Zu den gestochenen Ansichten des Laokoon, u. a. von Giovanni Antonio da Brescia, um 1508, der einflussreichen Ansicht von Marco Dente (um 1520), Nicolas Beatrixet und Cornelis Bos, dessen seitenverkehrte Darstellung die spiegelverkehrte Wiedergabe des Originals von 1548, jedoch bezeichnenderweise nicht die 1534 abgeschlossenen Ergänzungen Montorsolis berücksichtigt, siehe Ladendorf 1958, S. 38; Schéle 1965, Nr. 48; Winner 1974, S. 93 ff.; Haskell/Penny 1981, S. 243 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 194.

⁴²⁴ Marcantonio Raimondis Stich des Apoll ist eines der frühesten bildlichen Zeugnisse der Aufstellung im Belvedere, das zum Prototyp der druckgrafischen Rezeption wurde. Das Blatt zeigt den Zustand vor der von Clemens VII. beauftragten und um 1533/34 durchgeführten Ergänzung der bogentragenden Hand durch Montorsoli, der darüber hinaus den rechten Arm ergänzte, nachdem er den originalen rechten Arm vom Ellenbogen abwärts entfernt hatte. Zur Rezeption der Statue vgl. vor allem Winner 1968, S. 191; Brummer 1970, S. 50 f.; Laschke 1993, S. 25 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 200.

⁴²⁵ Die Inschrift auf dem Marmorsockel nennt „*Apollonius, Sohn des Atheners Nestor*“ als Urheber des Werks. Die ältere Literatur geht davon aus, dass eine um 1500 datierte Zeichnung aus dem Codex Wolfegg (Schloss Wolfegg) und eine Bronzenachbildung in Paris (Institut de France, Musée Jacquemart-André, Inv. Nr. MJAP-S 21194) einen Zustand wiedergeben, bei dem das rechte Bein noch nicht oberhalb des Knies abgebrochen war. Neuere Untersuchungen des Marmors ergaben, dass es wohl keine weiteren Verluste seit der Entdeckung gegeben hat. Vgl. Ausst. Kat. Recklinghausen 1964, Nr. 100; Schwinn 1973; Haskell/Penny 1981, Nr. 80; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 12; Bober/Rubinstein 1986, S. 167 f..

⁴²⁶ Aus der Fülle an Beispielen sei auf Raffaels Ezechielvision, Heemskercks Zeichnung und die daraus resultierenden Kompositionen, Dirck Barendsz. oder Hendrick Goltzius verwiesen. Vgl. Hülsen/Egger 1913-16, Bd. 1, S. 65 und 75, Bd. 2, S. 34 und 40; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 136; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 12; Dass. 2003/04, Nr. 41.

Vorbilds prädestinierte den Torso zum Synonym für antike Bildhauerkunst und Antikenstudium.⁴²⁷ Im 16. Jahrhundert wurden die antiken um neuzeitliche Legenden ergänzt, von denen die prominenteste war, dass Michelangelo der Entdecker des Torso gewesen sei und mit einer nicht erhaltenen Zeichnung die künstlerische Auseinandersetzung angeregt habe.⁴²⁸ Parallel dazu wurden im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Schöpfungen berühmter Meister wie Michelangelo, Giambologna oder Adriaen de Vries in den Kanon der vorbildlichen Studienobjekte aufgenommen, durch Stiche verbreitet und beidseits der Alpen rezipiert.⁴²⁹

Wenn niederländische Künstler im 15. Jahrhundert nach Rom reisten, hatte die Reise vorwiegend den Charakter einer Pilgerfahrt, z. B. zum Heiligen Jahr 1450.⁴³⁰ Die literarische „Vorbereitung“ bestand aus Pilgerführern, Chroniken oder Reisebeschreibungen wie den „*Mirabilia urbis Romae*“,⁴³¹ Giovanni Dondis „*Iter Romanum*“ (1375), Niccolo Signorellis „*Descriptio urbis Romae eiusque excellentiae*“ (um 1375),⁴³² Poggio Bracciolinis „*De varietate Fortunae*“ (nach 1430),⁴³³ Albertis „*Descriptio urbis Romae*“ (1432-34)⁴³⁴ oder Flavio Biondos „*Roma instaurata*“ (1445).⁴³⁵ Einen entscheidenden Wendepunkt sowohl für die Entwicklung der Künftlerausbildung als auch die Verbreitung von Renaissancethemen und -formen läutete die Romreise Jan Gossaerts im Gefolge Philipps von Burgund 1508/09 ein.⁴³⁶ Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde die Italienreise schließlich zu einem festen Bestandteil der künstlerischen Ausbildung.⁴³⁷

Während Künstler wie Gossaert oder Heemskerck die in ihren Skizzen (**Abb. 51, 177a, 180**) festgehaltenen Eindrücke vorwiegend in Gemälden und Stichen verarbeiteten, wollte Hendrick Goltzius über diese indirekte Form der Verbreitung hinausgehen und eine Stichserie mit vorbildlichen Antiken als Vorlagen für seine niederländischen Kollegen herausgeben. Nachdem er bis 1592 drei Stiche vollendet hatte, brach er das Vorhaben aus bisher ungeklärten Gründen ab. Nach seinem Tod erwarb der Haarlemer Verleger Herman Adolfsz. die Platten.

⁴²⁷ Vgl. Schwinn 1973; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 189.

⁴²⁸ Schwinn 1973, S. 25 ff.

⁴²⁹ Ausst. Kat. Amsterdam 1993/794, S. 501 ff.

⁴³⁰ Schon für Rogier van der Weyden geht die Forschung von einer Romreise (1450) aus. Man reiste meist in einer Gruppe über Köln, per Schiff nach Basel und von dort über die Alpen oder per Schiff von Brügge bis Pisa oder über Lyon und Marseille nach Genua und überquerte die Alpen über den Brenner oder am Mont Cenis. Siehe Hoogewerff 1932, S. 49 ff.; Noë 1954, S. 28 ff.; Zweite 1980, S. 21; weiterführend Ohler 2004.

⁴³¹ Vgl. Miedema 1989, S. 278 ff.; Dies. 1996, insbesondere S. 18 ff., 173 ff. und 467 ff..

⁴³² Valentini/Zucchetti 1940-53, Bd. 4, S. 151-208.

⁴³³ Ebd., S. 1-10.

⁴³⁴ Ebd., S. 209-222; Alberti, *Descriptio Urbis Romae*; Queysanne 2000.

⁴³⁵ Vgl. Valentini/Zucchetti 1940-53, Bd. 4, S. 247-324; weitere Beispiele ebd.; van Marle 1924, S. 153 ff.; Wunderli 1993; Jacks 1993.

⁴³⁶ Vgl. Kap. A 3 und A 5.1..

⁴³⁷ Die Reiseroute verlief via Basel und Mailand oder Österreich und Venedig. Viele Künstler wurden während ihres Romaufenthaltes vom Papst oder der Kurie protegert. Panofsky 1953, Bd. 1, S. 344 f.; Brulez 1959, S. 469; Müller Hofstede 1977, S. 13 ff.; Miedema 1981, S. 99 f.; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 116 ff..

Zu den 1617 von Adolfsz. veröffentlichten Stichen gehört die Rückenansicht des Herkules Farnese (**Abb. 383**),⁴³⁸ den auch Gossaert skizziert hatte (**Abb. 51**) und bei dem es sich möglicherweise um eine Anspielung auf den von Plinius Nat. hist. XXXV, 36 und 94, beschriebenen „*Hercules aversus*“ des Apelles handeln könnte.⁴³⁹ Neben der antiken Statue erscheinen bei Goltzius allerdings am unteren Bildrand die Köpfe zweier vornehm gekleideter Herren,⁴⁴⁰ deren Blicke zu der – für den Betrachter nicht sichtbaren – Vorderansicht der Figur gerichtet sind. Diese Köpfe machen zum einen die Überlebensgröße der Statue und zum anderen die imaginäre Fähigkeit von Künstler und Kunstbetrachter deutlich: beide ersetzen die nicht sichtbaren Teile im Geist.⁴⁴¹ Um die gesamte Figur vollständig erfassen zu können, werden die Herren sie allerdings umschreiten müssen, wodurch die Mehrsichtigkeit von dreidimensionalen Werken „*als Fiktion entlarvt*“ wird.⁴⁴² Bei der ebenfalls 1617 von Adolfsz. nach Goltzius veröffentlichten Ansicht des Apoll vom Belvedere tritt ein junger Zeichner auf, der das Studium vorbildlicher Antiken – wie schon der Zeichner auf dem Selbstbildnis Heemskercks vor dem Colosseum (**Abb. 162**), dem Titelblatt von Heemskercks Clades-Serie (**Abb. 165**) oder Goltzius’ Jupiterkinderbild (**Abb. 378**) – direkt vorführt (**Abb. 384**).⁴⁴³ Es ist in diesem Zusammenhang sicher kein Zufall, dass es der Stiefsohn von Goltzius, Jacob Matham, war, der 1604 mit einem Federkunststück das Skulpturen-Trompe-l’œil in die Stillebenmalerei eingeführt hatte.⁴⁴⁴

⁴³⁸ Kupferstich, unten links bezeichnet mit „*HGoltzius sculp. Cum privileg.[io] / Sa.[crae] Cae.[saeris] M.[aiestatis]*“ nach Studien der Romreise, von denen drei in Haarlem (Teylers Museum) erhalten sind. Vgl. dazu Reznicek 1961, S. 203 f. und Nr. 225 ff.; zum Stich Ausst. Kat. Delft/Antwerpen/ 1964/65, Nr. 164; Miedema 1969, S. 74 ff.; Ausst. Kat. Rotterdam 1972, Nr. 71; Ausst. Kat. Berlin 1979, Nr. 24; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 456 f.; Magnaguagno-Krazija 1983, S. 88; Filedt Kok 1993, S. 183 und 218; Krystof 1997, S. 160 ff.; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 25; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 34.

⁴³⁹ Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 24. Sterk 1980, S. 100, brachte die Textstelle mit Gossaerts Zeichnung in Zusammenhang.

⁴⁴⁰ Im 18. Jahrhundert vermerkte Cornelis Ploos van Amstel auf der Rückseite der Zeichnung, es handle sich um Goltzius und seinen Stiefsohn Jacob Matham, während andere Autoren sie mit Goltzius’ Reisebegleitern Jan Matthijsz. Ban und Philips Winghe identifizierten. Vgl. den Überblick über die Diskussion in Best. Kat. Amsterdam 1979, S. 67 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, S. 135 f.; daneben bei B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 457; Filedt Kok 1991-92, S. 182.

⁴⁴¹ Vgl. B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 457 f., nach dem Goltzius einen skeptischen Standpunkt vertreten und mit dem Herkules-Stich eine „*Allegorie der Verzweiflung am Sinn all der Tüchtigkeit und Überlebenskämpfe*“ geschaffen habe.

⁴⁴² Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 185: „*Jeder neue Blickwinkel ist Entdeckung und Verbergung zugleich.*“

⁴⁴³ Kupferstich nach einer Kreidezeichnung in Haarlem (Teylers Museum). bezeichnet mit „*HG sculp. / Cum privileg. Sa Cae. M.*“; auf dem Piedestal: „*Herman Adolff / excud. Haarlemen*“; Stichunterschrift: „*Statua antiqua Romae in palatio Pontificis belle vider / opus posthumum Hgoltzij iam primum divulgat. Ano. M.D.C.XVII.*“ und „*Vis natus armis Deluis Vulcanijs / Donatus infans, sacra Parnaß iuga / Petij. draconem matris hastem spiculis / Pythona fixi: nomen inde Pythy Schreve (lius)*“ Vgl. Reznicek 1961, Bd. 1, S. 89 ff. und Nr. 208; Miedema 1969, S. 74 ff.; Magnaguagno-Korazija 1983, S. 90 f.; Krystof 1997, S. 163 und 232; Winner 1998, S. 232 f.; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 26; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 33; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 202.

⁴⁴⁴ Federzeichnung, München, Staatliche Grafische Sammlung, Inv. Nr. 21128 Z. Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 113 und S. 305 (Nr. 100).

Unabhängig von der künstlerischen Auseinandersetzung werden antiquarische Bestrebungen in den Niederlanden zunächst im Umkreis der Höfe,⁴⁴⁵ z. B. am Hof Margaretes von Österreich, die sich regelmäßig von ihrem Hofhumanisten Jean Lemaire de Belges von den Ausgrabungen eines römischen Grabes in der Nähe von Brüssel berichten ließ,⁴⁴⁶ greifbar. Nicht selten stehen das Interesse an der kulturellen Vergangenheit in enger Verbindung mit entstehenden Nationalgedanken und können dann die nördlich der Alpen entwickelten Auffassungen der *translatio imperii* als Gegenentwürfe zu dem in Italien entwickelten Drei-Stufenmodell von der Blüte, dem Verfall und der Wiedergeburt der Antike begriffen werden.⁴⁴⁷ Ob sich derartige Auffassungen bereits in den romanischen Stilzitate von Gossaerts Prager Lukasbild (**Abb. 50**) andeuten, bedürfte näherer Untersuchung. Zumindest verkehrte Gossaert am fortschrittlichen Hof Margaretes von Österreich und dürften ihm aus dem Selbstverständnis der burgundisch-habsburgischen Höfe Gedanken über die „*translatio imperii*“ nicht fremd gewesen sein.⁴⁴⁸

Als erster niederländischer Künstler, der sich sowohl theoretisch als auch künstlerisch mit einheimischen Altertümern auseinandergesetzt hat, gilt **Lambert Lombard**, der Vasari seinen Gegenentwurf zu dessen Geschichtsauffassung in einem Brief vom 27. April 1565 mitteilte.⁴⁴⁹ Darin bittet er zunächst um Kompositionen („*istoria*“) von Margaritone, Gaddi und Giotto, die er mit Figuren der einheimischen Glasmalerei und Bronzereliefs vergleichen will, „*che stanno la piu parte sopra la punta di piedi.*“ Weiter heißt es, dass ihm die „*maniera*“ von Werken, welche vor zwei-, drei- oder vierhundert Jahren geschaffen wurden,⁴⁵⁰ besser gefiele als die vor hundert Jahren geschaffene Kunst, selbst wenn die älteren Werke „*per usanza*“ und nicht „*di bona e vera imitatione naturale*“ entstanden seien. Anschließend vergleicht Lombard den Stil der italienischen Kunst

⁴⁴⁵ Zum diesbezüglichen Vorbild Kaiser Maximilians vgl. Kemp 1973, S. 123 f., mit weiterführender Literatur.

⁴⁴⁶ Eichberger 2002b, S. 33.

⁴⁴⁷ Während Boccaccio, Villani etc. noch von Irrtümern oder Roheit der Künste schreiben, kristallisiert sich bei Cennini die „*maniera greca*“ als Sammelbegriff für den von Giotto überwundenen Stil heraus, der dann in Ghibertis „*Commentarii*“ bereits verächtlich benutzt und der „*doctrina*“ Giottos gegenübergestellt wird. Dort ist überdies erstmals die Auffassung greifbar, dass der Untergang der Antike auf die Durchsetzung des Christen- und Papsttums bzw. die damit einhergehende gewaltsame Verfolgung des Götzendienstes und Zerstörung heidnischer Werke zurückzuführen sei. Am deutlichsten formuliert dann Vasari die in Michelangelo kulminierende Entwicklung in den Viten. Vgl. Cennini/Ilg 1970, Kap. 1, S. 4 f.; Ghiberti/Schlösser 1920, S. 50 ff.; Vasari/Milanesi 1906, insbesondere Bd. I, S. 97 ff., 168, 215 ff. und 224 ff.; Bd. II, S. 106 f., Bd. III, S. 255 ff., 263, 269 und 315; Bd. IV, S. 7 ff.; dazu Rouchette 1959, S. 193 ff.; Panofsky 1984, S. 37 ff., Wazbinski 1976; Warnke 1979, S. 16 ff.; Belting 1983, S. 68 ff.; Kliemann 1983, S. 11 ff.; Pochat 1986, S. 272 ff.; Stoichita 1994, S. 79 f.; Rubin 1995. Zur Rezeption dieser Auffassung nördlich der Alpen siehe Joachimsen 1910; Panofsky 1969, S. 200 ff.; Kemp 1973, S. 122 ff..

⁴⁴⁸ Zur Orientierung des niederländischen Adels an Maximilian I. und seiner wiederum auf die römische Kaiserzeit zurückweisenden Herrscherikonografie vgl. Rosenthal 1978; Silver 1990, S. 293 ff.; Miedema 1991, S. 414 ff.; van den Boogert 1993; Da Costa Kaufmann 1998, S. 73 ff.; Mensger 2002, S. 95 ff.. Siehe ebd., S. 86 ff., die Ausführungen über das mit dieser Assimilation in Verbindung stehende Aufgreifen der imperialen Ikonografie am Hof Philipps von Burgund sowie Gossaerts und Geldenhauers Anteil an der Entwicklung von entsprechenden Programmen.

⁴⁴⁹ Der Brief ist abgedruckt bei Frey 1931, Bd. 2, S. 165; in Auszügen bei Kemp 1973, S. 152, Anhang, Text C. Vgl. die Zusammenfassung bei Kallab 1908, S. 119 f.; zu Lombards Leben und Werk zuletzt Denhaene 1990.

⁴⁵⁰ Nimmt man diese Andeutung ernst, schreibt Lombard von der Kunst zwischen ca. 1150 und 1350.

(„*secche ne tampoco grasse ne di bella maniera*“) vor Giotto und Donatello mit der niederländischen Malerei vor Rogier van der Weyden und Jan van Eyck („*maestro Rogiero et Ioan di Brugia, ch' apperse li occhi alli coloritori*“). Im Gegensatz zu Vasari, für den die Kunst nach Giotto einen stetigen Aufstieg nimmt, steht Lombard den direkten Nachfolgern van Eycks skeptisch gegenüber und bezeichnet ihre Werke als „*goffo*“.⁴⁵¹ Wenn er schließlich den Aufstieg der Kunst durch das Naturstudium und das dadurch erlangte Wiedererwachen der Regeln charakterisiert und dies – wie zuvor schon von Jacob Wimpfeling oder Johann Fischart – auf die Leistungen von Israhel van Meckenem, Martin Schongauer und Albrecht Dürer zurückführt,⁴⁵² wird deutlich, dass sich für Lombard die Nachfolge der altniederländischen Malerei vor allem (mal-) technisch darstellt.⁴⁵³ Erst die von Dürer angestrebte, theoretische Untermauerung der „*usanza*“ durch Proportions-, Anatomie- und Perspektivlehre sowie die Hinwendung zum Antikenstudium haben für Lombard den Aufstieg der bildenden Künste eingeläutet.⁴⁵⁴

Werden schon in Lombards Brief die Antiken- bzw. Altertumsstudien vor dem Hintergrund der theoretischen oder wissenschaftlichen Grundlegung des Naturstudiums oder der Kunstausbildung erörtert, schildert Lombards Biograf **Domenicus Lampsonius** (Brügge 1565) die antiquarischen Interessen des Lütticher Künstlers in direktem Zusammenhang mit seinen Bemühungen um die Entwicklung eines Regelsystems („*illius grammatices observationem*“) der Künste. Lampsonius zufolge hätte Lombard die Kunstwerke der „*Franken*“ bzw. die Kunst aus der Zeit der „*Großväter und Urgroßväter*“ deshalb geschätzt, weil sich anhand ihrer „*Magerkeit, Strenge und Trockenheit*“ die „*Gesetze dieser Grammatik leichter erkennen*“ ließen.⁴⁵⁵

Im Vorwort der „*Vive imagini di tutti quasi gl'imperatori*“ (Antwerpen 1557) berichtet Hubert Golzius von Gemälden des Lambert Lombard, die dieser „*in Deutschland nach gewissen alten Malereien der Franken kopiert*“ hätte und die „*sehr wohl mit den schönsten römischen Werken verglichen werden*“ könnten: „*Und ich habe oft Lambert sagen gehört, er würde sich stark machen, auf alles andere verzichten zu können, nur nicht auf die alten Bilder der Franken, die ihm eine erste Grundlage zu seiner Kunst gewesen seien, bevor er nach Rom ging, um seine Kunst und seinen Stil zu vervollkommen.*“⁴⁵⁶ Carel van Mander hat diese Passage ins „*Schilder-boeck*“ aufgenommen, jedoch aus dem Kopieren von Bildern der „*Franken*“ irrtümlich eine Reise des Künstlers nach Frankreich

⁴⁵¹ Von Kemp 1973, S. 128, mit „*plump, ungeschickt*“ übersetzt.

⁴⁵² Zu Wimpfeling und Fischart, der daneben an Vasari die nicht angemessene Würdigung Jan van Eycks, Lucas Cranachs, Joos van Cleves, Hans Baldung Griens und Hans Holbeins kritisiert, siehe ebd., S. 124; Körte 1930, S. 84 f.; Kaufmann 1932, insbesondere S. 3 und 7; Thöne 1934, S. 127 ff.; Kultermann 1981, S. 37 f..

⁴⁵³ Vgl. dazu auch Kemp 1973, S. 127 f..

⁴⁵⁴ Ebd., S. 129.

⁴⁵⁵ Lampsonius 1565; Kemp 1973, S. 126 f. und 152, Anhang D, der Auszug aus der lateinischen Fassung und die deutsche Übersetzung einzelner Passagen, nach der hier zitiert wurde.

⁴⁵⁶ Zitiert nach ebd., S. 125. Siehe die erhaltenen und vor allem in Lüttich (Musée de l'Art Wallon) aufbewahrten Skizzen Lombards, z. B. nach dem Igeler Grabmal oder romanischer Malerei aus dem Stift Schwarzhof; ebd., S. 130 ff., Abb. 1 ff.; Ausst. Kat. Lüttich 1963, Nr. 29 und 58; Hühn 1970, Nr. 15, 67 und 69.

abgeleitet.⁴⁵⁷ Das sich in Lombards Interessen und Rezeption andeutende Geschichts- und Traditionsbewusstsein bringen auch die im Zusammenhang mit dem Haus „*De Cagie*“ oder „*Pictura*“ in Antwerpen (**Abb. 311**) erwähnten Büsten van Eycks und Dürers (**Abb. 312-313**), die Stiftung eines Pokals mit Porträtmedaillons von Zeuxis, Apelles, Raffael und Dürer (1549) an die Antwerpener Lukasgilde oder der nur durch van Mander überlieferte Plan seines ehemaligen Lehrers Lucas de Heere, eine Vitensammlung niederländischer Künstler herauszugeben,⁴⁵⁸ zum Ausdruck. Dieses ist Teil eines beginnenden Nationalbewusstseins, das sich daneben u. a. in der Rückbesinnung auf die Bataver, die zunehmende Differenzierung zwischen den dem Norden und dem Süden führte oder in Genealogien, „Bildnis“-Sammlungen berühmter Herrscher und Gelehrter sowie Historiengemälden niedergeschlagen hat.⁴⁵⁹ Das seit 1565 von Hieronymus Cock konzipierte Projekt der „*Pictorum aliquot...*“ wäre ebenfalls ein nordalpiner Gegenentwurf zu der in Vasaris Viten (1550) postulierten Überlegenheit der italienischen Malerei geworden.⁴⁶⁰ Nach dem Tod von Hieronymus Cock ging aus dem Projekt zumindest die erste Stichserie mit Porträts deutscher und niederländischer Maler hervor.

Diese Entwicklung erklärt auch eine von **Philips Galle** nach **Stradanus** gestochene Komposition, die als 14. Blatt der Folge „*Nova Reperta*“ mit der Inschrift „*Colorem oliui commodum pictoribus / Inuenit insignis magister Eyckius*“ um 1595 in Antwerpen veröffentlicht wurde (**Abb. 385**).⁴⁶¹ Sie zeigt Jan van Eyck in einem zeitgenössischen Atelier der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der ein

⁴⁵⁷ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 104: „*Lambert hat verschiedene Länder besucht, und zwar zuerst die den Niederlanden nächstgelegenen Deutschland und Frankreich, und es verstanden, eine Anzahl Altertümer zu finden, welche die Franken oder Deutschen zu einer Zeit hervorgebracht haben mußten, da in Italien die Kunst durch Aufstände, innere Kriege und andere Ursachen in Zerfall geraten war, ja beinahe zu existieren aufgehört hatte. Diese zeichnete er fleißig ab, lange ehe er noch die römischen Denkmäler gesehen, und schöpfte so aus diesen Skulpturen der Franzosen die ersten Grundlagen seiner Kunst, - ja, er erwarb sich eine solche Erfahrung in diesen Dingen, daß er unterscheiden konnte, wann und wo sie entstanden waren.*“ Zum Missverständnis van Manders und der zeitgenössischen Definition von „Franke“ siehe Kemp 1973, S. 124 ff. und 149, Anm. 25.

⁴⁵⁸ Vgl. die Einleitung zum Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler und die Passage in der Vita de Heeres bei van Mander/Floerke 1991, 18: „*Ich erinnere nicht, daß einst mein Meister Lukas d'Heere von Gent angefangen hatte diesen Stoff von dem Leben der berühmten Maler in Reimen zu behandeln. Seine Arbeit ist aber verloren gegangen und man darf nicht darauf rechnen, daß sie wieder auftaucht [...]*“ und S. 237: „*Er [de Heere] hatte auch angefangen die Lebensläufe der Maler in Reimen zu beschreiben, ein Fragment, das ich mir nicht habe verschaffen können, so viel Mühe ich mir auch gegeben habe, um es wenigstens zu benutzen oder es gar zu veröffentlichen.*“

⁴⁵⁹ Als einer der ersten, die sich auf der Grundlage archivalischer Quellen mit der Geschichte Flanderns auseinandergesetzt haben, gilt der Brügger Humanist Jacob de Meyere (Meyerus), dessen „*Flandricarum rerum tomi*“ 1531 von Hubert de Croock in Brügge gedruckt wurden. Vgl. Vandamme 1998, S. 280 ff.; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 184; weiterführend van Someren 1888-91, Bd. 1, Nr. 85 ff., 105, 107, 128 und 196; Rice 1958; Becker 1973, S. 50; van de Waal 1952, insbesondere, Bd. 2; Fremantle 1959; Buchbinder-Green 1974; Janson 1985; Bevers 1984; Tipton 1996, S. 115 f.

⁴⁶⁰ Vgl. auch Riggs 1977, S. 192 f. und 379 f.

⁴⁶¹ Kupferstich, 20,2 x 26,7 cm. Vgl. Floerke 1905, S. 123 f.; Hollstein 1949 ff., Bd. 4, Nr. 142; Dass., Bd. 7, Nr. 423; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 41; Gombrich 1978, S. 80; Ausst. Kat. Braunschweig 1987, Nr. 75; Georgel/Lecoq 1987, S. 136; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 111 f.; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 171; Költzsch 2000, S. 206. Zur gesamten Serie (Hollstein 1949 ff., Bd. 4, Nr. 129 ff.) vgl. ausführlich Bernsmeier 1984; zu den erhaltenen Vorzeichnungen von Stradanus ebd.; Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 80 f.

Bild des Heiligen Georg als Drachentöter malt.⁴⁶² Er ist umgeben von zahlreichen Kollegen, Gehilfen und Schülern, die der Porträtmalerei und diversen Studien nachgehen oder dem Meister assistieren. An der Rückwand des Raumes sind Tafeln mit Vorzeichnungen von Porträts und diverse Gefäße abgestellt. Durch die geöffnete Tür betritt soeben ein Lehrling mit Malbrettern die Werkstatt. Insgesamt wird der Eindruck eines zeitgenössischen Ateliers mit Arbeitsteilung, Ausbildung und Produktion unterschiedlicher Werke vermittelt.⁴⁶³ Unabhängig von einzelnen Details wird mit der Aufnahme van Eycks in eine Serie, die sich den antiken und neuzeitlichen Entdeckungen und Erfindungen widmet, der altniederländische Meister als Wissenschaftler ausgewiesen.⁴⁶⁴

Die Legende, Jan van Eyck habe die Ölmalerei erfunden, wird schon im Quattrocento von diversen italienischen Autoren vorbereitet.⁴⁶⁵ Der Schriftsteller und Humanist Cyriacus d'Ancona beschreibt van Eycks Malerei 1447 eher göttlich als menschlich oder wie von der Natur selbst geschaffen, da Gesichter zu atmen oder bereits zu verwesen bzw. die gemalten Details so lebendig schienen.⁴⁶⁶ Bartolommeo Fazio berichtet in „*De viris illustribus*“ (1456) von „*Johannes dem Gallier*“, er sei der beste Maler seiner Zeit, der unterrichtet in antiken Schriften, Geometrie und anderen „*Wissenschaften*“ sowie die „*Naturalis Historiae*“ des Plinius neue Entdeckungen im Bereich der Pigmente erzielt hätte, die eine illusionistische, die Natur übertreffende Malerei ermöglichten.⁴⁶⁷ Auch in Filaretos „*Trattato di Architettura*“ (um 1464) werden van Eycks mimetische Fähigkeiten und seine sowie Rogiers Leistungen bezüglich der Ölmalerei hervorgehoben.⁴⁶⁸ Betonen sämtliche Autoren den Zusammenhang zwischen den mimetischen und maltechnischen Fähigkeiten, werden diese in Vespasiano da Bisticcis „*Vite di uomini illustri del secolo XV*“ (1485) eindeutig im Zusammenhang mit den Bemühungen Federico da Montefeltros (1422-1482) erwähnt, flämische Künstler an den Hof nach Urbino zu berufen.⁴⁶⁹ Joos van Gent (oder Wassenhove) war schließlich auch an den Dekorationen des studiolo beteiligt.⁴⁷⁰

⁴⁶² Dieses könnte sich auf ein Gemälde van Eycks beziehen, das der venezianische Kaufmann Gregori nach Bartolomeo Fazio 1445 für Alfonso V. von Aragon erworben haben soll. Mit den zur Diskussion stehenden Repliken des Gemäldes weist das Bild im Bild allerdings nur wenig Gemeinsamkeiten auf. Vgl. Weale/Brockwell 1912, S. 198; Panofsky 1953, Bd. 1, S. 203 und Anm. 76, Bd. 2, Abb. 255 f.; Campbell 1976, S. 197; North 2002, S. 53.

⁴⁶³ Zweite 1980, S. 35 f., vergleicht das Blatt mit dem Werkstattbetrieb von Maerten de Vos.

⁴⁶⁴ Vgl. auch Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 80.

⁴⁶⁵ Tatsächlich verwendeten die altniederländischen Meister wie Robert Campin, Jan van Eyck oder Petrus Christus Tempera für die unteren Malschichten und darüber Öllasuren. Diese Mischtechnik wurde auch von italienischen Malern verwendet, die ihre Pigmente in einer Mischung aus Ei und Öl („*tempera grassa*“) banden. Vgl. weiterführend Bosshard 1992, S. 4 ff.; Fronck 1995, S. 175 ff.; Koster 2002, S. 90.

⁴⁶⁶ Der originale Text ist abgedruckt bei Dhanens 1995, S. 104.

⁴⁶⁷ Baxandall 1964, S. 102 f.; Ders. 1971, S. 98 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 112.

⁴⁶⁸ Filarete/Oettingen 1890, S. 641; dazu Dhanens 1995, S. 112; Koster 2002, S. 90; S. 223.

⁴⁶⁹ Zitiert nach da Bisticci/d'Ancona/Aeschliemann 1951, S. 209. Weitere Beispiele und Quellen bei Borchert/Huvenne 2002, S. 225.

⁴⁷⁰ Vgl. d'Ancona 1902, S. 370 ff.; Friedländer 1924 ff., Bd. 3, S. 74 ff. und 129 ff.; Schöne 1938, S. 106 f.; J. Lavalleye 1936; Rotondi 1950, Bd. 1, S. 335 f.; Clough 1981; Ausst. Kat. Gent 1957; Kempers 1989, S. 282 ff.; Pächt/Rosenauer 1994, S. 145 und 149 ff.; Kruse, in: Beltling/Kruse 1994, S. 222.

Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung von Antonello da Messina, den Viten von Domenico und Andrea des Castagno sowie in der zweiten Ausgabe von 1568, der „Alchimist“ van Eyck habe nach langen Experimenten eine ölhaltige Firnis aus Leinsamen und Nussöl hergestellt, die auch im Schatten trocknete; sein „Geheimnis“, die Bindung von Farbpigmenten mit Öl, hätte der flämischen Malerei zu derartigem Ruhm verholfen, dass Antonello da Messina gen Norden gereist wäre, um die neue Technik zu erlernen.⁴⁷¹ Sowohl der Hinweis auf die Alchimie als auch auf die schnell trocknende Firnisbereitung sind Mittel zur Überhöhung des Malers, der hier weniger als Künstler, denn als Wissenschaftler oder gar Erfinder charakterisiert wird.⁴⁷²

Wenn Vasari van Eyck auch keine eigene Vita widmete und letztlich die (italienische) Freskomalerei höher bewertete als die Ölmalerei,⁴⁷³ beschleunigte seine Erwähnung der Legende die literarische oder – wie bei Stradanus (**Abb. 385**) erkennbar – bildliche Rezeption. Noch 1659 wurde im Wiener Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms Jan van Eycks Porträt des Kardinals Albergati (Wien, Kunsthistorisches Museum) als „*Original von Johann von Eyckh, welcher die Öhlfarb erst gefunden,*“ verzeichnet.⁴⁷⁴ Erst Lessing wies dann in „*Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*“ (Braunschweig 1774, S. 361, Anm. p) darauf hin, dass bereits Theophilus Presbyter im 1. Buch der „*Diversarium artium schedula*“ (um 1120, Kap. XXI) die Herstellung einer Leinölfirnis beschreibt, die „*jede Malerei glänzend und durchaus haltbar macht.*“⁴⁷⁵ Wenn van Eyck die Ölmalerei auch nicht erfunden hat, erreichte er durch die Nutzung bestimmter Pigmente und Bindemittel eine technische Verbesserung, die der italienischen Malerei zunächst noch fremd war und den Ruhm der flämischen Malerei insbesondere im Hinblick auf ihre mimetischen Qualitäten begründete.⁴⁷⁶ Stradanus' Aufnahme dieser „Erfindung“ in die Stich-Serie huldigt demnach nicht nur van Eyck, sondern trägt bewusst zur Verbreitung der Legende und damit zur Vermehrung des Ruhms der flämischen – möglicherweise auch insbesondere der Brügger – Malerei bei.⁴⁷⁷ Der Stich der „*Nova Reperta*“ stellt damit eine Kulmination der sich bei diversen Lukasbildern (**Abb. 164**) und der Paludanus zugeschriebenen Büste (**Abb. 312**) andeutenden Würdigung van Eycks sowie ein spezifischer Gegenentwurf zu dem von Vasari vertretenen Überlegenheitsanspruch der italienischen Malerei dar.

⁴⁷¹ Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 184 ff. und Bd. II, S. 565 f.; dazu Panofsky 1953, Bd. 1, S. 150 ff. [2001, S. 155 ff.]; Emmens 1961a, S. 223 ff.; Brinkman 1993, S. 134 ff.; Roy 2000, S. 97 ff.; White 2000, S. 101 ff.; Borchert/Huvenne 2002, S. 221 ff..

⁴⁷² Siehe dazu auch Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 15.

⁴⁷³ Abgesehen davon wirft Vasari der niederländischen Malerei ohnehin Mängel im „disegno“ vor. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 179 ff.; Bd. VII, S. 579 ff..

⁴⁷⁴ Vgl. Best. Kat. Wien 1981, S. 169 ff.; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 148 f. (Nr. 35).

⁴⁷⁵ Zitiert nach Presbyter/Theobald 1984, S. 189. Vgl. dazu Lessing/Göpfert 1974, S. 509 ff.; von Stromer 1984, S. XII ff.. Zur Diskussion über Vasaris Zuschreibung, die sich nach Lessings Entdeckung bis ins 19. Jahrhundert zog, siehe ebd.; Thompson 1932, S. 200, Anm. 4.

⁴⁷⁶ Vgl. speziell dazu Brinkman 1993, S. 134 ff., Roy 2000, S. 97 ff., White 2000, S. 101 ff..

⁴⁷⁷ Vgl. dazu auch Martens 1998, S. 55 ff..

Eine ausführliche Gegendarstellung sowohl zu Vasaris Disegno-Begriff als auch zu der in den Viten vertretenen Geschichtsauffassung verfasste schließlich Carel van Mander, der Hendrick Goltzius im „*Schilder-boeck*“ im Jahr 1600 – und damit nicht zufällig exakt 800 Jahre nach der *translatio imperii*, der ersten Blüte und der *renovatio* der Kunst unter Karl dem Großen – die Kunst der Malerei aufnehmen und als „*Phoenix*“ die italienische Kunst überwinden lässt.⁴⁷⁸

C 2.3 Akademische Ausbildungsideale

Das seit Rogier (**Abb. 21**) angedeutete Naturstudium und das auf vereinzelt Beispielen von Heemskerck (**Abb. 162, 164, 265**), Posthumus (**Abb. 382**) und Goltzius (**Abb. 381, 384**) thematisierte Zeichnen nach der Antike weisen auf die grundlegende Bedeutung des Zeichenstudiums hin, das in Italien seit Cennini (um 1400) von allen Kunsttheoretikern als Bestandteil der künstlerischen Ausbildung erörtert wurde.⁴⁷⁹ Dabei wurden drei Stufen voneinander unterschieden: das Zeichnen nach Gemälden oder Zeichnungen, nach plastischen Vorbildern und schließlich nach der Natur.⁴⁸⁰ Das Kopieren vorbildlicher Vorlagen und Meister gehörte auch in den Niederlanden zur gängigen Studien- bzw. Ausbildungspraxis. Ein Vorrat von Kopien stand in den Werkstätten als Vorlagen zur Verfügung und wurde von Meistern an ihre Söhne vererbt.⁴⁸¹ Die Bedeutung dieser Studienblätter können Begebenheiten wie die Auseinandersetzung zwischen Gerard David und Ambrosius Benson in Brügge erhellen. Benson verlangte am 11.02.1519 die Herausgabe von zwei Kisten mit Pigmenten, Zeichen- und Vorlagenmaterial („*vele diversche projectien of patronen angaende den ambochte vanden scilders of verlichters [...]*“), die er vertrauensvoll an Adriaen Isenbrant und Albert Cornelis verliehen und die David unrechtmäßig für sich behalten hatte. Dieser wurde schließlich am 28.01.1520 zu einer Gefängnisstrafe verurteilt.⁴⁸²

Im Zusammenhang mit Heemskercks Haarlemer Lukasbild (**Abb. 147**) wurde bereits angedeutet, dass die positive Lesart des heiligen Malers auf ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis von göttlicher

⁴⁷⁸ Zur Beurteilung des „*Schilder-boeck*“ als Gegenentwurf zu Vasaris Viten vgl. vor allem Miedema 1984b; Müller 1993, S. 32; Ders. 2002, S. 13; zu van Manders Würdigung der karolingischen Zeit Ders. 1993, S. 30 ff., insbesondere S. 39: „*Mit dem Imperium also lässt van Mander in schöner Eintracht sapientia, virtus und pictura über die Alpen gelangen.*“ Die Überwindung der italienischen Kunst durch die Meister nördlich der Alpen wird in den Viten über die *translatio*, *imitatio* und *aemulatio* erreicht. Sie kulminiert in Goltzius, der sich von allen Vorbildern das Beste aneignet und diese damit übertrifft. Vgl. ebd., S. 63 ff.; Ders. 2002, S. 13 ff.; Reznicek 1961, Bd. 1, S. 9 f.; Melion 1989, S. 113 ff.; Miedema 1991-92, S. 13 ff.

⁴⁷⁹ Siehe Cennini/Ilg 1970, Kap. 28, S. 18: „*Ausdauernd ermangle keinen Tag, irgend ein Ding zu zeichnen, welches nie gering sein wird, um zu genügen, und herrlichen Nutzen wird es dir bringen.*“

⁴⁸⁰ Der dreiteilige Ausbildungskanon blieb bis ins 18. Jahrhundert gültig. Vgl. Wunderlich 1911, S. 32 ff.; Lepper 1987, S. 47 ff.; Westföhl 1993, S. 84 ff.; Borchert 1997, S. 79; Költzsch 2000, S. 202 ff.

⁴⁸¹ In seinem Testament vom 23.03.1444 vererbt Vrancke van der Stockt z. B. seine „*patroonen oft anders dat op pappier gemaect es*“. Vgl. dazu Goetschalckx 1903, S. 240 f.; weitere Beispiele bei Huth 1967, S. 34 f.; Campbell 1981, S. 44 f. und 53. Floerke 1905, S. 157 f., führt die Verwendung von Vorlagenbüchern auf die Italienreisen zurück und ignoriert die mittelalterliche Tradition des Vorlagen- oder Musterbuchs.

⁴⁸² Parmentier 1937, S. 92 ff. und Dok. 1 f.; Campbell 1981, S. 53 f.; Martens 1998, S. 58.

Auserwähltheit, Begabung und Inspiration einerseits und durch Studium und Übung erworbene Einsicht und Urteilskraft andererseits hinweist.⁴⁸³ Das im Rückgriff auf Cicero (De oratore I, 5) von Humanisten seit dem 14. Jahrhundert unter Zuhilfenahme von Begriffspaaren wie „*ingenium et ars*“ oder „*ars et usus*“ erörterte Zusammenspiel von Theorie und Praxis ist im Zusammenhang mit bildenden Künstlern in der Architekturtheorie und dort zunächst bei Vitruv greifbar, der zwischen „*fabrica*“ als technische Fertigkeit und „*rationatio*“ als theoretische Konzeption unterscheidet und vom Architekten „*ingenium et disciplina*“ fordert.⁴⁸⁴ Im Trecento kamen dann Begriffspaare wie „*scientia et ars*“ oder „*sciencia et doctrina*“ hinzu.⁴⁸⁵ Auch wenn es zu dieser Zeit stets um Bauvorhaben geht, wenn Maler wie Giotto im Zusammenhang mit solchen Begriffen erwähnt werden,⁴⁸⁶ deutet sich doch durch das Zugeständnis insgesamt eine veränderte Geltung der Bildkünste an. Übertragen auf die Malerei wurden diese Auffassungen dann von Cennini, der im „*Libro dell'Arte*“ um 1400 ausführt, dass unablässiges Zeichnen „*Zeichnungen im Kopf*“ hervorbringe, es mehrere Jahre der Übung bedarf, bevor sich „*die Naturanlage*“ in „*tüchtige Geschicklichkeit*“ wandle und der Maler sich deshalb nicht nur an Büchern wie seinem orientieren dürfe.⁴⁸⁷ Damit werden auch die polemischen Bemerkungen über Leon Battista Alberti verständlich, der sich weniger als bildender Künstler denn als Theoretiker betätigte.⁴⁸⁸ In „*De Pictura*“ gesteht Albert dem bildenden Künstler Ingenium zu,⁴⁸⁹ betont aber zugleich die Notwendigkeit von Studium oder Ausbildung.⁴⁹⁰ Wenn sich demzufolge nur „*der durch Übung in feurige Regsamkeit gebrachte Geist [...] schlagfertig und durch keine Schwierigkeiten aufgehalten in der Durchführung*“ zeigt,⁴⁹¹ ist aus dem „Feuer“ der irrationalen göttlichen Begeisterung die Schnelligkeit der durch Einsicht und Studium geübten Hand

⁴⁸³ Vgl. Kap. A 5.2.1 und A 5.2.2.

⁴⁸⁴ Siehe Vitruv, De architectura I, 1, 3: „*Neque ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere.*“; dazu Krufft 1995, S. 24 ff.

⁴⁸⁵ Ebd.; Ackerman 1949, S. 48 ff.

⁴⁸⁶ Giotto wird 1334 von der Stadt Florenz 1334 mit der Leitung aller Bauvorhaben betraut und in diesem Zusammenhang aufgrund seiner „*scientia*“ und „*doctrina*“ gerühmt. Vgl. dazu und weitere Beispiele ebd.; Conti 1991, S. 143.

⁴⁸⁷ Cennini/Ilg 1970, Kap. 13 und 104: „*Wisse, dass es nicht geschwind gehen wird, dies zu lernen [...]. Ergreifst du aber einen andern Weg, so hoffe nicht zu Vollkommenheit zu gelangen. Zwar sind viele, welche aussagen, sie hätten ohne Meister die Kunst erlernt, du aber glaube es nicht; ich gebe dir zum Beispiel dieses Büchlein: wenn du es Tag und Nacht studirst und du hast keine Praxis bei irgend einem Meister, so wirst du es weder zu etwas bringen, noch mit ehrlicher Miene vor den Meistern bestehen können.*“

⁴⁸⁸ Vgl. Borsi 1986, S. 205 ff.; Krufft 1995, S. 44 ff.. Noch Dürer kritisiert in den Entwürfen für das geplante Malerbuch die reinen Theoretiker: „*Item hör awch kein newen, der etwas beschrib vnd aws lies gehen, den jch zw meiner pessrung lesen möchte. Dan ob etlich sind, so verpergens doch jr kunst. So schreiben etlich van den dingen, dy solchs nit künen. Daz lawt dan zw mall plo, dan jre wort sind am pesten. Wer etwas kann, der merckts gar pald.*“ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 2, Nr. 5,3, S. 11.

⁴⁸⁹ Alberti/Janitschek 1970, S. 49.

⁴⁹⁰ „*Als Zeuxis [...] ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte, vertraute er nicht töricht, wie heute jeder Maler, einzig auf sein Talent [...].*“ Zitiert nach Alberti/Janitschek 1970, S. 150 f.

⁴⁹¹ Vgl. Alberti/Janitschek 1970, S. 152 und 156 f.. Im Anschluss daran heißt es: „*Findet man einen trägen Künstler, so wird dieser deshalb so träge sein, weil er langsam und ängstlich das zu thun versuchen wird, was er vorher seinem Geiste nicht bekannt und klar machte. Und indem er sich so in jener geistigen Finsternis befindet, wird er gleichwie der Blinde mit dem Stock, mit seinem Pinsel bald nach diesem, bald nach jenem Wege tasten. Desshalb lege man nicht anders als zielbewussten und wohlgeschulten Geistes Hand an das Werk.*“

geworden.⁴⁹² Ähnliche Auffassungen finden sich in den „*Commentarii*“ des Ghiberti oder – weiterhin im Zusammenhang mit dem Architektenberuf – in Francesco di Giorgios „*Trattati de architettura civile e militare*“.⁴⁹³

Nördlich der Alpen begegnen vergleichbare Äußerungen im Zusammenhang mit Malern erstmals im Umkreis Jan van Eycks, der in einem Brief von Philipp dem Guten aufgrund seiner „*art et science*“ gerühmt wird.⁴⁹⁴ Dass Differenzierungen dieser Art nicht nur von außen an die Künstler herangetragen, sondern schon im 15. Jahrhundert auch von diesen selbst aufgegriffen wurden, belegt die nun schon mehrfach erwähnte, von Hugo van der Goes und anderen Mitgliedern der Genter Lukasgilde unterzeichnete Einladung zur jährlichen Versammlung der Lukaskorporationen vom 10. September 1468, in der sich die Genter Künstler und die Mitglieder der anderen Lukas-Korporationen als „*nous qui usons de l' art et mestier de peinture et attendences d' icelle*“ bezeichnen.⁴⁹⁵ Zwar lässt sich die exakte Bedeutung der einzelnen Begriffspaare aufgrund der weitgefassten Definition von „*ars*“, „*scientia*“ oder „*mestier*“ nicht festlegen,⁴⁹⁶ doch deutet die Umschreibung der Malkunst mit zwei unterschiedlichen Begriffen zumindest eine Unterscheidung zwischen theoretischen oder wissenschaftlichen und praktischen Formen der Berufsausübung an.⁴⁹⁷

In schriftlicher Form hat sich erst Dürer in seinen Entwürfen zum „*Ästhetischen Exkurs*“ (um 1523) mit einem durch Übung ins unbewusst-automatische übergehenden Schaffensprozess auseinandergesetzt. Nach Dürer verfügt der im Zeichnen geübte Maler über „*vberkumen vnd gelernte kunst*“ oder einen „*versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck vnnnd die newe creatur, die einer in seinem hertzen schöpfft inn der gestalt eins dings*“. Ein erfahrener Meister braucht demzufolge keine direkten Vorlagen mehr, sondern „*geust genusgam herauß, was er lang zeyt von aussen hineyn gesamlet hat*“.⁴⁹⁸ An anderer Stelle beschreibt Dürer, dass eine im Zeichnen geübte Hand die schnelle und naturwahre Umsetzung von spontanen oder aus „*öberen eingießungen*“

⁴⁹² Vgl. dazu auch Alberti, wonach das Ingenium des Architekten die „*dignitas*“ sei, die durch Übungen in *electio, distributio, collacatio* etc. weiter ausgebildet werden müsse; dazu Kemp 1977, S. 388 f.: „*Ingenium, as in Cicero's system for rhetoric, stands at the head of the attributes for the architect, but it cannot function properly without the other factors and the necessary constraints.*“

⁴⁹³ Ebd.; Ghiberti/Schlosser 1920, S. 49, 54 oder 56 f..

⁴⁹⁴ Der Brief ist abgedruckt bei Dhanens 1980, S. 42 f. und Abb. 24. „*Art*“ könnte in diesem Zusammenhang den Beruf und „*science*“ die theoretischen oder wissenschaftlichen Kenntnisse van Eycks bezeichnen. Vgl. auch Panofsky 1953, Bd. 1, S. 174.; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 62 f.; Borchert 1997, S. 62.

⁴⁹⁵ Dhanens 1998, Dok. 5.

⁴⁹⁶ De Vos 1999, S. 43; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 226, übersetzen das „*art et mestier*“ der Genter Quelle als „*Kunst und Handwerk*“.

⁴⁹⁷ Zu Recht betonen Borchert 1997, S. 61 ff.; de Vos 1999, S. 42 ff., dass sich die z. B. bei Panofsky 1915, S. 173; Ders. 1995, S. 226; Winner 1962, S. 179 f.; Tervarent 1997, S. 242 f., andeutende Unterscheidung zwischen dem praktisch orientierten Handwerker des Mittelalters und dem theoretisch versierten Renaissance-Künstler nur schwer aufrecht erhalten lässt.

⁴⁹⁸ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 3, Nr. 11 f., S. 87 und 295 f.. Vgl. dazu Panofsky 1995, S. 371 f..

erhaltenen Vorstellungsbildern in äußere Bilder ermöglicht.⁴⁹⁹ Dass das Zusammengehen von „*kunst*“ als die theoretisch-wissenschaftlichen Grundlagen und „*prawch*“ als die durch Übung erreichte Fertigkeit Voraussetzungen für wahre Meisterschaft sind, wird bei Dürer mehrfach deutlich. Ein „*künstlicher maler*“, d. h. ein kenntnisreicher Maler, ist für ihn der, der beides „*überkumen*“ hat.⁵⁰⁰ Der „*rechte Grund*“ sei nichts ohne die „*Freiheit der Hand*“ oder „*verständige Kunst*“ nichts ohne „*täglichen Brauch*“: „*diese zwei müssen beieinander sein.*“⁵⁰¹ Auf Dürers Meisterstich „*Melencolia I*“ (**Abb. 163**) wird die Notwendigkeit beider Qualitäten durch die gedankenschwere, untätige Figur (die auf wissenschaftlichen Erkenntnissen basierende „*Kunst*“) und den im Gegensatz dazu unbeschwert kitzelnden Putto (der gedankenlose „*Brauch*“) veranschaulicht.⁵⁰²

In den Niederlanden treten die Personifikationen von Theorie und Praxis zunächst unabhängig von den bildenden Künsten in einem 1529 von **Dirk Vellaert** angefertigten Holzschnitt (H. 22) auf, der den Triumph des Antwerpener Arztes Jacobus Castricus zeigt. Sein Wagen wird von „*PRACTICE*“ mit Urinal und Salbgefäßen sowie „*THEORICE*“ mit aufgeschlagenem Buch flankiert.⁵⁰³ Im Zusammenhang mit dem Floris-Haus wurde bereits der Beitrag der Mechelner Kammer „*De Paeonie*“ für das „*landjuweel*“ von 1561 erwähnt, in dem „*Conste*“ mit den drei Grazien auftrat und auf der Bühne von „*Speculatie*“ als „*scientie*“ und „*Practycke*“, die das Werk „*lustich en net*“ macht, umgeben war. Zu den Künsten, die in der Aufführung als Mittel zur Überwindung von Eitelkeit und sinnlosem Tun genannt werden, gehörten „*Pictura*“ und „*Statuaria*“.⁵⁰⁴

Hendrick Goltzius hat schließlich 1582 die Bedeutung des Zusammengehens von theoretischer und praktischer Kunstausbübung in allegorischer Form visualisiert. Der bisher von der Forschung in den unterschiedlichsten Zusammenhängen herangezogene Kupferstich gehört zu einer vierteiligen Serie, die unter dem Titel „*Fortuna*“ oder „*Mittel und Wege zum Glück*“ bekannt ist (**Abb. 386a-d**).⁵⁰⁵

⁴⁹⁹ Vgl. Rupprich 1956-69, Bd. 3, Nr. 12, S. 297: „*Aber so du wol messen hast gelernt, vnd den verstand mit sambt dem brauch vber kumen, also das du ein ding auß freyer gewißheyt kanst machen vnd weyst einem yetlichen ding recht zu thon, als dann ist nit alweg not, ein ydlich ding alweg zu messen, dan dein vberkumne kunst macht dir ein gute augen maß, als dann ist die geübt hand gehorsam. Dann so vertreybt der gewalt der kunst den yrthumb von deinem werck vnnd weret dir die falscheit zu machen. Dann du kanst sie vnd würdest durch dein wissen vnuerzagt vnd gantz fertig deines wercks, also das du keinen vergeben strich oder schlag thust. Vnnd dise behendigkeyt macht, das du dich nit lang bedencken darffst, so dir der kopff vol kunst steckt.*“ Siehe dazu auch Panofsky 1995, S. 362 f.

⁵⁰⁰ Panofsky 1915, S. 167 ff..

⁵⁰¹ Ders. 1995, S. 219 f.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 477 ff..

⁵⁰² Ebd., S. 481 ff.; Panofsky 1995, S. 219 f.; Schuster 1991, Bd. 1, S. 18 ff.; Serebrennikov 1995, S. 227 ff..

⁵⁰³ Der Triumphwagen mit Castricus in architektonischer Rahmung wird von diesen Personifikationen flankiert und von Tieren gezogen, die von „*MELISSA*“, „*MENTHA*“ und „*ARTHEMISIA*“ geführt werden, die dabei zugleich die Krankheiten „*FEBRIS*“, „*PESTIS*“ und „*HiDROPSIS*“ niedertreten. Von Beets 1907, S. 114 f. und Marlier 1966, S. 182 f., wird der Holzschnitt Pieter Coecke van Aelst zugeschrieben. Wir folgen der Zuschreibung an Vellaert von Delen 1934-35, Bd. 2,1 und 2, Nr. 48; Ders. 1943a, S. 41 ff.; Ders. 1943b, S. 53 ff.; Hollstein 1949 ff., Bd. 33, Nr. 22.

⁵⁰⁴ Silvius 1562, 3 H f.; dazu Roose 1970, S. 91 ff.; Serebrennikov 1995, S. 236.

⁵⁰⁵ Auf dem ersten Blatt wird zusätzlich zur Verlegeradressen Haarlem als Verlagsort betont: „*Henricus Goltzius invent. / et sculptor. Impressum Harlemi*“. Zur gesamten Folge, die zuerst von Hirschmann 1921, S. 49, als

Alle Stiche veranschaulichen Tugenden und Ziele des Künstlerdaseins über personifizierte Begriffspaare, die inhaltlich auf Floris' Fassadendekoration (**Abb. 306 f.**) und formal auf Gian Jacopo Caraglios (1500-65) „*Götterliebschaften*“ (B. 9-23) oder die in der Prager Hofkunst bevorzugten Darstellungen von Götter- oder Liebespaaren zurückweisen.⁵⁰⁶ Der erste Kupferstich ist „*Labor*“ (mit Dreschflegel, Hammer, Amboss und Spaten) und „*Diligentia*“ (mit Peitsche und Sporen) gewidmet (**Abb. 386a**),⁵⁰⁷ deren Zusammengehörigkeit durch einen Kuss und die verbindende Draperie verdeutlicht wird.

Die Stichunterschrift bezeichnet Arbeit und Fleiß als Grundlagen der Kunst und ihrer praktischen Anwendung, die im zweiten Blatt durch „*Ars*“ und „*Usus*“ dargestellt wird (**Abb. 386b**).⁵⁰⁸ Die geflügelte und lorbeerbekränzte *Ars* sitzt auf einem Erdglobus und hat den linken Arm um (den männlichen) *Usus* gelegt. Mit der Rechten greift sie das auf seinem Schoß platzierte Zeichenbrett, das zugleich *Usus* mit seiner Linken hält, während er mit einer Feder in der Rechten begonnen hat, zu zeichnen.⁵⁰⁹ Wieder werden beide Personifikationen durch ihre Gesten und einen Umhang miteinander verbunden. Die Unterstützung, die *Usus* durch *Ars* erfährt und dereb Zeigegestus weisen auf Inspirationsfiguren zurück.⁵¹⁰ Auf dem Boden weisen Bücher, Geräte und Messinstrumente (Winkelmaß, Lineal, Zirkel, Sextant und Stundenglas) auf die theoretischen Grundlagen der Kunst hin und auf die Ikonografie der *Geometria* und der davon abgeleiteten „*melancholia artificialis*“ (**Abb. 163**) zurück. Dass die Qualitäten der theoretischen Einsicht und praktischen Übung auch für die Malerei gelten, deuten die zwischen den wissenschaftlichen Instrumenten platzierten Malutensilien (Pinsel und Palette) an. Die Stichunterschrift verheißt dem sich eifrig übenden Künstler Lob und Ehre,⁵¹¹ die im dritten Blatt durch das sich umarmende und küssende Paar „*Honor*“ mit Krone,

„*Mittel zum Glück*“ bezeichnet wurde, vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 122-125; TIB 1980, Nr. 36-39; Krystof 1997, S. 23 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.1-3.4; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 10.

⁵⁰⁶ Zu Caraglios Einfluss auf die Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und weiterführend zur Bedeutung des durch die Liebespaare zum Ausdruck gebrachten Ausgleichs von Gegensätzen oder menschlichen Konflikten siehe Wind 1981, S. 167 ff.; Zerner 1976, S. 87 f.; Ausst. Kat. Wien 1987, Nr. V. 33 ff.; Cavalli-Björkman 1988, S. 65 ff..

⁵⁰⁷ Kupferstich, 19,5 x 13,6 cm. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Die Bildunterschriften in Latein und Niederländische lauten in deutscher Übertragung: „*Wenn Arbeit und Fleiß ihre Hand zum Bund vereinen, dann sinnt auch die Kunstfertigkeit eine Beschäftigung aus, die der Pallas würdig ist*“ und „*Wenn man weder Arbeit noch Sorgfalt scheut, kann man in den Künsten unterschiedliche Innovationen hervorbringen.*“ Zitiert nach ebd., Nr. 3.1. Vgl. daneben Magnaguagno-Korazija 1983, S. 36; Filedt Kok 1991-92, S. 207; Krystof 1997, S. 24, 26 und 28 ff..

⁵⁰⁸ Kupferstich, 19,5 x 13,6 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Vgl. TIB 1980, Nr. 37; Winner 1957, S. 100; Ders. 1962, S. 179; Grosshans 1980, S. 113; Magnaguagno-Korazija 1983, S. 38; Raupp 1984, S. 197; Georgel/Lecoq 1987, S. 22; Filipczak 1987, S. 37 f.; King 1989, S. 241; Filedt Kok 1991-92, S. 207; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 80 ff. und 92 (Nr. 401b); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 101; Krystof 1997, S. 26 ff.; Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S. 14 und Nr. 8; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.2.

⁵⁰⁹ Formal erinnert die Figur an den strebsamen Jüngling der von Cornelis Bos nach Siciolante da Sermoneta gestochenen Solertia-Allegorie (**Abb. 304**) oder die vom Monogrammisten T. G. gestochene *Usus*-Personifikation (**Abb. 307c**).

⁵¹⁰ Vgl. auch Gaus 1974, S. 220 f.. Im Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.2, wird die Allegorie deshalb mit Lukasbildern verglichen.

⁵¹¹ Die lateinische Inschrift lautet: „*Quisquis amore bonas exercet sedulus arteis, / congeret obryzum multa cum laude metallum.*“ („*Wer auch immer eifrig und mit Hingabe die humanistischen Studien pflegt, der erwirbt sich reines Gold, verbunden mit viel Lob*“). Die niederländische verspricht: „*Diemet staden bemind Consten*

Szepter und Lorbeerkranz und der „*Opulentia*“ mit Kette, Schmuckreif und einer Tazza voller Münzen personifiziert wird (**Abb. 386c**).⁵¹²

Dass neben Ruhm und Ehre auch materieller Gewinn als Ziel der Kunstausübung Erwähnung findet,⁵¹³ weist auf eine positive Umdeutung des Gelderwerbs zurück, wie sie in Italien bereits im Quattrocento – angesichts der zunehmenden Bedeutung von Kaufmannsfamilien – greifbar wird. So hatte z. B. Leon Battista Alberti in „*De Iciarchia*“ das in seinen „*Libri della famiglia*“ (1433/34) propagierte Gleichgewicht von Kaufmannsgeist und Bildung bzw. aktivem und erfolgreichem Leben auf die bildenden Künstler übertragen.⁵¹⁴ Diese positive Auffassung des Gelderwerbs passt insofern zur gesamten Stichfolge, als sich Goltzius mit ihr nicht nur als Inventor und Kupferstecher, sondern erstmals auch als Verleger einer breiten Öffentlichkeit vorstellte.⁵¹⁵

Die Vereinigung von Ruhm, Ehre und Wohlstand führt schließlich zu einem friedlichen und von Sorgen befreitem Leben, das im vierten Stich durch „*Quies*“ und „*Terminus*“ personifiziert wird (**Abb. 386d**).⁵¹⁶ „*Quies*“ lehnt sich an die Herme des „*Terminus*“, der laut Inschrift über das Streben des menschlichen Verstandes nach Ruhe wacht.⁵¹⁷ Obwohl die Personifikation der Ruhe mit den Attributen von „*Honor*“ und „*Opulentia*“ ausgestattet ist, kann sie ihre erworbenen Güter (Wohlstand, Ehre und Glück) nicht genießen, sondern deutet mit dem Melancholiegistus Sorgen und Kummer an, von denen auch die Stichunterschrift handelt.⁵¹⁸ Angesichts der Bedeutung des Terminus als Grenzgott zwischen irdischem und himmlischen Dasein lässt sich die melancholische Haltung der „*Quies*“ als Memento mori begreifen: angesichts des Todes erweisen sich alle zuvor verbildlichten

t'Exerceren / Hem beladen beruimt met veel Ryckdom in Eeren.“ („*Wer es liebt, die Künste beständig auszuüben, wird sich mit Reichtum in Ehren belohnt sehen.*“) Die deutsche Übersetzung zitiert nach Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.2.

⁵¹² Kupferstich, 19,5 x 13,6 cm (Hamburger Kunsthalle). Vgl. Filedt Kok 1991-92, S. 207; Krystof 1997, S. 28 f.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.3. Vgl. die Stichunterschriften und deren deutsche Übertragung ebd.: „*Wenn nur Reichtum und Ruhm miteinander Verträge knüpfen, dann werden sie für den Menschen die erwünschte Ruhe ohne Streit hervorbringen.*“ und „*Wenn Reichtum und Ehre sich in Liebe vereinigen, werden sie unser Leben von Begehrlichkeit und Mühsal befreien.*“

⁵¹³ Krystof 1997, S. 30 f., verweist auf Cicero, *De Oratore* II, 147 ff., wo dem Künstler Ruhm und Wohlstand verheißen werden, letzteres aber entsprechend negativ aufgefasst wird.

⁵¹⁴ Vgl. dazu ausführlich Bec 1975, S. 21 ff.; Radke 1976, mit Textbelegen; daneben Opiel 1987, S. 251 ff.; Kempers 1989, S. 223 ff.

⁵¹⁵ In Ausst. Kat. Hamburg, Nr. 3.3, wird eine Anspielung auf Erasmus von Rotterdams Adagium „*Eile mit Weile*“ vermutet, das in vergleichbarer Hinsicht Wohlstand und Ehre des venezianischen Verlegers Aldus Manutius thematisiert. Es stellt sich die Frage, ob materielle Aspekte in der Selbstdarstellung von bildenden Künstlern – insbesondere wenn sie als Verleger tätig waren – nicht eine größere Rolle spielten, als die topischen Hinweise auf die Unbezahlbarkeit von Kunstwerken oder Ruhm und Ehre als vornehmste Ziele künstlerischen Tuns andeuten.

⁵¹⁶ Kupferstich, 19,1 x 14,2 cm (Hamburger Kunsthalle). Vgl. Krystof 1997, 29 f.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.4.

⁵¹⁷ „*Dat menschelyck verstandt altyt sochvuldich haect, / Nae rust aen elcken cant, daert naer geduldich waect.*“

⁵¹⁸ Sie lautet in deutscher Übertragung: „*Zu leicht wird das unvollkommene menschliche Wesen von Sorgen ausgefüllt, als dass es ewige Ruhe erreichen könnte.*“ Zitiert nach ebd..

Ziele als hinfällig.⁵¹⁹ Indem das zuvor verbildlichte Streben nach Ruhm, Ehre und Gewinn in seine Grenzen gewiesen und der Mensch vor Selbstüberschätzung gewarnt wird, weist das Blatt wieder auf den Beginn der Folge zurück, was auch durch die Haltung und Blickrichtung der Figuren betont wird.⁵²⁰ Verfolgt der Künstler die demonstrierten Tugenden und Eigenschaften und bleibt er angesichts der Vergänglichkeit seines irdischen Daseins bescheiden, wird er zufrieden sein und sein Glück genießen können.⁵²¹ Dann wird schließlich auch sein Ruhm den Tod und die Zeit überdauern.

Die bisher innerhalb der Forschung vorwiegende, isolierte Betrachtung des Figurenpaars „*ars et usus*“ (**Abb. 386b**) und die damit verbundene Auffassung des *Usus* als handwerklich-manueller Aspekt der Kunstausübung, der erst durch die Anwesenheit der *Ars* aufgewertet wird, verkennt die Gesamtaussage der Stichfolge.⁵²² Den Fehlinterpretationen lässt sich schließlich die Rezeption der Komposition in einem Stammbuchblatt des **Monogrammisten A. R.** (um 1600) gegenüber stellen, die mit der Inschrift „*VSVS FACIT ARTEM*“ weniger *Ars* als die zentrale Bedeutung von unermüdlicher Übung in den Vordergrund rückt (**Abb. 387**).⁵²³

In dieselbe Richtung zielt eine 1598 von **Adam van Noort** gezeichnete Pictura-Allegorie, die das Zusammengehen von technischer Versiertheit und wissenschaftlicher Grundlegung mit dem Figurenpaar Pictura und Minerva zum Ausdruck bringt (**Abb. 388**).⁵²⁴ In einem von Palastarchitektur gesäumten Innenhof hat Pictura vor ihrer Staffelei Platz genommen, auf der ein bereits mit einer Unterzeichnung versehenes Bild steht. Ihr Blick ist über die Schulter zur hinter ihr stehenden Minerva gewandt, die ihr die Linke auf die Schulter legt, dabei eine Fahne im Ellenbogen hält und mit der Rechten einen Zirkel an die Malfläche anlegt. Der durch den Zeigegestus Picturas und den auffälligen

⁵¹⁹ Zur diesbezüglichen Deutung des Terminus, die seit Alciatis „*Emblematum liber*“ (1531), vorausgesetzt werden kann, siehe Henkel/Schöne 1996, Sp. 1777 f.. Nach Krystof 1997, S. 30 ff., liegt die Hauptaussage in der unerreichten Erfüllung und Erlösung.

⁵²⁰ Für J. Müller, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 3.4, wird dieser Rückbezug auch über eine mehr ironische Lesart des Blattes erreicht, nach der das Anlehnen der „*Quies*“ an das von ihr verdeckte Glied der Herme auf die Geburt des Eros aus der Verbindung von Penia und Poros zurückweist. Dagegen wäre einzuwenden, dass Terminus bei Alciatus 1550, S. 170, oder als persönliche Devise von Erasmus von Rotterdam zwar auch als Herme, nie aber mit Glied dargestellt worden ist. Siehe die Beispiele bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 1777 ff.. Vgl. auch Krystof 1997, S. 28, Anm. 44, wonach die hier durch Haltung und Blickrichtung erreichten Bezüge der einzelnen Blätter untereinander charakteristisch für die Stichserien von Goltzius sind.

⁵²¹ Vgl. dazu auch die 1588 von Goltzius nach Cornelis van Haarlem gestochene und in der deutschen Forschung als „*Himmelstürmer*“ bezeichnete Stichfolge (z. B. im Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 24.1-4) und insbesondere die Darstellung des *Tantalus*, deren Stichunterschrift zufolge die Güter des Glücks nur den Guten nützen, den Schlechten aber Schaden zufügen.

⁵²² Von dieser Kritik ist allein Krystof 1997 auszunehmen.

⁵²³ Feder in Grau, Pinsel in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, 15 x 10 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ZWB VIII 39. Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2002, Nr. 7, S. 14 und Abb. 3.

⁵²⁴ Feder in Braun, braun laviert, 28,6 x 19 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. Nr. A.van Noort.1. Vgl. Haberditzl 1907-08, S. 170 f.; Winner 1957, S. 10 und 101 f.; van Gelder 1958, S. 15; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 147; Raupp 1984, S. 197 f.; Filipczak 1987, S. 34 f.; Asemissen 1988, S. 49; King 1989, S. 255, Anm. 48; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 33; Költzsch 2000, S. 115; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 7.

Schatten des Zeigefingers zusätzlich betonte Zirkel veranschaulicht, wie die auf dem Boden liegenden Messinstrumente (Sextant, Waage, Zirkel, Lineal, Richtscheit), das Studium von Maß- und Proportionsverhältnissen als wissenschaftliche Grundlage der Malerei. Der für Korrekturen der Zeichnung auf dem Boden liegende Federwischer deutet an, dass *Picturas* praktische Kunstausbübung offensichtlich noch der wissenschaftlichen Vervollkommnung bedarf. Über den Schlegel und Meißel zu Füßen der Figuren lässt sich diese Aussage ebenso auf die Bildhauerei beziehen.⁵²⁵

Das aktive Eingreifen Minervas in den Malprozess veranschaulicht ihre Bedeutung als Schirmherrin und Vermittlerin der wissenschaftlichen Kunstlehre.⁵²⁶ Wohl um diese doppelte Funktion Minervas zu verdeutlichen, hat sich van Noort *Minerva formal* an die *Musen-* bzw. *Inspirations-Ikonografie* einerseits und die Darstellungen Alexanders innerhalb der *Apelles-Ikonografie* andererseits angelehnt.

Die Tragweite dieser Gegenüberstellung lässt sich mit einem Blick auf ein Kupfergemälde Giorgio Vasaris von 1578 erhellen (**Abb. 389**).⁵²⁷ In einem langgestreckten Raum sitzt der Schmiedegott Vulkan und bearbeitet das Dekor – ein Steinbock und ein Schaf, die eine Weltkugel anspringen als Imprese des Herzogs – eines von Putti gehaltenen Schildes. Ihm gegenüber steht die behelmte Athena/Minerva, die in ihrer Linken eine Skizze und in der Rechten Zirkel und Winkelmaß hält. Ihr Gestus und der emporgehobene Blick Vulkans weisen die Weisheitsgöttin als Inspiratrix aus.⁵²⁸ Die bisherige Deutung der Figurengruppe als eine von Pietro Valerianos *Hieroglyphica* (1566) beeinflusste Darstellung des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses von „*Ingenium et ars*“ oder theoretischer und praktischer Kunstausbübung wird durch den zweigeteilten Hintergrund unterstützt.⁵²⁹ Dort sitzen links – auf der Seite Athena/Minervas unbedeckte Figuren in einem tonnengewölbten Durchgang, die im Schein von Kerzenlicht nach zwei- und dreidimensionalen Vorlagen zeichnen. Ihr Ideal wird durch die Statuengruppe der drei Grazien darüber versinnbildlicht. Diesem eifern wohl auch die dahinter arbeitenden Bildhauer nach. In der rechten Bildhälfte führt dagegen eine Treppe zur Schmiede, in der drei Figuren unter Kraftaufwand ein Rüstungsteil auf dem Amboss hämmern. Die Zusammengehörigkeit und gegenseitige Abhängigkeit von theoretischer und praktischer

⁵²⁵ Ebd. wird die Platzierung der Bildhauer-Werkzeuge zu Unrecht als Hinweis auf den zugunsten der Malerei entschiedenen Paragone gedeutet. Dann müssten auch der Federwischer und die Messinstrumente negativ aufgefasst werden, was wenig sinnvoll erscheint.

⁵²⁶ Winner 1957, S. 101 f., Raupp 1984, S. 197, Asemisen/Schweikhart 1994, S. 33. Költzsch 2000, S. 115; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 7.

⁵²⁷ Öl auf Kupfer, Florenz, Uffizien. Eine Entwurfszeichnung hat sich in Paris (Louvre, Cabinet des Estampes, Inv. Nr. 2161, 38,4 x 28,4 cm) erhalten. Siehe dazu Ausst. Kat. Paris 1965, Nr. 38; zum Gemälde Winner 1957, S. 4 und 102 ff.; Ders. 1962, S. 159; Gaus 1974, S. 221; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 26; Bielmeier 1983, S. 53, Anm. 7; Albrecht 1985, S. 99; Kraut 1986, S. 70 f.; Corti 1991, Nr. 88; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 79 ff. und 98 ff. (Nr. 1181); Roggenkamp 1996, S. 117 ff.; Költzsch 2000, S. 119 ff..

⁵²⁸ Die von Költzsch 2000, S. 121, erkannte Anspielung auf den Prometheus-Mythos ist zweifelhaft, zumal Athena keineswegs „den eben erschaffenen *Protoplastos*“ berührt. Ebenso wenig wird sie mit ihrer Weisheit das Werk Vulkans vollenden. Ihre Attribute deuten vielmehr die geistige Konzeption und wissenschaftliche Grundlegung an, die der Ausführung des Werks vorangehen bzw. diese begleiten sollen.

⁵²⁹ Vgl. Winner 1962, S. 159 f.; Gaus 1974, S. 220 f.; Kemp 1974, S. 227 ff.; Albrecht 1985, S. 99; Kraut 1986, S. 70 f.

Kunstausbübung wird durch den zentral schwebenden Genius mit Lorbeerkrantz unterstrichen, der beide Bildhälfen miteinander verbindet.⁵³⁰

Von allen bisher untersuchten Werken hat allein Maerten van Heemskerck auf seinem Renner Lukasbild (**Abb. 164**) neben wissenschaftlichen Grundlagen, Natur- und Antikenstudium auch die Anatomie als Beschäftigungsfeld des Malers ausgewiesen. Nachdem deren Bedeutung für die bildenden Künste im Verlauf des 15. Jahrhunderts stetig zugenommen hatte,⁵³¹ empfahl Vasari in den Viten diesbezügliche Studien und würdigte in dieser Hinsicht richtungweisende Künstler wie Pollaiuolo, Leonardo oder Michelangelo.⁵³² In den Niederlanden wurde 1555 – also in etwa zur gleichen Zeit, in der auch Heemskercks Gemälde entstand – per Dekret Philipps II. das Anatomiestudium bzw. die Leichensektion erlaubt. Dass sich die Maler in Leiden, wo seit 1592 ein anatomisches Theater bestand, noch 1641 darüber beklagten, sie müssten sich mit Anschauungsmaterial aus „zweiter Hand“, wie den Illustrationen von Vesalius (**Abb. 172 f.**), Gliederpuppen oder Muskelmännern, begnügen, deutet an, dass Anatomie in direkter Anschauung auch im 17. Jahrhundert nur von einer Minderheit betrieben wurde.⁵³³ Heemskerck hat im Renner Gemälde nicht nur die Grenzen der Lukas-Legende unter Einbeziehung aller gelehrten Eigenschaften des Madonnenmalers ausgelotet, sondern als einziger niederländischer Künstler bis 1550/60 alle bisher angesprochenen Grundlagen der Malerei in einer Komposition vereinigt.⁵³⁴ Eine ähnlich gelehrte Gesamtaussage beinhaltet ansonsten zu dieser Zeit nur das Fassadenprogramm des Floris-Hauses (**Abb. 307a-h**).

Beide postulieren das Ideal des „*pictor doctus*“ oder „*pictor eruditus*“, das in Italien bereits im Quattrocento im Rückgriff auf Aristoteles (Nikomachische Ethik I, 114) und antike Auffassungen der Blumenlese von Alberti, Ghiberti oder Leonardo für die bildenden Künste in Anspruch genommen wurde.⁵³⁵ Im Norden werden vergleichbare Auffassungen dagegen erst nach 1500 und zuerst in dem schon im Zusammenhang mit Apelles erwähnten Lobgedicht Jacopo de' Barbaris greifbar.⁵³⁶

⁵³⁰ Nach Költzsch 2000, S. 122, ist dieser Genius „*Ahne*“ der geflügelten Ruhmesgenien bei Lambert van Noort und Joos van Winghe, was chronologisch allerdings nur auf letzteren zutreffen kann.

⁵³¹ Erste Voraussetzung war die Erlaubnis von Menschensektionen durch die Kirche. Vgl. Braun-Anderson, S. 122 ff.; Herrlinger 1967, S. 72 ff.; Leonardo/Ludwig 1925, § 110. Schon Veldman 1977a, S. 120; Dies. 1977b, S. 109, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die diesbezügliche Theorie und Praxis zur Entstehungszeit des Renner Gemäldes in Italien Allgemeingut darstellte, in den Niederlanden aber noch nicht verbreitet war.

⁵³² Vasari/Milanesi 1906, Bd. I, S. 42 und 468; Bd. III, S. 720.

⁵³³ Vgl. Floerke 1905, S. 209, Anm. 285; Miedema 1987a, S. 16.

⁵³⁴ Während Filipczak 1987, S. 25 ff.; Thürlemann 1992, S. 560; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 46 f.; de Jongh 2002, S. 40, der Ansicht sind, dass sich Lukas nicht zur zeitgemäßen Selbstreflektion des Künstlers eignete, hält Brunzema 1997, S. 115, Anm. 410, den Madonnenmaler aufgrund seiner drei „Berufe“ geradezu „prädestiniert“ für Anspielungen auf das Ideal des „*uomo universale*“.

⁵³⁵ Dort lebte auch zuvor bereits das Ideal des „*poeta doctus*“ oder „*eruditus*“ wieder auf. Siehe ausführlich Lee 1967, S. 41 ff.; Levy 1984, S. 20 ff.; Filipczak 1987, S. 29 ff.; Hausherr 1984, S. 41 f.; Seidel 1996, S. 128, Anm. 347; Sousshof 1997.

⁵³⁶ Siehe oben, B 1.1; daneben Kim 1925, S. 130 ff.; Levenson 1978, S. 8 ff..

Die auf Heemskercks Renner Gemälde (**Abb. 164**) veranschaulichten Anleitungen zum künstlerischen Studium deuten darüber hinaus eine auf theoretischer Ausbildung und dem Zeichnen nach der Natur bzw. Antike fußende Kunstausbildung und damit eine akademische Auffassung an.⁵³⁷ In Italien gab es seit dem Quattrocento zu Studien- und Lehrübungen abgehaltene Zusammenkünfte von Künstlern, die in Anlehnung an die platonische Akademie und die davon abgeleiteten, privaten philosophischen Zirkel als „Akademien“ bezeichnet wurden.⁵³⁸ Im Umkreis Leonardos, der in seinen Schriften die umfassende Ausbildung des Malers fordert, sind sechs um 1510 datierte Kupferstiche mit der Inschrift „*Academia Leonardi Vinci*“ entstanden, die als frühester Hinweis auf die Verbindung von bildenden Künstlern und einer Akademie gelten, bei der es sich wohl um einen privaten Zirkel Mailänder Künstler gehandelt haben wird.⁵³⁹ In Venedig eröffnete Vincenzo Catena (gest. 1531) die Scuola a Sanata Sofia unter dem Patronat des heiligen Lukas und hinterließ der Compagnia dei pittori cotto la invocazione di San Luca eine Stiftung zur Aufrechterhaltung des Lehrbetriebs.⁵⁴⁰

Private Zusammenkünfte dieser Art in den Ateliers von Baccio Bandinelli in Rom und Florenz werden durch zwei Kupferstiche von Agostino Veneziano (1531) und Enea Vico (um 1550) reflektiert. Agostinos Stich führt mit der Unterschrift „*ACADEMIA DI BAC / CHIO BRANDIN IN / ROMA / IN LVOGO DETTO / BELVEDERE / MDXXXI. / A.V.*“ den Begriff „Akademie“ erstmals in die Darstellung von bildenden Künstlern ein (**Abb. 390**).⁵⁴¹ Das Blatt zeigt sieben Männer unterschiedlichen Alters in einem durch eine Kerze erleuchteten Raum an einem Tisch beim Zeichnen nach Statuetten, während ein älterer Mann doziert. Die auf dem Tisch platzierte und von Schülern abgezeichnete Statuette verdeutlicht, dass neben der menschlichen Anatomie auch die Bewegungen des menschlichen Körpers mit Hilfe antiker Skulptur studiert werden können. Auf dem Podest dahinter stehen weitere Statuetten, deren Schatten z. T. von den Vorbildern abweichen.

⁵³⁷ Der Begriff „Akademie“ leitet sich zwar bekanntlich von der von Platon um 387 v. Chr. im Garten des Heros Akademos nahe Athen gegründeten Philosophenschule ab, doch sind akademische Auffassungen im Zusammenhang mit der Künftlerausbildung sowohl in schriftlicher als auch bildlicher Hinsicht unabhängig von institutionalisierten Lehrbetrieben greifbar. Vgl. grundlegend Pevsner 1986; daneben Floerke 1905, S. 135 f.; Mahon 1947, S. 158 ff.; Hartmann/Vierhaus 1977; Miedema 1987a, S. 14; Költzsch 2000, S. 203 ff..

⁵³⁸ Pevsner 1986, S. 23 ff.. Das Aufkommen der neuen künstlerischen Ausbildungsideale stand in engem Zusammenhang mit der Entwicklung von Erziehungsprogrammen für Gelehrte und Adelige. Vgl. dazu auch Kemp 1979, S. 121 ff.; Miedema 1987a, S. 24, Anm. 124; weiterführend Pevsner 1986, S. 6 ff.; Hexter 1961, S. 45 ff.; Bleeck 1977; Hartmann/Vierhaus 1977.

⁵³⁹ Vgl. Pevsner 1986, ebd. und S. 41 ff.; Goldstein 1975, S. 147 f.; Roman 1984, S. 81 ff.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 108; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 59 ff..

⁵⁴⁰ Hoogewerff 1947, S. 128 f.. Ob mit dieser Schule ein zu Beginn des 16. Jahrhunderts von einem unbekanntem Meister des Giorgione-Umkreises gemaltes Doppelporträt (Washington, National Gallery of Art) in Verbindung steht, dass einen Knaben mit Flöte (Musik), Zirkel (Geometrie), Stift (Rhetorik, Grammatik) und Pinsel sowie seinen Tutor mit Armillarsphäre (Astronomie) zeigt, ist unklar. Vgl. Pignatti 1972, Nr. A. 67; King 1989, S. 252.

⁵⁴¹ Kupferstich, 27 x 29,8 cm (München, Staatliche Grafische Sammlung). Vgl. TIB 1978, Bd. 27, Nr. 418; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 24; Pevsner 1986, S. 52 f.; Roman 1984, S. 87; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 2; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 110.

Die um 1550 von Enea Vico gestochene Florentiner „Akademie“ zeigt wieder zeichnende und diskutierende Männer bei Kunstlicht (**Abb. 391**).⁵⁴² Indem die Studienobjekte um Bücher und Teile von Skeletten erweitert und weniger das Zeichnen nach dem Modell als aus der Erinnerung demonstriert wird, ergibt sich eine bildliche Parallele zu Heemskercks Renner Gemälde (**Abb. 164**), das allerdings mit keinem privaten Zirkel dieser Art in Verbindung gebracht werden kann. Da Heemskerck zur angenommenen Entstehungszeit des Gemäldes zunächst zum „vinder“ und dann zum Dekan der Haarlemer Lukasgilde gewählt wurde, lässt sich die von ihm demonstrierte, an Italien orientierte Ausbildung des Künstlers entweder als Forderung nach Aufnahme entsprechender Regelungen in die zünftische Ausbildung oder als Wunsch nach einer inoffiziellen Zusammenkunft von Gleichgesinnten auffassen, die dann parallel zum Gildewesen bestanden hätte.⁵⁴³

Möglicherweise waren er oder seine gelehrten Berater in die Diskussionen involviert, in denen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Unterschied zwischen „freien“, intellektuellen oder theoretischen Tätigkeiten und an die Gildenorganisation gebundenen, praktischen Berufen erörtert wurden.⁵⁴⁴ In der von Domenicus Lampsonius (1565) verfassten Biografie Lambert Lombards werden die Antiken-, Proportions- und Anatomiestudien des Hofmalers von Fürstbischof Eduard van der Marck als Bemühungen um die Entwicklung einer „Grammatik“ und Lombard selbst als „*institutor*“ einer „*academie*“ bezeichnet, von deren Aktivitäten allerdings nichts bekannt ist.⁵⁴⁵ In Italien lässt sich die Entwicklung dagegen kontinuierlich über die schon mehrfach erwähnte, 1563 bestätigte Accademia del Disegno in Florenz, die 1577 in Rom gegründete Accademia di San Luca bis zur 1582 in Bologna von Annibale und Ludovico Carracci als Privatakademie initiierten „*Accademia degli Incamminati*“ verfolgen.⁵⁴⁶ Das Satzungs- oder Gründungsprogramm der Accademia del Disegno stellt einen Idealentwurf künstlerischer Organisation und Ausbildung des 16. Jahrhunderts dar. Ihm zufolge sollten erfahrene Meister die Werkstätten aufsuchen und die Ausbildung überwachen, eine Studiensammlung mit antiken und zeitgenössischen Skulpturen sowie eine Bibliothek mit Zeichnungen und Skizzen sollten zu Studienzwecken eingerichtet oder Lesungen über theoretische Fragen und Fächer wie Geometrie, Anatomie und Kunstgeschichte in einem „*collegio delle arti del*

⁵⁴² Kupferstich, 30,7 x 48,0 cm (Düsseldorf, Museum Kunstpalast); bezeichnet mit „*Baccius Bandinellus invent. Enea Vico Parmegiano sculpsit*“. Bandinelli selbst erscheint mit dem Kreuz des Santiago-Ordens am rechten Bildrand im Gespräch mit jungen Künstlern. Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969; Nr. 25; zu beiden Blättern Kutschera-Woborsky 1919, S. 10; Winner 1957, S. 108; Wittkower 1965, S. 245 ff.; Roman 1984, S. 81 ff.; Pevsner 1986, S. 54 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 89 und 91 (Nr. 1111 f.); Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 109 ff.; Költzsch 2000, S. 126.

⁵⁴³ Pevsner 1986, S. 51, weist darauf hin, dass Leonardo in seinen Schriften zwar eine akademische Ausbildung für den Künstler forderte, die eigenen Schüler aber in traditioneller Weise als Lehrlinge in seine Werkstatt eintraten. Ebenso könnten auch bei Heemskerck Theorie und Praxis auseinanderklaffen. Vgl. dagegen Lavin 1990, S. 127 f.

⁵⁴⁴ Miedema 1980, S. 72 ff.; Ders. 1987a, S. 3 ff.

⁵⁴⁵ Vgl. Becker 1973, S. 49; Kemp 1973, S. 126 ff.

⁵⁴⁶ Zur Akademie in Bologna sowie zu den in ihrem Umkreis entstandenen Zeichnungen vgl. Boschloo 1974, Bd. 1, S. 39 ff.; Dempsey 1980, S. 565 ff.; Ders. 1986-87, S. 33 ff.; Tonelli 1984, S. 99 ff.; Pevsner 1986, S. 75 ff.; Goldstein 1988; daneben Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 27; Költzsch 2000, S. 133 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 111.

disegno“ abgehalten werden.⁵⁴⁷ Diese Auffassung der Künftlerausbildung ruft Vasaris Gemälde „Athena in der Schmiede des Vulkan“ in Erinnerung (**Abb. 389**). Tatsächlich geht aus der Korrespondenz mit Vincenzo Borghini hervor, dass Vasari dort ursprünglich Thetis darstellen wollte, wogegen Borghini die Aufnahme von Athena/Minerva empfohlen und geraten hatte, dass die Schmiede „*nicht einer Werkstatt ähnelt, sondern der Akademie einiger Künstler, wo Pallas lehrt.*“⁵⁴⁸ Dass auch diese „Akademie“ – wie die Florentiner Accademia – unter der herzoglichen Schutzherrschaft stand, deuten auf Vasaris Gemälde die Imprese auf dem Schild und die diversen Rüstungsteile im Vordergrund an.⁵⁴⁹

Tatsächlich hatte man 1563 neben Michelangelo auch Cosimo I. gebeten, die Leitung der Akademie zu übernehmen.⁵⁵⁰ Die Akademiegründung muss in Zusammenhang mit der frühabsolutistischen Politik Cosimo I. de’Medicis gesehen werden, der im Zuge der Konsolidierung des toskanischen Staates nach 1555 die städtischen Einrichtungen und mächtigen Kaufmannsfamilien sowie die Kirche seiner Zentralgewalt unterordnete und dabei Vincenzo Borghini und Giorgio Vasari als Berater und Leiter der einzelnen Projekte einsetzte. Die in Teil A geschilderte Wiederbelebung der Compagnia di San Luca stellt sich vor diesem Hintergrund als Ausschaltung der zünftischen Selbstverwaltung bzw. als eine von Cosimos Bestrebungen zur Bindung der Institutionen an die staatliche Zentralgewalt dar – eine Entwicklung, die um 1650 in Frankreich mit der Pariser Académie des Beaux-Arts ihren Höhepunkt finden sollte.⁵⁵¹

Die Ernennung Cosimos I. zum Leiter der Akademie bedeutete allerdings auch eine Öffnung für kunstinteressierte Laien oder Liebhaber.⁵⁵² Dass die Neuorganisation bei anderen Künstlern großen Anklang fand, belegt das 1566 von führenden venezianischen Malern vorgebrachte und eindeutig nicht ökonomisch motivierte Gesuch um Aufnahme in die Akademie, von deren Mitgliedschaft man sich offensichtlich einen Prestigegewinn versprach.⁵⁵³ Wie dieser Anspruch dagegen von Adeligen oder Gelehrten im unmittelbaren Umkreis beurteilt wurde, deuten Cosimo 1563 mit dem Ausspruch „*S. Ecc. dice che bisogna far con l’opere, non con le parole [...]*“ und Vincenzo Borghinis Klage über

⁵⁴⁷ Ward 1972, S. 61 ff.; Reynolds 1982, S. 83 f. und 128; Barzman 1986-87, S. 14 ff.; Ważbiński 1987, Bd. 2, S. 423 ff.; Prinz 1999, S. 295 ff..

⁵⁴⁸ Die gesamten Ausführungen Borghinis sind u. a. abgedruckt bei Scorti-Bertinelli 1905, S. 95 f.. Die deutsche Übersetzung zitiert nach Költzsch 2000, S. 121.

⁵⁴⁹ Vgl. dagegen ebd., S. 121 und 124, wo das Auftreten Athenas als Abkehr von der Mäzen-Künstler-Darstellung aufgefasst wird, wie sie in Apelles-malt-Campaspe-Episoden zum Ausdruck kommt.

⁵⁵⁰ Reynolds 1982, S. 131.

⁵⁵¹ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VI, S. 657; dazu Kemp 1974, S. 236 f.; Goldstein 1975, S. 150; Warnke 1979, S. 17; Kraut 1986, S. 66; Kempers 1989, S. 351 f.; weiterführend d’Addario 1963), S. 362 ff.; Kent 1987, S. 63 ff.; zur Pariser Akademie vor allem Guiffrey 1915; Martin 1927; Yates 1947, S. 2 ff.; Thuillier 1963, S. 125 ff.; Goldstein 1986-87, S. 186 ff..

⁵⁵² Vgl. Kempers 1989, S. 352 f..

⁵⁵³ Dieser blieb insofern aus, als Cosimo seine Funktion schon bald Borghini übertrug und Michelangelo 1564 verstarb. Vgl. ebd., S. 354; Reynolds 1982, S. 171 f..

die „*Academia di Fare et non di Ragionare*“ in einer Rede vom 18.10.1564 an.⁵⁵⁴ Die Akademie wurde 1571 offiziell von der Compagnia getrennt, aber erst 1582 als eigenständige Berufsorganisation („*arte*“) anerkannt.⁵⁵⁵ Ihre Reglementierungen über Beiträge, handwerkliche Qualität etc. unterschieden sich kaum von denen der *arte dei medici e speciali*. Auch die rechtliche Unterordnung unter die *Mercanzia* blieb weiterhin bestehen.⁵⁵⁶ Bereits 1575 legte Federico Zuccari eine Denkschrift zur Neuordnung vor, die ohne Widerhall blieb.⁵⁵⁷ 1582 beklagte sich dann Ammanati in einem Brief an die Kollegen über die mangelnde Umsetzung des Gründungsprogramms.⁵⁵⁸ Die darin formulierten Ideale wurden, parallel zur Ausbildung der Künstler in den Werkstätten, insofern umgesetzt, als man Lesungen über Mathematik und andere theoretische Fächer abhielt, im Zeichnen nach Vorlagen etc. unterrichtete oder Listen mit vorbildlichen Künstlern zusammenstellte. 1602 legte man darüber hinaus fest, dass Werke von Michelangelo, Raffael, Andrea del Sarto, Beccafumi, Rosso Fiorentino, Leonardo da Vinci, Tizian, Coreggio, Parmigianino und Perugino nicht exportiert werden durften.⁵⁵⁹

In die Niederlande gelangte das mit den Akademien in Zusammenhang stehende Gedankengut durch die Vermittlung von Künstlern wie **Johannes Stradanus**, der 1573 eine „Akademie“ zeichnete, die 1578 durch einen Nachstich von Cornelis Cort Verbreitung fand (**Abb. 392**).⁵⁶⁰ Dieser zeigt in pyramidalen Anordnung Künstler und Schüler, die ihren Arbeiten oder Studien nachgehen. Am linken Bildrand wird eine männliche Leiche an einer Winde emporgezogen. Ein Anatom setzt ein Skalpell zum Sezieren des Unterarms an. Ein Gehilfe präpariert die Wade der Leiche. Neben ihm sitzt ein junger Zeichner. Ein ebenfalls mit einem Seil an der Decke befestigtes Skelett dient weiteren Schülern als Studienobjekt, die als „Knappen“ der Malerei („*Tyrones picturae*“) ausgewiesen werden. Sie repräsentieren das Studium der „*ANATOMIA*“. Das auf dem Boden liegende Buch weist auf die praktischen und theoretischen Grundlagen des Studiums hin.

Am rechten Bildrand sitzen zwei vornehm gekleidete Herren mittleren Alters an einem Tisch, von denen einer mit Grabstichel und Kupferplatte die Kunst des Kupferstechens vertritt („*Typorum aeneorum INCISORIA*“). Der andere entwirft mit einem Zirkel geometrische Formen (Kreis, Raute,

⁵⁵⁴ Beides zitiert nach Kemp 1974, S. 236, der daneben darauf hinweist, dass die gesamte Rede darauf hinweist, dass Borghini den bildenden Künstlern das Recht auf die philosophische Erörterung der eigenen Belange absprach. Vgl. dazu auch Kallab 1908, S. 110 und

⁵⁵⁵ Wazbiński 1987, Bd. 2, S. 471 ff.

⁵⁵⁶ Die Statuten des Jahres 1585 sind ebd., S. 445 ff., abgedruckt. Vgl. daneben Ward 1972, S. 114 ff.; Kemp 1974, S. 237; Goldstein 1975, S. 150; Reynolds 1982, S. 180 ff.; Pevsner 1986, S. 48 f.; Kraut 1986, S. 67.

⁵⁵⁷ Barzman 1986-87, S. 18 ff.; Wazbiński 1987, Bd. 2, S. 489 ff.; Prinz 1999, S. 295.

⁵⁵⁸ Brief vom 22. August 1582, abgedruckt bei Barocchi 1960-62, Bd. 3, S. 118.

⁵⁵⁹ Reynolds 1982, S. 176 ff.; Barzman 1986-87, S. 14 ff..

⁵⁶⁰ Federzeichnung in brauner Tusche auf farbigem Papier, 43,7 x 29,3 cm, British Museum, Printroom, Inv. Nr. 5214-2; Kupferstich, 43,7 x 29,8 cm, unten beschriftet: „*IO STRADENSIS FLANDRVS IN 1573 CORNELIE CORT EXCV.*“ und innerhalb der Darstellung auf der Fußbank signiert und datiert „*Cornelis Cort fecit. 1578*“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. Nr. 53.600.509). Vgl. Kutschera-Woborsky 1919, S. 10; Popham 1932, S. 182, Nr. 1; Bierens de Haan 1948, Nr. 218; Hollstein 1949 ff., Bd. 5, Nr. 218; Winner 1957, S. 108 f.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 160; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 28; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 90 f. (Nr. 1115); Vanucci 1997, Nr. 772; Költzsch 2000, S. 129; Sellink 2000, Bd. 3, S. 119; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 5.

Rechteck) und repräsentiert „*ARCHITECTVRA*“. Der hinter ihm eine Statuette im Typus der *Venus pudica* abzeichnende Knabe veranschaulicht die Bedeutung des Antikenstudiums. Im Mittelgrund vollendet ein Bronzebildner als Vertreter der „*SCVLPTVRA*“ mit Polierwerkzeugen das Standbild eines Pferdes. Auf dem Postament dahinter arbeitet ein Marmorbildhauer („*STATVARIA*“) an einer Figurengruppe, die eine über dem Flussgott Tiber und der Wölfin mit Romulus und Remus thronende *Roma* darstellt.⁵⁶¹ Rechts davon steht ein Maler („*PICTVRA*“) auf einem Gerüst und vollendet das Fresko einer Schlachtenszene.⁵⁶² In einem tonnengewölbten Korridor des Hintergrundes links beugt sich schließlich eine verschattete Figur über ihre Werkbank, die durch die Inschrift als Bronzegießer („*FVSORIA*“) ausgewiesen wird.⁵⁶³

Der Leserichtung und Staffelnung folgend, wird das Anatomiestudium als Voraussetzung jeder künstlerischen Tätigkeit definiert, dem das Studium antiker Plastik, der menschlichen Proportionen und der messenden Wissenschaften gegenüberstehen. In vertikaler Lesart erscheinen die wissenschaftlichen Grundlagen der Bildkünste und unabhängig vom Studienobjekt deren zeichnerische Aneignung als Basis der künstlerischen Ausbildung. Die Altersunterschiede zwischen den lernenden Schülern oder Gehilfen und den ausübenden Meistern deuten Tugenden wie Übung, Ausdauer oder Fleiß an, ohne die keine Meisterschaft erreicht werden kann.⁵⁶⁴ Erstmals nach Floris (**Abb. 307a**) wird damit wieder die von jüngster Kindheit an betriebene Künftlerausbildung in den Niederlanden propagiert. Die horizontale Verbindung von Architektur, Bildhauerei und Malerei trägt der Zusammengehörigkeit der drei Bildkünste Rechnung, als deren gemeinsame Grundlage die entwerfende Tätigkeit oder Zeichnung vorgestellt wird. Die Platzierung des Kupferstechers deutet darauf hin, dass grafisch reproduzierte Werke der Anatomie und Bildkünste das Studium aus eigener Anschauung ersetzen können.

Weist bereits das „Atelier van Eycks“ (**Abb. 385**) die akademische Künftlerausbildung als Voraussetzung für die Anerkennung des bildenden Künstlers als Gelehrter aus, demonstriert Stradanus mit der „Akademie“ ein systematisch aufgebautes Programm, das sich im Hinblick auf die Darstellung der „Töchter des Disegno“ auf die Kontakte zu Giorgio Vasari und der Florentiner Akademie zurückführen lässt. Die prominent platzierte Marmorskulptur der *Roma* weist allerdings darauf hin, dass der Stich vor allem im Zusammenhang mit der 1577 von Papst Gregor XIII. (Giacomo des Ugo

⁵⁶¹ Sowohl der Flussgott als auch die *Roma*-Figur begegnen auch auf einer Zeichnung von Stradanus in der Wiener Albertina, die die „Probe der Vestalin“ zum Thema hat. Siehe Best. Kat. Wien 1928, Nr. 175.

⁵⁶² Vgl. dazu auch den winzigen Maler auf einem Gerüst, den Federico Zuccari wie in einem Suchbild auf der Federzeichnung für die „Falkenjagd“ (Chatsworth, als Entwurf für einen Theatervorhang im Palazzo Vecchio, 1565) als Urheber der Komposition eingefügt hat, bei Winner 1999, S. 133, Abb. 6 f.

⁵⁶³ Nach Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 112, müssen Bronzebildnerie und –guss in engem Zusammenhang gesehen werden. Wenn dieser auch real existierte, ergibt er sich aus der kompositorischen Anordnung nicht.

⁵⁶⁴ Dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass die Meister mit der mehrfigurigen Marmorgruppe, dem scheinbar schwebenden Bronzepferd und dem Historienbild die kompliziertesten Aufgaben und damit zugleich die jeweils vornehmste Gattung ihrer Kunst demonstrieren. Vgl. auch Költzsch 2000, S. 130.

Boncampagno) bestätigten Accademia di San Luca in Rom gesehen werden muss,⁵⁶⁵ von der sich Stradanus offenbar die Umsetzung seiner bildlich formulierten Künstlerausbildung versprach.

Ähnliche Bestrebungen hatte auch Federico Zuccari, der nach der gescheiterten Reform der Florentiner Akademie 1593 zum „*principe*“ der römischen Accademia avancierte und während der zweiten Versammlung am 28.11.1593 deren Ausbildungsprogramm festlegte, das das Modellstudium für Malerei, Skulptur und Architektur, Zeichnung, Anatomie, Perspektive und Kunsttheorie umfasste.⁵⁶⁶ Die in der Akademie betriebene Ausbildung wird vermutlich auf einem um 1610 von Pietro Francesco Alberti radierten Blatt reflektiert, das Maler, Studenten und Lehrer in Gruppen beim Studium von Augen, Statuetten, Anatomie, Geometrie oder Perspektive zeigt. An der Rückwand hängende Gemälde repräsentieren die Landschafts-, Porträt- und Historienmalerei (**Abb. 393**).⁵⁶⁷ Daneben sollten alle 14 Tage Discorsi zur Erörterung allgemeiner Themen stattfinden. Eines davon war die Unterscheidung von „*disegno esterno*“ und „*interno*“, mit deren Hilfe Zuccari den Führungsanspruch der Maler vor den anderen Bildkünsten bzw. Akademiemitgliedern definierte und der sich dann auch in der Organisation niederschlug.⁵⁶⁸ Die sich im Anschluss daran entzündenden Auseinandersetzungen führten möglicherweise dazu, dass die Akademie anlässlich der Neufassung ihrer Statuten 1609 in „*Accademia de' Pittori et Scultori di Roma*“ umbenannt wurde.⁵⁶⁹ Sie sicherte den Akademiemitgliedern eine Führungsposition zu, während Vergolder, Goldschläger, Leistenmacher oder Sticker als „*aggregati*“ eine untergeordnete Rolle einnahmen. Indem diese dessen ungeachtet das Einverständnis der Akademie zur Berufsausübung einholen mussten und auch der Kunsthandel unter die Aufsicht der Akademie gestellt wurde, unterwanderte die Akademie schleichend sämtliche Funktionen der Zunft, die sich dann auch im Verlauf des 17. Jahrhunderts wiederholt gegen die Bevormundung wehrte.⁵⁷⁰

⁵⁶⁵ Durch die Widmung des Verlegers Laurentius Vaccarius an den Angehörigen der Papstfamilie Iacobo Boncampagno („*Ill^{mo} et EX^{mo} Dno Iacobo Boncampagno Arcis Praefecto, ingenior ac industrie fautori [...]*“, was übersetzt soviel heißt wie „*dem Gönner von Talenten und Fleiß*“, wird dieser Bezug auf dem Stich noch verstärkt.

⁵⁶⁶ Der seit 1599 regelmäßig stattfindende Lehrbetrieb antizipiert die weitere Entwicklung des Akademiewesens. Vgl. Roman 1984, S. 88 ff.; Pevsner 1986, S. 63 ff.; Prinz 1999, S. 195 ff.; Roettgen 1999, S. 304 ff., die darauf hinweist, dass daneben religiöse Pflichten, tugendhaftes Verhalten etc. von den Mitgliedern gefordert wurde, wobei die Fülle an diesbezüglichen Ausführungen eher an eine Bruderschaft als eine Akademie denken lässt.

⁵⁶⁷ Radierung, 41 x 53 cm, bezeichnet: „*Petrus Franciscus Albertus Inventor et fecit*“ (u. a. Amsterdam, Rijksmuseum). Vgl. Kutschera-Woborsky 1919, S. 10 f.; Meder 1923, S. 235; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 26 (fälschlich um 1550 datiert); Ausst. Kat. Rhode Island 1984, S. 91 ff.; Pevsner 1986, S. 84; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 110, Költzsch 2000, S. 130; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 7; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 114. Vgl. daneben eine Federzeichnung (um 1600, London, Sammlung Paul Wallraf), die das Aktstudium darstellt; dazu. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 29; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 113; Költzsch 2000, S. 134, Abb. 100. Siehe auch ebd., Abb. 101, die als „*Apelles-Akademie*“ bezeichnete Handzeichnung des Zuccari-Kreises in Madrid, Prado.

⁵⁶⁸ Roettgen 1999, S. 309 ff., mit weiterführender Literatur.

⁵⁶⁹ Die Statuten sind abgedruckt bei Ważbiński 1987, Bd. 2, S. 511 ff.. Vgl. auch Roettgen 1999, S. 301 f. und 310 f..

⁵⁷⁰ Ebd., S. 305; Hoogewerff 1947, S. 129; Noehles 1970, S. 187 f.; Pevsner 1986, S. 65 und 117; Miedema 1987a, S. 15.

Etwa zur gleichen Zeit charakterisierte van Mander im „*Schilder-boeck*“ (1604) die Akademien, Höfe oder bedeutende Kunstzentren und Auftraggeber als ideales Umfeld für den Maler und kritisierte die Zünfte.⁵⁷¹ Seine Kritik an den Gildereglementierungen zielte vor allem darauf ab, dass Maler mit Handwerkern, die „*weven, Pels-nayen, timmeren, smeden*“ zusammengeschlossen waren.⁵⁷² Als mehrfach lobend erwähnte Ausnahme erscheint entsprechend die „*rhetorijcklijcke Schilder-Gildt*“ in Antwerpen, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits für Sammler, Händler und Liebhaber geöffnet hatte.⁵⁷³

In der zweiten Ausgabe des „*Schilder-boeck*“ (1618) wird (in der Biografie van Manders) der Kreis um ihn, Cornelis Cornelisz. van Haarlem und Hendrick Goltzius als „*academie*“ bezeichnet.⁵⁷⁴ Dabei handelte es sich jedoch nicht um eine institutionelle „Akademie“, sondern – wie zu Beginn des Cinquecento in Italien – eine parallel zum Gildewesen bestehende, informelle Vereinigung von Künstlern, die gemeinsamen Interessen und wohl auch dem Aktstudium nachgingen.⁵⁷⁵ Sie stellte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die einzige „Akademie“ in den Niederlanden dar. Obwohl bis auf van Manders Kritik am Zunftwesen um 1600 kaum vergleichbare Äußerungen in den Niederlanden fixiert worden sind, hat die Rezeption des „*Schilder-boeck*“ dazu geführt, Gilde und Akademie als zwei unvereinbare Pole zu stilisieren und die „Emanzipation des Künstlers“ in einem Atemzug mit der angeblich angestrebten Befreiung aus den zünftischen Bindungen gleichzusetzen.⁵⁷⁶

Die dabei unterschwellig mitschwingende Bewertung der Zünfte als mittelalterlich und/oder rigide bzw. der Akademien als neuzeitlich, fortschrittlich und/oder flexibel sind Dichotomien,⁵⁷⁷ die sich angesichts der neueren Handwerks- und Zunftforschung nicht aufrecht erhalten lassen.⁵⁷⁸ Da seitens

⁵⁷¹ Vgl. die Auswertung von Miedema 1981, S. 62 f., 251 f. und 270 f.. Dass insbesondere der Prager Hof Rudolfs II. von van Mander hervorgehoben wird, ist nach Müller 1993, S. 178 ff. und 219 f., auf den *translatio imperii*-Gedanken sowie die hohe Anzahl deutscher und flämischer Künstler zurückzuführen. An manchen Stellen wird der Hof allerdings in Rückgriff auf antike Autoren als unruhiger Ort charakterisiert, der aufgrund seiner vielfältigen Ablenkung die einsamen Studien des Künstlers behindert und damit für diesen Zeitverlust oder gar eine Gefährdung seiner moralisch-ethischen Verfassung darstellt. Vgl. Miedema 1981, S. 54 f. und 62 f.; Müller 1993, S. 155; weiterführend Henkel/Schöne 1996, Sp. 879, 1047, 1308 und 1788 f..

⁵⁷² Van Mander, *Levens*, fol. 251v34 ff.; dazu Miedema 1981, S. 251 f..

⁵⁷³ Van Mander, *Levens*, fol. 256v,10; daneben oben, Kap. C 1.4.

⁵⁷⁴ Van Mander, *Schilder-boeck* 1618, *Levens*, fol. 52r: „*Eerstelijck tot Herlem, etc. gecomen zynde in't jaer 1583, [...] quam korts daer nae aen kennisse van Goltsius, en Mr. Kornelis, hielden en maeckten onder haer dryen een Academie, om nae't leven te studeeren, Karels wees haer de Italiaensche maniere, gheelijck't aen den Ovidius van Goltsius wel te sein en te mercken ist [...]*.“

⁵⁷⁵ Ob tatsächlich nach der Natur, d. h. nach Aktmodellen, gezeichnet wurde, ist umstritten. Vgl. die erhaltenen Zeichnungen und Diskussionen bei Baes 1882, S. 139 f.; Reznicek 1961, Bd. 1, S. 134, 162 ff. und 215 ff.; van Thiel 1965, S. 133; Pevsner 1986, S. 91 f.; Miedema 1972; Ders. 1987a, S. 15 f. und 28, Anm. 128; Ders. 1991-92, S. 37; Kloek 1993/94, S. 73 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 27; Ausst. Kat. Hamburg 2003/04, Nr. 89 f..

⁵⁷⁶ Von der Fülle der Literatur, die von diesem Gegensatz gewissermaßen als Prämisse ausgeht, seien an dieser Stelle Hoogewerff 1947; Ausst. Kat. Nijmegen 1964, S. 6 ff.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, S. 14 ff., genannt. Siehe dazu auch die kritischen Bemerkungen von Miedema 1987a, S. 3 und 22.

⁵⁷⁷ Zu den zuerst am schärfsten von Pirenne 1912, S. 220, vertretenen Auffassungen und ihrer Rezeption siehe den Überblick bei Ehmer 1998, S. 19 ff.; Reininghaus 2000b, S. 5; Lis/Soly 2000, S. 45 ff..

⁵⁷⁸ Siehe wiederum Ehmer 1998, daneben die Beiträge in Reininghaus 2000a. Kritisiert bereits Farr 1997, S. 49 ff., das von den normativen Quellen abgeleitete, verzerrte Bild des städtischen Handwerks und stellt diesem die geübte Praxis als „*freewheeling affair*“ gegenüber, kommen Lis/Soly 2000, S. 60 f., zu folgendem Schluss: „*Die*

der historischen Forschung vornehmlich die produktivsten bzw. exportierende Gewerbe wie die Tuchweberei untersucht werden, steht eine Neubewertung der zünftisch organisierten bildenden Künstler noch weitgehend aus. Für die zünftisch organisierten Maler der nördlichen Niederlande hat jedoch Hessel Miedema bereits mehrfach dargelegt, dass sie die zünftische Organisation keineswegs als hemmend empfanden und die Qualitäts- und Schutzbestimmungen vielmehr allgemein erwünscht waren.⁵⁷⁹ Der stilisierte Gegensatz von Gilde und Akademie erweist sich auch deshalb als problematisch, weil die zünftisch geregelte Ausbildung des Künstlers nur über die in den Statuten oder Verträgen überlieferten Rahmenbedingungen nachvollzogen werden kann,⁵⁸⁰ während die Art und Weise des Unterrichts,⁵⁸¹ die in den erhaltenen Ausbildungs- bzw. Lehrlingsverträgen lediglich umschrieben wird,⁵⁸² weitgehend im Dunkeln bleibt.

Im „*Schilder-boeck*“ kontrastiert van Mander die Auffassung eines jungen Edelmannes, der Zeichenunterricht bei Anthonis van Blocklandt nahm und angeblich aus Prestige Gründen wünschte, nicht unter die Maler gerechnet zu werden, mit der Wertschätzung der Malerei durch weltliche Würdenträger in der Antike.⁵⁸³ Nimmt man die Anekdote Ernst, lässt sich daraus ableiten, dass die Ausübung der bildenden Künste für Liebhaber oder Würdenträger in den nördlichen Niederlanden um 1600 keinesfalls selbstverständlich war. In dieselbe Richtung zielt eine Passage in Constantijn Huygens' Autobiografie, in der die Unterweisung in der Zeichenkunst durch Hendrick Hondius mit dem Hinweis auf Plinius und das angeblich hohe Ansehen der Künste in der Antike gerechtfertigt wird.⁵⁸⁴ Einige Lehrlingsverträge für Knaben aus wohlhabendem Haus, die nur zum Unterricht in die Werkstätten kamen oder in denen der Zeichenunterricht betont und der Begriff „*oefening*“ im Sinn theoretischer Unterweisung verwendet wird, deuten dann das zunehmende Eindringen akademischen

Existenz der Zünfte an sich war für die Entwicklung [...] weder von Vorteil noch von Nachteil. Die entscheidende Frage ist, welche Gruppen die wirtschaftlichen oder institutionellen Hebel betätigten, wie unabhängig sie von anderen Gruppen waren und in welchem Maße sie Initiativen ergreifen konnten, die es ermöglichten, den gesamten Gewerbebezirk an veränderte wirtschaftliche Umstände anzupassen.“

⁵⁷⁹ Miedema 1980, S. 71 ff.; Ders. 1987a, S. 1 ff..

⁵⁸⁰ So waren z. B. in Antwerpen, Brüssel und Tournai vier, in Löwen drei oder in Brügge zwei Jahre Lehrzeit vorgeschrieben. Vgl. van der Straelen 1855, S. 7; Mathieu 1953, S. 225; Goovaerts 1896, S. 97 ff.; van Even 1867, S. 444; van de Casteele S. 18 f.. Siehe weitere Beispiele bei Gatz 1942/43, S. 127 ff. und 144 ff.; Huth 1967, S. 10 und 89, Anm. 10; Miedema 1986-87, S. 271; de Jager 1990, S. 69 ff.; Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 9 ff..

⁵⁸¹ Floerke 1905, S. 128 ff.; Martin 1905, S. 125 ff. und 416 ff.; Meder 207 ff., zeichnen in diesem Zusammenhang ein zu verallgemeinerndes Bild. Siehe dazu auch die Kritik von Miedema 1987a, S. 19.

⁵⁸² Auch die bisher ausführlichste Untersuchung von de Jager 1999, S. 71 ff., kommt S. 86, zum Schluss, dass die typische Unterrichtsform im 17. Jahrhundert noch in „*afkijken en nadoen*“ bestanden habe. Siehe daneben Plomp 1936, S. 1 ff.; Feder 1966, S. 423; Vlieghe 1979, S. 249 ff.; Kemp 1979, S. 15 ff.; die Beiträge im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 30 (1979: „Kunstonderwijs in Nederland“)*; Campbell 1981, S. 45 f.; van de Wetering 1986, S. 51 ff.; Miedema 1986-87, S. 268 ff.; Ders. 1993/94, S. 124 f.; de Vos 1999, S. 46 f..

⁵⁸³ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 233, der dabei Passagen aus dem *Grondt I*, 31, wiederholt sich dabei auf Plinius, *Nat. Hist. XXXV*, 77, bezieht.

⁵⁸⁴ Vgl. Huygens/Kann 1946, S. 64 ff.; dazu Becker 1973, S. 53, Anm. 7.

Gedankenguts in die zünftische Malerausbildung an.⁵⁸⁵ Entsprechend lässt sich die Ausbildung in einigen Atelierbetrieben des 17. Jahrhunderts als „akademisch“ begreifen.⁵⁸⁶

C 3 Ars et Usus

Durch die Ansprüche auf eine Gleichstellung mit Dichtern und Gelehrten wurde der Abstand des „Feinmalers“ zum einfachen Anstreicher zwar zunehmend größer, entstand aber auch ein Dualismus zwischen Idee, Geist und Schöpfung einerseits und der letztlich nicht zu leugnenden manuellen Umsetzung andererseits.⁵⁸⁷ Nördlich der Alpen sah sich der *pictor doctus* vor die gleichen Probleme gestellt, zumal der in zeitgenössischen Dokumenten nachweisbare Begriff „*metterhant*“ manuelle Tätigkeiten oder Handwerke bezeichnete, von denen man sich doch zunehmend absetzen wollte.⁵⁸⁸ In eine ähnliche Richtung zielt auch die Erläuterung zur rechten Hand im ikonografischen Teil von van Manders „*Schilder-boeck*“ (1604): „*Met de rechter handt word werck beteyckent.*“⁵⁸⁹ Als bildlicher Reflex auf dieses Dilemma werden seit jeher autonome Selbstporträts oder Bildnisse von bildenden Künstlern gedeutet, die sich in vornehmer Kleidung, ohne Arbeitsgerät und/oder ihre Werke attributiv vorweisend, präsentieren.⁵⁹⁰ Aufschlussreich ist die Entwicklung der grafischen Bildnis-Serien von den Halbfigurenporträts mit Malgeräten bei Domenicus Lampsonius und Hieronymus Cock (1572) über Hendrick Hondius (um 1610) zu van Dycks radierten Büsten von Künstlern und Kunstliebhabern in der „*Iconographie*“.⁵⁹¹

⁵⁸⁵ Vgl. Emmens 1963, S. 125 ff.; Miedema 1986-87, S. 272 ff.; de Jager 1999, S. 73 ff.. Ähnlich durften Maler im Hamburg des 17. Jahrhunderts zwar nur einen Lehrling ausbilden, aber eine unbeschränkte Anzahl von Kindern im Zeichnen unterrichten. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Gatz 1942/43, S. 135 f.

⁵⁸⁶ Vgl. die Beispiele bei Miedema 1986-87, S. 268 ff.; Knolle 1986-87, S. 289 ff.; Ellenius 1960, S. 223 ff.; Kemp 1979. In diesem Zusammenhang ist mehrfach das Atelier Rembrandts genannt worden. Vgl. dazu Hoofstede de Groot 1925, S. 79 ff.; Emmens 1968, S. 115 ff.; Haverkamp Begemann 1969, S. 21 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1984/85; Miedema 1986-87, S. 268 ff.; Ders. 1987a, S. 17 ff.; daneben die verschiedenen Atelierbilder von Rembrandt und seinem Kreis ebd.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 59 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 146 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 91; Költzsch 2000, S. 229 ff.; Ausst. Kat. München 2001, Nr. 71; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 116.

⁵⁸⁷ Vgl. dazu vor allem Link-Heer 1986, S. 93 ff.; Dies. 2000, S. 203 ff.; Warnke 1987, S. 55 f; daneben Hautecoeur 1972, S. 281 f.; Martin 1983, S. 116 ff.; Raupp 1984, S. 36 ff.; Krystof 1997, S. 21 f.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 68 ff.. Dieser Dualismus wird dann im 18. Jahrhundert in das geflügelte Wort „*Raffael ohne Hände*“ münden und u. a. in Lessings „*Emilia Galotti*“ oder Diderots „*Salon*“ Eingang finden. Vgl. ausführlich Link-Heer 1986; Dies. 2000, S. 210 f. und 217 ff.; von Löhneysen 1992, S. 10 ff..

⁵⁸⁸ Siehe die Beispiele bei Baes 1882, S. 134.

⁵⁸⁹ Vgl. van Mander, *Wtbeeldinghe*, fol. 132v.

⁵⁹⁰ Der Typus des Selbstporträts mit attributiver Zeichnung oder präsentiertem Gemälde kann formal auf die Attributbilder des heiligen Lukas, wie sie im 15. Jahrhundert (vgl. **Abb. 17-19**) aufgekommen sind. Ein frühes Beispiel ist das nur dokumentarisch gesicherte Selbstbildnis Tizians mit einem Bildnis Prinz Philipps von 1552. Siehe dazu und zum autonomen Selbstbildnis in diesem Zusammenhang Raupp 1984, S. 45 ff. und 331 f.; Beltling 1990, S. 468 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 79 ff.; Frenssen 1995, S. 44 ff.; Kathke 1997; Konečný 1997, S. 109 ff.; Vignau-Wilberg 1997, S. 179 ff.; Woods-Marsden 1998; Marschke 1998; Költzsch 2000, S. 132 ff.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 105.

⁵⁹¹ Vgl. Mauquoy-Hendrickx 1956; Raupp 1984, S. 18 ff. und 45 ff..

Von den hier untersuchten Beispielen deutet sich insbesondere bei Jan Gossaerts Wiener Lukasbild (**Abb. 134**) eine Leugnung der manuellen Fabrikation an. Aufschlussreicher sind für die vorliegende Untersuchung Lösungsansätze, bei denen die manuelle Fabrikation nicht negiert, sondern aufgewertet wird. Die schöpferische und gelehrte Überhöhung des künstlerischen Schaffens über Hinweise auf Imagination, Inspiration und Ratio wurde z. T. bereits dargelegt. Im Folgenden sollen nun solche Werke betrachtet werden, bei denen die künstlerische Betätigung als tugendhaft ausgewiesen oder manuelle Arbeit insgesamt aufgewertet wird.⁵⁹²

C 3.1 Imitatio Christi

Die Urheber der Lukasbilder mit Staffelei betonen seit dem Augustiner-Meister (1487) die ausführende rechte Hand und durch die Andeutung eines lateinischen Kreuzes mit Pinsel und Malstock die Malutensilien oder „Werkzeuge“. Beides beinhaltet neben der Demonstration künstlerischer Authentizität eine Überhöhung des Schaffensvorgangs und demonstriert zugleich die Demut des ausführenden Künstlers, der seine Malerei in den Dienst Gottes stellt und als wahre Nachfolge Christi charakterisiert.⁵⁹³ Dies weist auf eine positive Umdeutung von „Arbeit“ als Gottesdienst zurück, wie sie bereits in der „*Regula magistri*“ der Benediktiner-Orden („*laborare et orare*“) vorbereitet und von den Humanisten des 14. und 15. Jahrhunderts, z. B. mit Cristoforo Landinos „*Quaestiones Camaldulenses*“ (Florenz 1475) unter Rezeption antiker Tugendvorstellungen und säkularer Werte weiterentwickelt worden war. Demzufolge ließ sich die Kontemplation nicht mehr allein als Meditation des Philosophen oder Dichters, sondern daneben als Grundlage rationalen Denkens definieren.⁵⁹⁴ Die neuen Maßstäbe werden nicht nur innerhalb der Lukas-Ikonografie, sondern in der Darstellung biblischer Historie überhaupt sichtbar, wo sich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts der Ziehvater Jesu vom Greis zum fürsorglichen und arbeitenden Familienoberhaupt oder die strenge Madonna zur häuslichen Mutter entwickelt, die mit dem Kind spielt, Handarbeiten verrichtet oder liest.⁵⁹⁵ In die gleiche Richtung weist die parallel dazu zunehmende Bedeutung der *Temperantia*, die sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts den vornehmsten Platz unter den Tugenden erobert und mit Errungenschaften der Technik oder Wissenschaften (Brille, Uhr, Windmühle) attributiv ausgestattet wird (**Abb. 283**).⁵⁹⁶ Vor diesem Hintergrund ist jede Darstellung eines tätigen

⁵⁹² Es versteht sich von selbst, dass die hier untersuchten Bezugnahmen schon aufgrund der historischen oder mythischen Identifikationsfiguren eine Überhöhung bedeuten.

⁵⁹³ Vgl. auch Schaefer, S. 414; Holländer 1988, S. 190 ff.; Wilson 1995, S. 132 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 232.

⁵⁹⁴ Zur biblischen Auffassung von Arbeit siehe Lamia 1998, S. 479 f.; zum Arbeitsbegriff der Benediktiner z. B. die Adventspredigt des Dominikaners Markus von Weida, wonach Arbeit „*vor Gott wie ein Gebet geachtet*“ wird; dazu Gatz 1942/43, S. 174, und weiterführend Vogué 1964, S. 242 ff.. Zur humanistischen Umdeutung des Begriffs Arbeit siehe Garin 1952; Rice 1958, S. 36 ff.; Bec 1975; Baron 1968; Chirico 1981-82, S. 8 f.

⁵⁹⁵ Vgl. Schapiro 1945, S. 184; White 1969, S. 199 ff.; Sachs 1970, Sp. 4 ff.; Braunfels 1971, Sp. 190 ff.; Wyss 1973, S. 177 ff.; Kaster 1974, Sp. 212 ff..

⁵⁹⁶ Vgl. Tuve 1963, S. 264 ff.; Katzenellenbogen 1964, S. 6 ff.; White 1969, S. 179 ff. und 216 f..

Heiligen und damit auch des zeichnenden oder malenden Madonnenmalers Lukas Indiz und Argument für die Aufwertung manueller Arbeit insgesamt, die dann nicht mehr als Kennzeichen des Sünders, sondern als Sinnbild einer gottesfürchtigen *vita activa* propagiert wird.⁵⁹⁷

Colijn de Coter (**Abb. 62**) verweist zwar mit ausführenden Rechten des Heiligen auf die eigene Signatur, doch könnte diese eine Anspielung auf das in Brüssel für die Polychromie vorgeschriebene Beschauzeichen („*Bruesel*“) beinhalten und damit die Ehrlichkeit als Tugend andeuten.⁵⁹⁸

Die Gegenüberstellung der ausführenden Hand mit dem tischlernden Josef eröffnet einerseits den Vergleich zur göttlichen Schöpferkraft. Maerten van Heemskerck erreicht eine ähnliche Aussage, indem er die ausführenden Hände seiner Madonnenmaler auffällige Schatten auf das Bild im Bild werfen lässt (**Abb. 147, 164**). Sowohl bei ihm als auch bei de Coter wird die manuelle Fabrikation zwar unterstrichen, aber zugleich mit einem Tischler bzw. Bildhauer konfrontiert. Beide entscheiden den Vergleich zugunsten des Malers, dessen manuelle Tätigkeit gegenüber einem anderen Vertreter der *artes mechanicae* als leicht und vornehm ausgewiesen wird. Dies weist auf eine bis in die Antike zurückverfolgbare und seit dem Quattrocento auch in der italienischen Traktatliteratur erörterte Auffassung zurück, nach der berühmte Maler ihre Kunst nicht mühsam, sondern „mit leichter Hand“ oder einer gewissen „*Grazie*“ ausführen.⁵⁹⁹ Auch der seit Kobergers Holzschnitt (**Abb. 20**) in der Lukas-Ikonografie greifbare Farbenreiber hebt sich von der würdevollen Erscheinung des Madonnenmalers ab.⁶⁰⁰ Ob Zeitgenossen antike Künstlerlegenden assoziierten, nach denen z. B. Zeuxis Sklaven für die Verrichtung „*niederer Dienste*“ wie das Farbenreiben beschäftigt haben soll, bleibt offen.⁶⁰¹ In den „*Due dialoghi, [...] nel secondo si ragiona degli errori de' pittori circa l'histoire*“ (Camerino 1564) führt Giovanni Andrea Gilio die handwerklichen und materiellen Aspekte als Hauptargumente gegen die Anerkennung der Malerei als freie Kunst an, wogegen der adelige Maler Paggi einwendet, dass er schließlich nicht selbst seine Leinwände herrichte oder Farben reibe. Im Vordergrund seiner „Arbeit“ stünde der geistige Schöpfungsakt.⁶⁰²

Auffassungen dieser Art mündeten einerseits in autonome Künstlerbildnisse und -selbstporträts, bei denen sich der Topos der *Imitatio Christi* gemäß Epheser 5,1 ff. von Dürers Münchner Selbstbildnis

⁵⁹⁷ Vgl. White 1969, S. 199 ff.; die Gatz 1942/43, S. 115 und 173 ff.

⁵⁹⁸ Könnten Auffassungen dieser Art dazu geführt haben, dass man seit 1472 in Antwerpen eine ausgebreitete Hand als Brandmarke zur Kennzeichnung geprüfter Holzqualität auf Tafelbildern anbrachte?

⁵⁹⁹ Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 61 und 120; Aelianus, *Variae Historiae*, IX, 11; dazu Aelianus/Helms 1990, S. 120. Schon Cennini betont, „*dass die Tafelmalerei Sache des feinen Mannes ist, und dass du mit Sammt am Leibe sie betreiben kannst, wie dir beliebt*“. Danach entwirft vor allem Leonardo das ideale Bild eines bei Dichtkunst und Musik seiner von Anstrengung enthobenen Tätigkeit nachgehenden Malers. Vgl. Cennini/Ilg 1970, Kap. 5; Leonardo/Ludwig 1925, § 5 und 37.

⁶⁰⁰ Vgl. auch Költzsch 2000, S. 162.

⁶⁰¹ Siehe z. B. Aelianus, „*Variae historiae*“ II, 2: „*Einst, als Megabyzos wertlose, ungeschickte Bilder lobte und andere, die kunstvoll gemalt waren, tadelte, lachten die Sklaven des Zeuxis, die gerade Gelberde zerrieben, ihn aus.*“ Zitiert nach Aelianus/Helms 1990, S. 20.

⁶⁰² Barocchi 1971-77, Bd. 1, S. 200.

bis in die Moderne verfolgen lässt.⁶⁰³ Malerinnen wie **Catharina van Hemessen** im Norden (**Abb. 200**) hatten neben dem Rekurs auf den heiligen Lukas zugleich die Möglichkeit, sich über die Anspielung auf die antike Malerin Marcia als tugendhaft zu präsentieren.⁶⁰⁴ Catharina van Hemessen vereinigt mit der Herstellung eines Madonnenbildes, dem Überkreuzen von Malstock und Pinsel und dem Blick zum Betrachter die verschiedenen Darstellungstraditionen. Gebildete Zeitgenossen hätten zudem Anspielungen auf *Pictura* erkennen können, die Vasari drei Jahre zuvor in seinem Aretiner Haus dargestellt hatte (**Abb. 295**).⁶⁰⁵

1601 hat sich auch **Engelhard de Pee** in einem Selbstbildnis verewigt, das deutliche Anlehnungen an die Lukas-Ikonografie aufweist (**Abb. 394**).⁶⁰⁶ In der Rechten hält de Pee eine Palette, verschiedene Pinsel und einen Malstock, in der Linken einen zum Staffeleibild von Madonna und Kind geführten Pinsel, der dabei mit dem Malstock ein Kreuz bildet. Zugleich weist das Malgerät auf den geschlossenen Mund des Malers und eine Nische, in der ein Brett mit einem Glas Wein und Brot als Symbole der Eucharistie platziert sind.⁶⁰⁷ Sein vollendetes Staffeleibild einer *Hodegetria* ist offensichtlich am Kultbild der *Salus Populi Romani* angelehnt, das auch im 16. und 17. Jahrhundert noch als Berührungsreliquie des heiligen Lukas und wahres Abbild der Madonna galt.⁶⁰⁸

Der um 1540/50 mit hoher Wahrscheinlichkeit in Brüssel geborene und ausgebildete de Pee war seit etwa 1570 in Landshut und 1577 am Münchner Hof Herzog Wilhelms V. tätig und könnte das

⁶⁰³ Zu Dürers Münchner Selbstbildnis, das Anspielungen auf das *Vera Icon* und Apelles beinhaltet und demonstriert, dass sich die Ideale des *pictor doctus* und der *Imitatio Christi* nicht widersprechen müssen, vgl. den Überblick über die Deutungsansätze bei Goldberg/ Heimberg/ Schawe 1998, S. 314 ff.; daneben Buchner 1953, Nr. 181; Anzelewsky 1988, Nr. 66; Hüttinger 1985, S. 42 f.; Holländer 1988, S. 195; , Nr. 6; DaCosta Kaufmann 1998, S. 112; Preimesberger 1998, S. 279 ff.; Best. Kat. München 1999, S. 165 f.; de Chapeaurouge 1968, S. 263 ff.; Ders. 1983, S. 73 f.. Zur Tradition des vergöttlichten Herrscherbildnisses, der Identifikation mit Christus als Gottessohn bzw. der *Imitatio Christi* als Voraussetzung des verkleideten Bildnisses siehe ebd.; Polleross 1988, S. 30 ff., 48 ff. und 121 ff.

⁶⁰⁴ Von ihr berichtet Plinius (Nat. Hist. XXXV, 147 f.) als Iaia aus Kyzikos, die in Rom zur Jugendzeit von Marcus Varro tätig war. Boccaccio las dann aus „*Marci Varronis iuventa*“ den Namen der Malerin „*Marcia Varronis*“ und beschrieb sie als keusche Jungfrau, die vor allem Bilder von Frauen gemalt und daneben in Elfenbein graviert oder skulptiert habe. Die von beiden erwähnte Anfertigung eines Selbstporträts unter Zuhilfenahme eines Spiegels erscheint 1402 in einer Illustration der französischen Boccaccio-Ausgaben. Die Miniatur in Paris (Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12420, fol. 104 v.) gehört zu den frühesten bekannten Beispielen für die Herstellung eines Selbstbildnisses mit Spiegel. Vgl. Egbert 1967, S. 82; Bozzolo 1973, S. 91 ff.; Koerner 1993, S. 109 ff.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 59 ff. und Abb. 5; Költzsch 2000, S. 158.

⁶⁰⁵ Vgl. Schweikhart 1992, S. 119. Van der Stighelen 2000, S. 235 ff., verweist darüber hinaus auf eine mögliche Beeinflussung durch die 1523 von Juan Luis Vives verfasste und danach in Übersetzungen verbreitete Schrift „*De instructione feminae christianae*“ sowie vergleichbare Äußerungen von Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus. Zu vergleichbaren Selbstbildnissen der italienischen Malerin Sofonisba Anguissola siehe Ausst. Kat. Wien 1996, mit weiterführender Literatur.

⁶⁰⁶ Öl auf Leinwand, 105, 92,5 cm; auf dem Buch Christi mit „*1601/E. V. P.*“ datiert und monogrammiert; München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Inv. Nr. 41. Vgl. Ausst. Kat. München 1960, Nr. 425 (als Christoph Schwarz); Ausst. Kat. München 1980, Nr. 824; Ważbiński 1989, S. 240 ff.; Ausst. Kat. München 1997, Nr. 159; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 81.

⁶⁰⁷ Vgl. zunächst Johannes 6,41: „*Ich bin das Brot, das vom Himmel gekommen ist.*“ „*Bethlehem*“ bedeutet gemäß der achten Homilie Gregors de Großen „*Haus des Brotes*“ (Patrologia Latina 77, Sp. 1104); dazu Panofsky 1953, Bd. 1, S. 332.

⁶⁰⁸ Das diesbezügliche Zitat erkennen alle Autoren. Zur *Salus Populi Romani* im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Wolf 1990, S. 141 ff., von zur Mühlen 1997, S. 166; Sander 2002, S. 74, Anm. 25.

Gnadenbild aus eigener Anschauung gekannt haben.⁶⁰⁹ Francisco de Borja hatte 1569 vom Papst die Erlaubnis erwirkt, die Ikone für Missionszwecke kopieren zu lassen.⁶¹⁰ Zwei der Wiederholungen, die an alle Staatsoberhäupter und Kollegien gesandt wurden, befanden sich seit etwa 1570 im Besitz der bayrischen Herzöge und des Ingolstädter Jesuitenkollegs, wo das Bild zum offiziellen Emblem der Ordenschule und unter der Ägide von Jacob Rem Ausgangspunkt für einen sich ausbreitenden Marienkult wurde.⁶¹¹ Daneben kursierten zahlreiche Nachstiche des Gnadenbildes.⁶¹² Mit seinem Zitat und der dunklen Tracht stellt sich de Pee zunächst in die Tradition des heiligen Madonnenmalers und seine Malerei in den Dienst Gottes.⁶¹³ Die optische Verklammerung von Ikonenzitat, lateinischem Kreuz und den Eucharistiesymbolen assoziiert die zeitgenössischen Debatten über den Zeichenbegriff oder die Definition des Heiligenbildes und der Sakramente.⁶¹⁴

Es ist sicher kein Zufall, dass de Pee im Entstehungsjahr des Gemäldes das Münchner Bürgerrecht erworben hat und in die Lukasgilde eingetreten ist, die damit auch als möglicher Adressat ins Blickfeld rückt.⁶¹⁵ Andererseits weist er sich mit dem Monogramm auf dem Buchdeckel in der Linken Christi selbstbewusst als Urheber des Staffeleibildes und der gesamten Komposition aus. Die Ambivalenz zwischen frommer Demut und Künstlerstolz setzt sich darin fort, dass die Anordnung des Staffeleibildes Maria, Christus und den Maler zu einer Dreiergruppe verbindet, wie sie ähnlich auf Selbstbildnissen von Malern mit Familienangehörigen begegnet.⁶¹⁶ Neben dem schon erwähnten (Selbst-)Bildnis Jacob Cornelis van Oostsanens (**Abb. 199**) sei auf das 1568 datierte Selbstbildnis von

⁶⁰⁹ 1576 führte de Pee die von Frederik Sustris geleiteten Dekorationsarbeiten in der Burg Trausnitz in Landshut aus, 1577 wurde er als „*gewester Hofmaler*“ bezeichnet. Wann er als Hofmaler nach München umsiedelte, ist nicht bekannt, doch wird er noch 1582 als „*Maler von Landshut*“ bezeichnet. 1598 soll er Bildnisse der herzoglichen Familie nach Rom geliefert haben. Zu Leben und Werk vgl. Zottmann/Nasse 1913/14, S. 6 ff.; Geissler 1980, Bd. 1, S. 142; Ausst. Kat. München 1980, S. 38 ff. und 75 ff.; Liedke 1982, S. 21 ff..

⁶¹⁰ Die von einem unbekanntem Maler 1569 angefertigte Kopie, von der alle weiteren Versionen abhängen, befindet sich noch heute im Ordenshaus in Rom (S. Andrea al Quirinale, Camerette di S. Stanislao Koszka). Sie ist auf dem Rahmen mit „*Hanc imaginem / S. Franciscus Borgia / Ex Esquilino exemplari / primam omnium exprimendam / curavit*“ beschriftet. Siehe dazu sowie zu den anderen Versionen Karrer 1921, S. 382 ff.; Ausst. Kat. München 1997, Nr. 158.

⁶¹¹ Das noch heute im Ingolstädter Liebfrauenmünster aufbewahrte Gemälde soll u. a. Jakob Rem in Trance versetzt, zur Gründung der „*Congregatio mariana*“ in Dillingen 1574 und Ingolstadt 1586 sowie zur Abfassung des „*Colloquium Marianum*“ (1595) angeregt haben. Vgl. ebd.; Miller 1934, S. 83 ff.; Höss 1953, S. 29, 90 f. und 208 f.; Ważbiński 1989, S. 242; Belting 1990, S. 539.

⁶¹² Vgl. z. B. die zahlreichen Kupferstiche der Familie Wierix bei Mauquoy-Hendrickx 1978-83, Bd. 1, Nr. 797-802; weitere Beispiele bei Ważbiński 1989, S. 241 und Anm. 5.

⁶¹³ Dass die eigene Person dabei keine Anklänge an die äußere Erscheinung des heiligen Lukas aufweist, sondern in vornehmer bürgerlicher Tracht auftritt, betont schon Hofner-Kulenkamp 2002, S. 82. Die Behauptung von Ważbiński 1989, S. 240, de Pee hätte sich „*in the guise of St. Luke*“ dargestellt, ist irreführend.

⁶¹⁴ Der Unterschied besteht darin, dass im Katholizismus das Brot als der Leib und der Wein als das Blut Christi in seiner Substanz aufgefasst wird und sich daraus eine metaphorische Beziehung ergibt, während für die Reformatoren Brot und Wein nur Zeichen der Ähnlichkeit oder Bedeutung darstellen. Vgl. dazu ausführlich Wirth 1986, S. 319 ff.; Michalski 1988, S. 458 ff.; Stoichita 1998, S. 20 f. und 114 ff..

⁶¹⁵ Diese Vermutung äußert auch Hofner-Kulenkamp 2002, S. 209. Zum Erwerb der Meisterschaft vgl. Zottmann/Nasse 1913/14, S. 7; Liedke 1978, S. 21 ff.; Ważbiński 1989, S. 241.

⁶¹⁶ Zur Ikonografie des Künstlerbildnisses mit Familie siehe zuletzt Hofner-Kulenkamp 2002, wonach das erste erhaltene Beispiel das Bildnis des Nördlinger Malers Friedrich Herlin und seiner Familie mit Heiligen darstellt (1488, Nördlingen, Städtisches Museum). Vgl. ebd., S. 19 f. und Abb. 2.

Isaac van Swanenburgh, der mit der Ausarbeitung eines Porträts beschäftigt ist, das sich mit Hilfe des Wappens mit dem Vater des Malers identifizieren lässt (**Abb. 395**),⁶¹⁷ oder auf das Selbstporträt Otto van Veens hingewiesen (**Abb. 396**), der sich als Maler an der Staffelei im Kreis seiner Familie zeigt.⁶¹⁸ Die Vermutung, de Pee könnte vor diesem Hintergrund sogar seine Frau und seinen Sohn als Madonna und Christus porträtiert haben, mutet im gegenreformatorischen München zunächst ungewöhnlich oder sogar blasphemisch an.⁶¹⁹ Ein Blick auf die Entwicklung des portrait historié zeigt jedoch, dass die seit dem 14. Jahrhundert greifbaren Bildnisse von Damen als Madonna zwar z. Zt. der Reformation aussetzen,⁶²⁰ der auch vom Tridentinum bzw. von gegenreformatorischen Autoren als Blasphemie verpönten Praxis seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch führende katholische Adelige wieder nachgingen.⁶²¹ Den Auftakt bilden bezeichnenderweise die Familienbildnisse der Wittelsbacher und Medici.⁶²² Wenn die Zuschreibung zutrifft, war es sogar de Pee, der um 1575-85 eine *Darstellung Christi im Tempel* mit den wichtigsten lebenden Mitgliedern des herzoglich-bayrischen Hauses gemalt hat.⁶²³ Dennoch wäre das Bildnis einer bürgerlichen Frau als Madonna ungewöhnlich.⁶²⁴ Falls die Porträthften Züge der Madonna nicht nur das Problem der Heiligendarstellung nach dem Tridentinum andeuten, Naturwahrheit unter Vermeidung eines Porträthften Erscheinungsbildes zu gewährleisten,⁶²⁵ hätte de Pee einer Entwicklung vorgegriffen, die im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts von Ribera und Luca Giordano fortgesetzt werden sollte.⁶²⁶

⁶¹⁷ Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal. Vgl. Raupp 1984, S. 391; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 27 f..

⁶¹⁸ Öl auf Leinwand, 176 x 250 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 1911. Vgl. Best. Kat. Paris 1922, S. 33; Dass. 1953, S. 264; Dass. 1979, S. 142; Winner 1962, S. 154; van Hall 1963, Bd. 1, S. 339; Müller Hofstede 1977, S. 35; Larsen 1985, S. 59 f.; Költzsch 2000, S. 161; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 71 f.. Das etwa zeitgleich von Annibale Caracci gemalte Selbstbildnis mit Malgerät und drei Figuren in Mailand (Pinacoteca di Brera) wurde bisher zu Recht von den Selbstbildnissen mit Familienangehörigen und Kollegen unterschieden und vor allem als Allegorie der drei Lebensalter sowie als Kommentar zum Paragone gedeutet. Vgl. ebd., S. 71; Posner 1971, S. 22; Winner 1989, S. 509 ff.; Zapperi 1990, S. 100 ff.; Marschke 1998, S. 297 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 145.

⁶¹⁹ Ausst. Kat. München 1980, Nr. 824; Ausst. Kat. München 1997, Nr. 159; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 81, vermuten in den Zügen von Madonna und Kind versteckte Bildnisse von de Pee's Frau und Kind.

⁶²⁰ Ein frühes Beispiel ist Anna von Schweidnitz als Apokalyptische Madonna in der Marienkapelle von Burg Karlstein, um 1360. Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Polleross 1988, Bd. 1, S. 137 ff., Bd. 2, Nr. 86-88, 124, 159 f., 167, 176, 218, 229; Abb. 27, 30-44.

⁶²¹ Ebd., Bd. 1, S. 142 ff., Bd. 2, Abb. 35 ff.. Einen Überblick über die Positionen des Tridentinums und der nachtridentinischen Bilderschriften zu Motivbildern und Kryptoporträts geben Jedin 1935, S. 143 ff.; Kauffmann 1953, S. 28 ff.; B. Decker, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 440 ff.; Schuster 1983, S. 122 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 250 f.; Seidel 1996, S. 211 ff. und 273 ff..

⁶²² Polleross 1988, Bd. 1, S. 142, Bd. 2, Nr. 398, 392 und Abb. 34 und 90.

⁶²³ München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3511. Darauf haben sich um den kurz zuvor geborenen (17.04.1573) Thronfolger Maximilian I. als Christus die Mutter Renata als nimbierte Madonna, die Großmutter als Anna, Ernst von Wittelsbach als Hohepriester, die Urgroßmutter Jakobäa Maria als Prophetin Hanna, der Großvater Albrecht V. und der Oheim Ferdinand als Zuschauer (Albrecht evtl. als Simeon) sowie möglicherweise der totgeborene erste Sohn Wilhelms und Renatas, Christoph, als Engel versammelt. Vgl. Ausst. Kat. München 1980, Nr. 138 und Taf. 3; Zottmann 1913/14, S. 9 f.; Polleross 1988, Bd. 1, S. 126 und 142.

⁶²⁴ Ebd., S. 137 f..

⁶²⁵ Vgl. im Zusammenhang mit italienischer Malerei Seidel 1996, S. 281 ff..

⁶²⁶ Während Riberas angebliches Selbstbildnis als Lukas mit Porträts von Frau und Kind als Madonna und Christus nur durch D. d'Argenville, „*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*“, Paris 1745, Bd. 1, S. 340, überliefert ist, liegt bei Giordano (Ponce/Puerto Rico, Museo Arte Fucacion La Ferré) eine Selbstdarstellung auch insofern nahe, als Lukas der Schutz- und Namenspatron des Künstlers war. Zum Bildnis siehe

Es bleibt unabhängig davon de Pees Leistung, die spezifisch niederländische Darstellungstradition des heiligen Madonnenmalers mit dem Selbstporträt an der Staffelei miteinander verwoben und sich damit als gottesfürchtiger Künstler oder vorbildlicher „*pictor christianus*“,⁶²⁷ als ehrenhaftes Mitglied der Münchner Lukasgilde und zugleich als ein auf der Höhe seiner Zeit agierender Porträtmaler ausgewiesen zu haben.

Die sakrale Überhöhung der Malerei und der *Imitatio* als eine ihrer Wesenszüge wird auch in Allegorien greifbar, die im Zusammenhang mit der gegenreformatorischen Meditationsliteratur und Herz-Jesu-Verehrung entstanden.⁶²⁸ Noch vor dem Aufkommen der ersten *Imitatio Christi*-Allegorien dieser hat allerdings **Maerten van Heemskerck** einen gehörnten, krallenfüßigen, beschwänzten und geflügelten Teufel als Maler eines herzförmigen Staffeleibildes gezeichnet (**Abb. 397**).⁶²⁹ Gegenstand der teuflischen Malerei sind Adels- und Königskrone, Szepter, Kardinalshüte, ein Geldsack und eine nackte weibliche Figur (Venus?) als Symbole für geistliche und weltliche Macht, Reichtum und Wollust.⁶³⁰ Sowohl die vom Teufel benutzten als auch die auf einer Kiste und dem Boden abgelegten Malutensilien entsprechen den Lukasbildern oder profanen Malerdarstellungen mit Staffelei, wobei das dort oft zu beobachtende Überkreuzen von Malstock und Pinsel zu einem lateinischen Kreuz hier offensichtlich karikiert wurde. Hinter dem Teufel steht ein Jüngling. Den Blick fest auf die teuflischen Trugbilder gerichtet bemerkt er nicht, wie die am Boden hockende, unbekleidete Personifikation der Wollust ihm Fesseln anlegt. Um 1550 nahm Coornhert die Zeichnung als Vorlage für einen Stich, der mit drei anderen Blättern einer Serie vor dem Missbrauch irdischer Güter warnt und mit „*Met ijdelheijt Verbeelt die Duiivel des menscen harte / Dies hem die lust bedriechlick vant het eeint brenget die smarte.*“ unterschrieben ist (**Abb. 398**).⁶³¹

Da eine Zeichnung Heemskercks in Kopenhagen die gleichen Figuren und dazu die Inschrift „*di Don giulio clovio*“ aufweist, könnte eine nicht erhaltene Vorlage Giulio Clovios als direktes Vorbild fungiert haben.⁶³² Andererseits lässt sich die Darstellung auf Lukas 6, 45 und 12, 33 f. („*Ein guter Mensch bringt Böses hervor aus dem bösen Schatz seines Herzens. Den wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.*“ bzw.: „*Verkauft was ihr habt, und gebt Almosen. Macht euch Beutel, die nicht*

weiterführend Lechner 1974a, Sp. 461; Pérez Sánchez 1981, S. 406; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 27, 40 und 217; Ferrari/Scavizzi 2000, Nr. A13, A30 und A31.

⁶²⁷ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 82, verweist in diesem Zusammenhang zu Recht auf Palma Giovanes Selbstbildnis an der Staffelei, eine *Auferstehung Christi* malend (um 1590, Mailand, Pinacoteca di Brera). Vgl. dazu Mason Rinaldi 1984, S. 92 ff. und Nr. 148; Ausst. Kat. Venedig 1990, Nr. 80; Woods-Marsden 1998, S. 238 ff.; Brown 2000, S. 160 f., mit weiterführender Literatur.

⁶²⁸ Nach dem Präzedenzfall von Georgette de Montenay, „*Emblemes ou devises chrestiennes*“, Lyon 1571, erlebt die Herzemblematisik insbesondere nach 1624 merklichen Aufschwung. Vgl. Wirth 1966, S. 62 ff.; Knipping 1974, Bd. 1, S. 134 ff.; Konečný 2000, S. 29 ff., mit weiterführender Literatur.

⁶²⁹ Feder in Braun, 24,9 x 19,4 cm, unten zentral mit „*Martinus heemskerck*“ signiert, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv Nr. A 4260. Vgl. Preibisz 1911, S. 83 und Nr. 6, Peters 1965, S. 95 f.; Best. Kat. Amsterdam 1978, Bd. 1 und 3, Nr. 311; Raupp 1984, S. 289 f..

⁶³⁰ Peters 1965, S. 95, bezeichnet das vom Teufel bemalte „*Schild*“ als „*Wappen der Welt*“.

⁶³¹ Kupferstich, 27 x 19,5 cm. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 4, Nr. 183 und Bd. 8, Nr. 136-139; Veldman 1977a, S. 82 ff.; Ausst. Kat. Köln 1981, Nr. 4. Von Preibisz 1911, Nr. 6, als „*Allegorie der eiteln Hoffnung*“ bezeichnet.

⁶³² Siehe zur Kopenhagener Zeichnung Ausst. Kat. Kopenhagen 1971, Nr. 135 (Jan Garff).

veralten, einen Schatz, der nimmer abnimmt, im Himmel, wo kein Dieb zukommt und den keine Motten fressen. Denn wo euer Schatz ist, da wird auch euer Herz sein.“) sowie davon abgeleitete Erbauungsbücher und Verehrung des Herz Christi zurückführen.⁶³³ Als geistiger Urheber der Komposition kommt Coornhert in Frage, in dessen Schriften wiederholt vor der Verführung durch irdische Reichtümer und weltliche Genüsse gewarnt wird.⁶³⁴ Der Stich regte scheinbar Hans Mielich für eine um 1560/65 entstandene Illustration im ersten Band der Bußpsalmen Orlando di Lassos an⁶³⁵ und wurde 1609 von Willem van Swanenburgh variiert.⁶³⁶

Eine einflussreiche Allegorie der Malerei als *Imitatio Christi* hat **Philips Galle** 1578 **nach Hendrick Goltzius** gestochen (Abb. 399).⁶³⁷ Auf dem zu einer sechsteiligen Serie gehörenden Blatt wird die „*Imitatio Christi*“ durch eine weibliche Figur personifiziert, die vorn übergebengt mit Pinsel, Palette und Malstock vor einer Staffelei sitzt und ein Herz malt. Ihr Blick ist fest auf das Vorbild, ein Herz mit einem Jesuskind und dem Lamm darin, gerichtet, das ihr Christus vorhält. Mit seiner Rechten weist er auf das ihm zu Füßen liegende Lamm, neben dem ein Kästchen mit diversen Mal- und Zeichenutensilien steht. Die gesamte Serie lässt sich einer Reihe von Stichen mit moralisierendem Charakter zuordnen, die vor dem Hintergrund der kontrovers geführten Diskussionen über die Prädestinationslehre der Wiedertäufer entstanden. Ihr stellten Gelehrte wie Galles und Goltzius’ Lehrer Dirck Volckertsz. Coornhert, Galles Bekannte Abraham Ortelius, Hadrianus Junius oder Arias Montanus die Auffassung eines selbstbestimmten, tugendhaften Strebens nach Heilserfüllung entgegen.⁶³⁸

⁶³³ Beispiele für geistliche Erbauungsbücher wie das anonyme Traktat „*Buch der Kunst geistlich zu werden*“ aus dem 15. Jahrhundert nennt Peters 1965, S. 95. Weiterführend zur Herzsymbolik siehe Eschmann 1965, S. 9 ff.; Schrader 1966, S. 9 ff.

⁶³⁴ Veldman 1977a, S. 82 f.; Dies. 1987, S. 207 f., sieht einen direkten Zusammenhang zu Coornherts 1567 aufgeführter „*Comedie van Lief en Leede*“.

⁶³⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. A I., 153. Die Miniatur illustriert den ebenfalls von Lukas 6, 45, abgeleiteten Vers 19 des dritten Bußpsalmes „*Quoniam iniquitatem meam annuntiabo: et cogitabo pro peccato meo*“ und zeigt Beispiele für das gute und das böse Herz. Während oben das gute Herz die Taube des heiligen Geistes in einem Strahlenkranz enthält und von frommen, mildtätigen, kranken und armen Menschen umgeben ist, halten unten die deutlich auf Heemskerck zurückweisende „*Voluptas*“ und ein Genius mit verbundenen Augen (Armor?) das schlechte Herz. Beide assistieren dem Teufel, der auf einem Schemel Platz genommen hat und Symbole der Laster und Eitelkeiten in das Herz malt. Diese Seite wurde bisher nur von Schütz 1966, S. 100 f., behandelt, die in Unkenntnis von Heemskercks Blatt davon ausgeht, dass Mielich „*seiner Phantasie freien Lauf gelassen*“ und sich „*von überlieferten Vorlagen gelöst*“ hätte.

⁶³⁶ Unten links signiert „*W. Swanenburgh fecit et exc.*“, oben links „1609“ datiert, Inschrift „*Tacte puer meatem Sathana pictore, Voluptas / Tricet pedibus vincula lenta tuis. – Des Sathans schildery van s’weerelts yedelheydt / Bevanght des Menschen hart: dies Lust hem stricken leydt.*“ Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 29, Nr. 22-25, hier Nr. 22; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 19; Raupp 1984, S. 290; Sluijter 1986, S. 219 f.

⁶³⁷ Kupferstich, 26,3 x 18,5 cm. Vgl. Hirschmann 1924, Nr. 59; TIB 1980, S. 66, Nr. 064; Sellink 1991-92, S. 150 f.; Ders. 1997, Bd. 1, S. 95 f.; Konečný 2000, S. 30.

⁶³⁸ Vor diesem Hintergrund waren Stiche dieser Art mit hoher Wahrscheinlichkeit für den Antwerpener Markt bestimmt. Vgl. Sellink 1991-92, S. 151 ff.; zum Kreis der Humanisten um Philips Galle vgl. weiterführend Rekers 1961; Clair 1960; Voet 1969, S. 367 ff.; Saunders 1978, S. 61 f.; zu diesbezüglichen Auffassungen Coornherts und seiner Bekanntheit mit Hendrik Niclaes, dem Begründer der sogenannten „familisten“ um 1555 ebd.; Becker 1928, S. 13 f.

Dass Galle die im Stich nach Goltzius zum Ausdruck gebrachte Auffassung von Christus als Tugendvorbild selbst auch vertrat, lässt sich z. B. an seinen Einträgen in die *Alba amicorum* von Abraham Ortelius, Emanuel van Meteren oder Jakob van Marnix ablesen, die einen Christuskopf sowie einen Text über die wahre Nachfolge Christi aufweisen.⁶³⁹ In Abhängigkeit von Galles nach Goltzius gestochener Komposition entstanden eine Reihe von Darstellungen, bei denen das Bemalen eines Herzens die *Imitatio Christi* versinnbildlicht.⁶⁴⁰

Angesichts der zentralen Bedeutung des Kruzifixes sowohl für die reformatorische als dann auch die katholische Ordens-Ikonografie verwundert es nicht, dass in der 1602 in Antwerpen verlegten Schrift von Johannes David „*Christelicken Waerseggher* [...]“ ein **Theodor Galle** zugeschriebener Stich den Kreuztragenden Christus als „Modell“ von zehn Malern in Rückenansicht zeigt (**Abb. 400**).⁶⁴¹ Nur der zentral am unteren Bildrand arbeitende Maler wiederholt das Vorbild getreu und illustriert damit die wahre Nachfolge Christi bzw. das gegenreformatorische Ideal des moralisch integren Malers. Die dem Vorbild näher platzierten Künstler haben ihren Blick zwar ebenfalls auf Christus gerichtet, malen aber Episoden der Passion und Heilsgeschichte. Die Bilder der drei anderen zeigen einen Herren mit Geldbeutel, einen Teufel mit Hörnern und eine weibliche Figur mit Hund und Vogel. Wenn sich diese Bilder im Bild auch christlich-heilsgeschichtlich als Gleichnisse oder Laster-Allegorien deuten lassen, assoziiert die Abweichung vom Vorbild und insbesondere die Hinwendung zu profanen Themen den Hinweis auf Matthäus 10, 38: „*Und wer nicht sein Kreuz auf sich nimmt und folgt mir nach, der ist mein nicht wert.*“⁶⁴² Möglicherweise soll damit auf die unterschiedliche moralische Gesinnung der Menschen hingewiesen werden, von denen sich einige vom äußeren Schein, von irdischen Dingen oder vom Teufel verführen lassen.⁶⁴³ Vielleicht ist es vor dem Hintergrund der Weisungen Gregors XIII. an die 1577 in Rom gegründete Accademia di San Luca mehr als Zufall, dass Galle mit der Gruppierung verschiedener Künstler um ein zentral und erhöht platziertes Modell spätere

⁶³⁹ Siehe die weiterführende Literatur ebd., S. 157, Anm. 17.

⁶⁴⁰ Bereits kurz nach Beginn der Gegenreformation stach z. B. Antonius II. Wierix um 1585/86 eine Allegorie Christi als der die Letzten Dinge auf ein Herz malende *amor divinus*, die im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts mehrfach selbständig gedruckt und daneben in diverse Buchillustrationen aufgenommen wurde. gl. den Überblick bei Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. 1, Nr. 443 und Taf. 58; daneben Knipping 1974, Bd. 1, S. 135 f.; Vinken 2000, S. 73. Siehe daneben das dieser Komposition ähnelnde Emblem 14 aus Francesco Pona, „*Cardiomorphoseos*“ (Verona 1645), bei dem der *amor divinus* unter dem Motto „*Si rassa sit Tabula*“ das Christusmonogramm auf ein Herz malt; dazu Praz 1947, S. 361 f.; Konečný 2000, S. 30 und Abb. 5.

⁶⁴¹ Kupferstich, unten beschriftet mit „*Christiani nomen ille frustra fortitur, qui / Christum minime imitatur. D. August. de ver. Christ.*“ Das Buch erschien auch in Latein unter dem Titel „*Veredicus christianus*“ (Antwerpen 1603). Zu den verschiedenen Ausgaben siehe Praz 1964, S. 313; Sellink 1997, S. 126 f., zum Stich und weiterführend zur Nachfolge Christi in der Anbetung des Kreuzes Knipping 1974, Bd. 1, S. 93; Reinitzer 1983, Nr. 1; Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 141; Müller Hofstede 1984a, S. 273 f.; Raupp 1984, S. 292 f.; Daly 1999, S. 252; Konečný 2000, S. 31 f.

⁶⁴² Nach Müller Hofstede 1984a, S. 274; Konečný 2000, S. 32, verfehlen alle neun vom Vorbild abweichenden Maler die *Imitatio Christi*.

⁶⁴³ Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 141.

Darstellungen von Aktsitzungen in Akademien vorwegnimmt.⁶⁴⁴ In der Nachfolge Galles taucht das Motiv des eine Kreuzigung malenden Künstlers wiederholt als Allegorie für die wahre Nachfolge Christi auf.⁶⁴⁵ Exemplarisch sei auf eine 1666 von **Philipp Kilian** (1628-1693) nach einer verlorenen Vorlage von **Karel Škréta** gestochene Darstellung der *Imitatio Christi* verwiesen, die als Frontispiz die „*Occupatio animae Jesu Christo crucifixo devotae*“ (Prag 1666) des Jesuitenpaters François Le Roy zierte und zentral Christus am Kreuz und in Anlehnung an Cesare Ripa („*Anima ragionevole e beata*“) zwei Personifikationen der Seele mit Flügeln und Stern über dem verschleierten Haupt zur Darstellung bringt, die das „Vorbild“ auf einem Herz als Staffeleibild bzw. als plastische Skulptur nachbilden (**Abb. 401**).⁶⁴⁶ Dass diese Entwicklung in der Lukas-Ikonografie ihren Ausgang genommen hat und dann wiederum auf diese zurückwirkte, belegt das um 1630/35 von Francisco Zurbarán (1598 – 1664) geschaffene Gemälde in Madrid (Prado), das Lukas, möglicherweise ein Selbstbildnis des Künstlers, mit Palette und Pinseln neben der Vision des Gekreuzigten zeigt (**Abb. 402**).⁶⁴⁷

Die mit dem heiligen Madonnenmaler im 14. Jahrhundert einsetzenden Reflektionen über die *Imitatio Christi* und die erkenntnistheoretischen Funktionen religiöser Kunst finden in einer um 1616-20 von **Frans Francken II.** gemalten Allegorie der *Pictura sacra* einen vorläufigen Höhepunkt (**Abb. 403**).⁶⁴⁸ In einem Sammlungsraum, der an die idealtypischen Kunstkammern in Franckens II. Œuvre erinnert, sitzt *Pictura* vor ihrer Staffelei und vollendet eine *Anbetung der Hirten*. Den Pinsel zum Kind in der Krippe geführt, blickt sie auf den in einer Lichtgloriole erscheinenden Christus. Dieser weist auf das Herz in seiner Rechten und damit auf das „gute Herz“ bzw. die *Imitatio Christi*. Gleichzeitig wird die den Hirten zuteil werdende göttliche Gnade, den neugeborenen Erlöser betrachten und anbeten zu dürfen, durch *Picturas* Blick zu Christus parallelisiert und ihr Tun damit als göttlich begnadet ausgezeichnet.⁶⁴⁹ Neben ihr steht der für Franckens Atelierbilder typische Beistelltisch mit Malutensilien, während am rechten Bildrand Engel Farben reiben und die Palette herrichten.

⁶⁴⁴ Zu den gegenreformatorisch gefärbten Weisungen über die Ausbildung vorbildlicher Künstler in Gründungsbulle Gregors XIII. vom 13.10.1577 für die *Accademia di San Luca* siehe Aschenbrenner 1930, S. 95 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 265 (Nr. 141); Waźbiński 1985, S. 35 ff.; Roettgen 2002, S. 304 ff.

⁶⁴⁵ Vgl. Daly 1999, S. 249 ff..

⁶⁴⁶ Kupferstich, bezeichnet „*Occupatio Animae JSV Christo Curcifixo deuotae. Aut. P. Francisco Le Roy è Soc. JESV*“, signiert mit „*C. Scretta delin. / Philipp Kilian scul.*“. Das Blatt wurde vermutlich zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus der Schrift entfernt und galt bis Konečný 2000, S. 27 ff. und Abb. 1, als autonomer Stich.

⁶⁴⁷ Goldscheider 1936, Abb. 181; Stoichita 1997; Woods-Marsden 1998, S. 238 ff..

⁶⁴⁸ Öl auf Holz, 112 x 148 cm; bezeichnet mit „*Dov Ffranck fecit ... A^o...*“, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 53.481. Vgl. Härting 1983, S.182 f. und Nr. A 261 (Datierung um 1636); Dies. 1989, S. 86, 113, 125 und Nr. 361 (um 1616-20); Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 113 (Nr. 1100); Best. Kat. Budapest 1995, S. 82 f. und Nr. 123. Den Zusammenhang zu den „*Imitatio Christi*“-Stichen erwähnen auch Pigler, in: Best. Kat. Budapest 1967, Bd. 1, S. 245; Müller Hofstede 1984a, S. 259 und 272 f..

⁶⁴⁹ Müller Hofstede 1984a, S. 273, vergleicht die Funktion des Bildes im Bild mit der *Blindenheilung* auf der von Rubens und Jan Brueghel d. Ä. gemalten *Visus*-Allegorie (1617, Madrid, Prado), wonach die Hauptaussage in der aus dem Glauben gewonnenen Erkenntnis liege.

Sämtliche an den Wänden, auf Regalen, Tischen oder dem Boden arrangierten Kunstgegenstände zeigen Szenen und Figuren der christlichen Heilslehre.⁶⁵⁰ Im Mittel- und Hintergrund sind weibliche Figuren, die auf die Kardinaltugenden oder klugen Jungfrauen zurückweisen, damit beschäftigt, sich anhand der Bildwerke oder eines aufgeschlagenen Buches, wohl der Bibel, die christliche Heilslehre zu vergegenwärtigen.⁶⁵¹ Dies sowie die musizierenden Engel in einer Wolkengloriole deuten an, dass die religiöse Kunst in ihrer überzeugenden und Gemütsbewegenden Wirkung mit der Poesie und Musik vergleichbar ist. Indem die Werke der Malerei und Skulptur jedoch die biblische Historie direkt vor Augen führen, können sie zur unmittelbaren Erkenntnis Gottes oder einer vorbildlichen christlichen Lebensführung anregen und anleiten.⁶⁵² Damit wird zugleich die hohe Bedeutung angedeutet, die den bildenden Künsten und dem Gesichtssinn vom gegenreformatorischen Standpunkt aus beigemessen wurde.⁶⁵³ In dieser Hinsicht verdeutlichen die auf typische Haltungen von Kardinaltugenden oder weiblichen Heiligen zurückgreifenden Gesten der Frauen die lehrhafte und Erkenntnisvermittelnde Funktion der biblischen Historie,⁶⁵⁴ die Frans Francken II. auch in anderen gemalten Kunstkammern als höchste und vornehmste Gattung ausgewiesen hat.⁶⁵⁵ Dies, das von *Pictura* gemalte, auf die Inkarnation als Voraussetzung und Rechtfertigung des Gottesbildes verweisende Staffeleibild der *Geburt Christi* und die ihr dank Erkenntnis, Glauben und göttliche Gnade zuteil werdende Gottesschau erinnern an die literarisch formulierten Idealbilder der *ars sacra*, wie sie wiederholt in den katholischen Bilderschriften nach dem Tridentinum und explizit von Gabriele Paleotti im „*Discorso Intorno Alle Imagini Sacre E Profane*“ (Bologna 1582) formuliert worden sind.⁶⁵⁶ Ihnen hat Francken II. mit seiner Allegorie – ganz im Sinn des *ut pictura poesis* – ein gemaltes Äquivalent gegenüber gestellt.

Ein Negativbeispiel und einen Anhaltspunkt dafür, warum Darstellungen der *Imitatio Christi* dieser Art im Süden ihren Höhepunkt fanden, liefert das von **Pieter Serwouters** gestochene Frontispiz zu Adriaen Brederos „*Boertigh, amouereus, en aendachtigh groot liedt-boeck*“ (Amsterdam 1622; **Abb. 405**).⁶⁵⁷ In einem Interieur, das durch eine Staffelei, drei Gemälde und Gipsabgüsse als Maleratelier

⁶⁵⁰ In einer von Boëtius a Bolswert gestochenen und in Antoine Sucquets „*Via vitae aeternae*“ (Antwerpen 1620 ff.) veröffentlichten Allegorie des christlichen Malers wird Franckens Erfindung umgekehrt: ein rückenansichtiger Maler Zeuge der Anbetung Christi und malt Szenen aus dem Leben des Heilands in ein Herz. Vgl. hier Abb. 404; dazu Knipping 1974, Bd. 1, S. 87; Raupp 1984, S. 290; Konečný 2000, S. 30 und Abb. 4.

⁶⁵¹ Ebd..

⁶⁵² Vgl. in anderem Zusammenhang Winner 1957, S. 68 ff.; Scheller 1969, S. 113 f..

⁶⁵³ Siehe dazu und Beispiele für speziell die Verherrlichung des Gesichts allegorisierende Stiche Müller Hofstede 1984a, S. 274 f..

⁶⁵⁴ So z. B. die Trauer Mariens am Grab, einen Orantengestus oder die Geste des Erstaunens bei Himmelfahrtsdarstellungen im Mittel- oder den Demutsgestus Mariens bzw. Maria Magdalenas im Hintergrund.

⁶⁵⁵ Vgl. Müller Hofstede 1984a, S. 255 ff.; Härtig 1989, S. 13 ff. und 86.

⁶⁵⁶ Vgl. auch Müller Hofstede 1984a, S. 273. Paleotti erörtert den Vorrang der sakralen Kunst gegenüber allen anderen Bildgegenständen und betont dabei ihre beherrschende Funktion. Vgl. Barocchi 1960-62, Bd. 2, S. 117-503; Jedin 1963, S. 333; Hofmann 1983, S. 55.

⁶⁵⁷ Kupferstich, 12,7 x 16,8 cm, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek. Vgl. Emmens 1968, S. 137; Stuiveling 1983, S. 140; van Thiel, in: Stuiveling 1983, S. 109-111.; Raupp 1984, S. 287 f.; Sluijter 1991-92, S. 357 f. und Abb. 258; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 69, Anm. 65 (Nr. 362).

ausgewiesen ist, kniet ein junger Mann mit zurückgebeugtem Oberkörper vor einem altarähnlichen Tisch, auf dem sich ein aufgeschlagenes Buch sowie ein Totenkopf befinden. Um den Tisch stehen die drei theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas. Die Personifikation des Glaubens führt die Linke des Mannes zu einem Kreuz und weist auf die Bibel. Von oben dringen Wolken und Lichtstrahlen in den Raum, auf die der Mann mit Ergriffenheit reagiert. Die am rechten Bildrand stehende Caritas blickt streng nach links, wo auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes die nackte Venus mit ihrem Sohn hinausläuft. Das Gemälde auf der Staffelei zeigt eine halbfigurige Darstellung der einen Becher an den Mund setzenden Venus.⁶⁵⁸ Offensichtlich ist dieser Porträtvorgang durch das Auftreten der Tugenden bzw. die göttliche Erscheinung unterbrochen worden. Der Maler, der eben noch den sinnlichen Verführungen der Liebesgöttin bzw. Aktdarstellung erlegen war, hat dieser nun den Rücken zugewandt und ist im wahrsten Sinn auf den rechten Weg zurückgekehrt.⁶⁵⁹ Die Bildunterschrift weist Venus und Amor dann auch unmissverständlich als Vertreter der profanen Eitelkeiten aus, von denen sich der Mensch ab- und dafür den christlichen Tugenden bzw. Gott zuwenden soll.⁶⁶⁰ Wird damit die sowohl von Reformatoren als auch katholischen Theologen vertretene Ablehnung heidnisch-antiker Sujets und des in sein Werk oder sich selbst verliebten *pictor poeta* offenbar,⁶⁶¹ weist die Höherbewertung des Gehörs gegenüber dem Gesicht bzw. der Schrift gegenüber dem Bild auf Definitionen des *pictor christianus* zurück.⁶⁶² Im Kontext von Brederos Liederbuch illustriert die Kritik an der heidnischen Mythologie die Entwicklung der nordniederländischen Poesie, die sich zunehmend von klassischen Themen abwandte und an die Tradition der „*artes praedicandi*“ einerseits und Erasmus' Definition der christlichen Eloquenz andererseits anknüpfte.⁶⁶³

Ein prominentes Beispiel ist der Amsterdamer Händler und Poet Hendrick Laurensz. Spieghel, der seit 1578 der Rhetorikerkammer „*De Eglentier*“ vorstand, in seiner „*Twe-spraeck van de Nederduitse letterkunst*“ das Vorbild der klassischen Antike in Frage stellte und das Heranziehen von Motiven aus

⁶⁵⁸ Gegen die von van Thiel, in: Stuiveling, 1983, S. 109, vorgenommene Identifikation dieser Figur als Maria Magdalena hat sich zu Recht bereits Sluijter 1991-92, S. 390, Anm. 160, ausgesprochen.

⁶⁵⁹ Siehe auch Sluijter 1991-92, S. 369. Dass Malerei und Dichtkunst gemeinsam die religiöse Kunstausbübung illustrieren, wie van Thiel, in: Stuiveling 1983, S. 109 ff., die Hauptaussage der Darstellung auffasst, ist nicht erkennbar. Es handelt sich darüber hinaus bei der Figur des jungen Mannes u. E. weder um Bredero selbst, wie Raupp 1984, S. 287, impliziert („*Die Bekehrung des Gerbrand Adriaensz Bredero*“) noch um einen Dichter, wie Emmens 1968, S. 137; Sluijter 1991-92, S. 357; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 362, feststellen.

⁶⁶⁰ „*Wannert de mensch bedenkt syn Ydelheid [...] hy Venus oorlof geeft, en 't weerelds prael vertzeed – En lenckt demoedig t'oor der Deugden heilige lenking, En offert dankbaer Gode het wiersok van bekeering.*“

⁶⁶¹ Derartige Auffassungen finden sich bereits im Werk Dirck Volckertsz. Coornherts. Vgl. dazu Ders., *Het Roerspel en de comedies*, hrsg. von P. van der Meulen, Leiden 1955, S. 18 ff. und 156 ff.; Spies 1995, S. 120; weiterführend Buddensieg 1965, S. 44 ff.; Freedberg 1982, S. 141 ff.; Schweikhart 1982, S. 11 ff.; daneben Blunt 1970, S. 114; Seidel 1996, S. 62 f., Anm. 127.

⁶⁶² Zur Kritik am *pictor doctus* oder *poeta* einerseits und dem u. a. von Braun, Gilio, Molanus, Dolce, Borghini oder Armenini formulierten Ideal des *pictor christianus* andererseits vgl. ebd., S. 55 ff., 69 und 126 ff.; Lee 1967, S. 17 ff. und 44. Zur Höherbewertung des Gehörs in nachtridentinischer Zeit siehe die Beispiele bei Hofmann 1983, S. 35 f.; Göttler 1990, S. 276 ff.

⁶⁶³ Spies 1993, S. 109 ff.; Dies. 1995, S. 117 ff.

der heidnischen Mythologie als moralische Exempla verurteilte.⁶⁶⁴ Aufschlussreich ist die 1604 von **Jan Saenredam** im Auftrag von **Hendrick Spieghel** gestochene Darstellung von Platons Höhlengleichnis, die wohl auf ein verlorenes Gemälde Cornelis van Haarlems zurückgeht und dem Medizinprofessor Pieter Pauw in Leiden gewidmet war (**Abb. 406**).⁶⁶⁵ In der vermutlich von Spieghel selbst verfassten Stichunterschrift wird das menschliche und gelehrte Streben nach „Schatten“ wie schon im dritten Buch von Spieghels *„Hert-spieghel“* (Amsterdam 1594) als töricht verurteilt und dieser Verblendung die Auffassung von Christus als das Licht der Welt (Johannes 3,19) entgegengesetzt.⁶⁶⁶ Dass damit zugleich eine Kritik an der heidnischen Antike verbunden ist, deuten die Statuetten von Amor, Bacchus und anderen Gestalten der antiken Mythologie als Ursprung der bewunderten Schattenbilder an.

In der Emblematik lassen sich vergleichbare Haltungen z. B. in den *„Sinnepoppen“* von **Roemer Visschers** (Amsterdam 1614) beobachten, der ebenfalls Mitglied der Amsterdamer Kammer *„De Eglentier“* war und in seiner Vorrede den Leser darum bittet, *„dat ghy meer wilt achten op de kluchtigheydt van de Poppen, dan op de simpelheyd van de glosen, die soo sober zijn allse immermeer wesen mohgen: want mijn meeninghe is noyt gheweest u verstandt te quellen met veel lesen, dan u oogen wilde ick wel vermaken met aenschouwen van dit lodderlijck voorgeven.“*⁶⁶⁷ Deuten die Verwendung der holländischen Sprache und die Verarbeitung von „Volksweisheiten“ bereits eine Abkehr von den lateinischen Vorgängern oder gleichzeitig in den südlichen Niederlanden veröffentlichten Emblembüchern an, wird die dort gepflegte Symbolik sogar als *„kost [...] voor de leckere tongen“* verspottet: *„daer de vogelkens singen Latijnsche melodie, met platte botte Hollandtsche tonge“*.⁶⁶⁸ Die Icones zeigen entsprechend Alltagsgegenstände wie Hausrat oder Bücher, die Visscher – wenn auch im emblematischen Kontext – zur Bildwürdigkeit erhebt und damit auf die Genre- oder Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts voraus weist.⁶⁶⁹

Eine analoge Entwicklung nimmt schließlich auch die druckgrafische Produktion in den nördlichen Niederlanden.

Hendrick Hondius produzierte in seinem Den Haager Verlag mit Privilegien des Staatengenerals zahlreiche politische und religiöse Blätter, die von seinem persönlichem Engagement als Kontra-Remonstrant zeugen, wandte sich dann 1610-20 Landschaften, Porträts oder biblischen Szenen zu und

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 120; Bruyn 1993/94, S. 120, der daneben auf Daniël Heinsius' *„Nederduytsche poemata“* (1616) verweist. Dass es sich dabei um keine einheitliche Entwicklung handelt, deutet bereits das der humanistisch-klassischen Tradition verpflichtete, schriftliche Werk von Carel van Mander an.

⁶⁶⁵ Kupferstich, 27 x 44,5 cm (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Vgl. dazu sowie zum verlorenen Gemälde van Thiel 1999, S. 435 ff., P. 21; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 56.

⁶⁶⁶ Vgl. van Thiel 1999, S. 436.

⁶⁶⁷ Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1614, hrsg. von L. Brummel, Den Haag 1949; Praz 1947, S. 172; Knipping/Meertens 1956, S. 40; Landwehr 1962, Nr. 250; Bruyn 1993/94, S. 120; von Monroy 1964, S. 57 ff.

⁶⁶⁸ Ebd.; Spies 1993, S. 114 ff.. Siehe weitere Beispiele für die zunehmende Ablehnung klassischer Autoren in der Emblematik bei Clements 1960, S. 151 ff..

⁶⁶⁹ Vgl. Bergström 1956; von Monroy 1964, S. 58 f. und 103 ff..

zugleich von mythologischen Themen ab.⁶⁷⁰ Der bedeutendste Verleger seiner Zeit, Jan Claesz. Visscher, setzte diese Entwicklung in großem Stil fort, verkaufte schnell und billig produzierte Drucke auf der Straße und verlegte als überzeugter Kontra-Reonstrant Landschaftsserien, Veduten, Karten oder Atlanten.⁶⁷¹ Damit deutet sich zugleich die weitere Entwicklung der holländischen Malerei an, die der von Künstlern wie Gossaert, Heemskerck, Floris Cornelis van Haarlem, van Mander oder Goltzius angestrebten Orientierung an antiken und italienischen Vorbildern zunehmend kritisch gegenüber stehen sollte.⁶⁷² Zu ihrer Verteidigung beriefen sich die Künstler dann u. a. auf das Hermathena-Ideal, das darüber hinaus weitere Möglichkeiten zur Verbildlichung von künstlerischen eröffnete.

C 3.2 Hermathena

Minervas Rolle auf Sprangers Wiener Gemälde (**Abb. 315**), dem Stich von Sadeler nach von Aachen (**Abb. 329**), van Noorts Pictura-Allegorie (**Abb. 388**) oder Vasaris „Akademiebild“ (**Abb. 389**) sowie die Neugestaltung der Prager Zunftwappen (**Abb. 326 ff.**) deuten bereits die enge Verbindung zwischen den neuen Ansprüchen der bildenden Künstler und dem Rekurs auf die Weisheitsgöttin an. In Teil B wurde das Hermathena-Ideal bereits vorgestellt,⁶⁷³ das die Ansprüche der Malerei als eine poetische, eloquente und auf wissenschaftlichen Grundlagen basierende Kunst visualisiert. Indem sich das neue Selbstverständnis zugleich über die traditionell mit beiden Göttern verbundenen Schutzfunktionen mit den Widersachern von Kunst und Künstlern kontrastieren ließ, verwundert es nicht, dass die Bedeutung von Merkur und Minerva zunächst stetig zunahm.

In Italien setzte sich Federico Zuccari intensiv mit der Thematik auseinander. Nachdem er bereits um 1566 eine Hermathena-Allegorie geschaffen hatte (**Abb. 407**),⁶⁷⁴ führte er in den 1570er Jahren beide Götter in die *Verleumdung des Apelles* ein (**Abb. 318**), charakterisierte sie auf „*Il lamento della Pittura*“ als unterstützende Schutzmächte der klagenden Künste und stellte Minerva 1581 auf der „*Porta Virtutis*“ der Ignorantia gegenüber (**Abb. 320**). Die Vermittlung derartiger Auffassungen in den Norden erfolgte über Künstler wie **Willem Daniëlsz. van Tetrode** (Delft? um 1525-um 1588), der seit 1549 in Italien unter anderem mit Cellini, Guglielmo della Porta oder Bartolommeo Ammanati in

⁶⁷⁰ Huygens/Heesackers 1987, S. 71 f.; Orenstijn u. a. 1993/94, S. 183 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 307; Orenstijn 1994; Dies. 1996.

⁶⁷¹ Vgl. van Orenstijn u. a. 1993/94, S. 189 ff.. Dass daneben aber auch noch Drucke von Goltzius u. a. manieristischen Künstlern noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts aufgelegt worden sind, belegt, dass auch für diese noch eine Nachfrage bestand. Vgl. ebd..

⁶⁷² Zur problematischen Diskussion über den „Realismus“ und „Nationalbewusstsein“ in der holländischen der Malerei des 17. Jahrhunderts siehe den Überblick bei de Jongh 1991-92, S. 197 ff.; Miedema 1993/94, S. 132 f.

⁶⁷³ Kap. B 3.3.

⁶⁷⁴ Von den verschiedenen Kompositionen, die Merkur und Minerva enthalten, sei hier insbesondere auf die Hermathena-Allegorie in Caprarola (um 1566, Villa Farnese, Gabinetto dell'Ermatena) verwiesen. Siehe ausführlich Partridge 1999, S. 173 f. und Abb. 31, mit weiterführender Literatur.

Italien zusammenarbeitete.⁶⁷⁵ 1567 kehrte er nach Delft zurück und schuf dort 1568 den von zahlreichen niederländischen Autoren hoch gelobten Hochaltar der Oude Kerk.⁶⁷⁶ Nach dessen Vervollendung verließ er die Niederlande zu Beginn der 1570er Jahre endgültig.⁶⁷⁷ 1574-75 war er als Architekt des Erzbischofs und Kurfürst Salentin von Isenburg tätig. Von den während dieser Zeit für den Erzbischof und einen gewissen Peter ter Leyn ausgeführten Arbeiten sind lediglich drei Werke durch Nachstiche des seit 1566 in Köln tätigen Kupferstechers Adriaen de Weerd (Brüssel um 1510 – um 1590 Köln) überliefert, zu denen eine Hermathena-Gruppe unter dem Titel „*BIBLIOTHECA*“ von 1575 gehört (**Abb. 408**).⁶⁷⁸ Die Merkur als Vertreter der Übung („*doctrina*“) und Minerva als Vertreterin der Weisheit („*sapientia*“) ausweisenden Zeilen der Bildunterschrift charakterisieren ihre Zusammengehörigkeit im Sinne des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses von „*ars et usus*“ oder „*Ingenium et Ars*“.⁶⁷⁹

Der Zuccari bei der Ausstattung der Villa Farnese assistierende **Bartholomäus Spranger** führte das Sujet vermutlich am Prager Hof ein.⁶⁸⁰ Sein im Weißen Turm des Hradschin um 1585/1595-1600 ausgeführtes Deckenfresko zeigt Merkur und Minerva auf Wolken (**Abb. 409**).⁶⁸¹ Ihre durch Ruhe und Bewegung zum Ausdruck gebrachte Gegensätzlichkeit kennzeichnet auch ein nach 1597 von Aegidius Sadeler II. nach Hans von Aachen gestochenes Blatt, das mit „*CVRSVS*“ und „*HERMATHENA*“ betitelt ist (**Abb. 410**).⁶⁸² Dort stehen Athena und Merkur statuengleich auf einem hohen Sockel im Freien. Ihre Umarmung verdeutlicht die Zusammengehörigkeit. Auf der unteren Stufe des Sockels sind die Symboltiere der Götter platziert. Die Eule Minervas steht auf einem Buch mit der Aufschrift

⁶⁷⁵ Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 549 f., erwähnt einen gewissen „*Guglielmo Tedesco*“ im römischen Atelier Guglielmo della Porta. Zu Leben und Werk vgl. zuletzt Nijstad 1986, S. 259 ff., mit weiterführender Literatur.

⁶⁷⁶ Einen Überblick über die Quellen, in denen van Tetrode mit Lysipp und Praxiteles verglichen wird, geben Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 32, S. 564.

⁶⁷⁷ Angesichts der drohenden spanischen Plünderungen wurde der Altar vor 1572 bereits demontiert, so dass von den 24 literarisch überlieferten Alabasterfiguren keine erhalten sind. Vgl. ebd.; Nijstad 1986, S. 270 ff.

⁶⁷⁸ Kupferstich, 53,4 x 35,4 cm, beschnitten; unten bezeichnet mit „*Guilielmo Tetrodeo, Delphensi, Battaou, Reuerendissimi Archiepiscopi Coloniensis et Principis Electoris, Illustrissimi, Architecto Authore*“; rechts unten: „*Coloniae Agrippinae Ao D.LXXV Mens. A(ugusto)*“ und „*Formulis Adria. de Weert*“. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 29, Nr. 8. Zu den anderen Stichen siehe Hollstein 1949 ff., Bd. 29, Nr. 7 (Venus, Jupiter und Merkur) und 9 (Venus, Amor und Satyr); zu de Weerd Thieme/Becker 1907 ff., Bd. 36, S. 247.

⁶⁷⁹ „*[M]ERCURII EST SERMO CASTAE EST DOCTRINA / MINERVA / DEXTERA QVOS IVNDIT FOEDERE QVOS OCVLI /S[?] ORNATIS COEIAT SAPIENTIA VER / HAEC SINE TV DEDERIS NAM SINEM*“.

⁶⁸⁰ So die Vermutung von Müller/Kaschek 2002, S. 31. Zur Zusammenarbeit von Spranger und Zuccari in Caprarola vgl. Neumann 1985, S. 49; Partridge 1999, S. 159 ff.. Zur Bedeutung Hermathenas in Prag siehe weiterführend DaCosta Kaufmann 1982, S. 124 ff.

⁶⁸¹ Fresko, 275 cm Durchmesser. Vgl. Neumann 1970, S. 132 ff.; Ders. 1985, S. 49 f.; DaCosta Kaufmann 1982, S. 125 f.; Ders. 1988, Nr. 20.41; Cavalli-Björkman 1988, S. 62; Fučíková 1989/90, S. 41 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 31 (um 1595-1600). Merkur ist formal offensichtlich an Skulpturen von Giambologna und Adriaen de Vries angelehnt. Vgl. dazu Larsson 1985, S. 117 ff.; Ders. in: Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, S. 127 ff., Nr. 48 und 67.

⁶⁸² Kupferstich, 39,9 x 29,3 cm, unten bezeichnet mit „*Ioannes ab ach Coloniensis fig: scalp: G: sadler Ex: Hoefnaglus auctor cum prae: Ace: Mag:*“. Das Blatt gehört zu einer Serie mit Allegorien der „*OCCASIO*“ nach Christoph Schwartz (München um 1545 – 1592) und des „*PRAEMIUM*“ nach Pieter de Witte, genannt Candido (Brügge um 1548 – 1628 München). Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 21, Nr. 117 (und 116, 118); Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 314; Limouze 1990, S. 47 f.; NHG 1996, Nr. 58; TIB 1997-98, Bd. 72,1, Nr. 116; Müller/Kaschek 2002, S. 31.

„*NIS SINE VITA NIHIL*“, der Hahn auf Würfeln.⁶⁸³ Die Inschrift auf dem Postament vergleicht das Leben mit einem Würfelspiel und postuliert die Überwindung des Zufalls, d. h. der Natur, durch die Kunst.⁶⁸⁴ Ihre „Geburt“ aus der Natur wird durch die Szenen im Hintergrund angedeutet, wo links die Enthauptung Medusas durch Perseus – in unmittelbarer Nähe zum Gorgoneion auf dem Schild Athenas – dargestellt ist. Der daraus entspringende Pegasus schlägt rechts die Quelle Hippokrene aus dem Helikon, an dessen Fuß sich die Musen versammelt haben. Die durch sie versinnbildlichte Harmonie weist wiederum auf die Verbindung der gegensätzlichen Götter im Vordergrund zurück, die im Hinblick auf die Inschrift „*CVRSVS*“ zugleich das Motto „*Festina lente*“ assoziieren.⁶⁸⁵ In den oberen Ecken sind geflügelte Putti platziert, von denen der linke in ein Buch schreibt, während der rechte einen Himmelsglobus abzirkelt und einen Merkurstab hält. Die Inschriften „*Ornamentum in prosperis*“ und „*Refugium In aduersis*“ darunter verweisen auf die von Merkur und Minerva beschirmten Wissenschaften und Künste. Der durch die statuenhafte Erscheinung bereits angedeutete Kunstcharakter wird durch einen Vorhang an den oberen Bildecken noch unterstrichen, der das gesamte Blatt als Kunstobjekt und das Verhältnis von Natura-Ars erneut zugunsten der Ars entscheidet.

Joris Hoefnagel fertigte 1579 für seinen Mäzen Herzog Albrecht V. von Bayern eine Miniatur an, die zentral mit dem aus Vergils „*Bucolica*“ (Ecl. V., 34) entlehnten Spruch „*tu decus omne tuis*“ bezeichnet ist (**Abb. 411**).⁶⁸⁶ Der Baum wird von zwei Nymphen mit Füllhörnern flankiert, die Albrecht V. mit einem weiteren Vergil-Zitat (Ecl. II., 45 f.: „*tibi lilia plenis / ecce ferunt nymphae calatis*“) als fruchtbringenden, seine Kenntnisse und Sammlungen vorbildlich mehrenden Herrscher preisen. Ansichten der Residenzstädte München und Landshut sowie das auf Krieg und Frieden verweisende Rahmendekor verherrlichen die vorbildliche Herrschaft des Herzogs, während zwei die Hauptszene flankierende Grottesken seinem Mäzenatentum huldigen. Links bilden ein Zirkel, zwei Winkelmaße, ein Pinsel, eine Feder, ein Schlegel und zwei Meißel ein mit „*VIRTVS*“ umschriebenes Wappen, das von einer Eule in einem Lorbeerkranz bekrönt wird. Das Tier hält einen Merkurstab in der Rechten, der aus einem Pinsel gebildet wird, während unter ihr zwei Paletten an Schmetterlingsflügel erinnern. Durch das Attribut Merkurs wird das Symboltier Minervas zum Sinnbild Hermathenas, dessen Gültigkeit über die Pinsel und Palette auch für die Malerei in Anspruch

⁶⁸³ Vor ihnen die Inschriften „*Me duce peruenies*“ bzw. „*Tu modo progredere*“.

⁶⁸⁴ „*ITA VITA EST HOMINVM, QVASI CVM LVDAS TESSERIS, / SI ILLVD, QVOD EST MAXIME OPVS, TACTV NON CADIT, / ILLVD, QVOD CECIDIT FORTE, ID ARTE VT CORRIGAS*“ („*Das Leben der Menschen ist so wie dein Spiel mit den Würfeln. Wenn jenes durch den Wurf nicht fällt, ist dieses das höchste Werk. Ist jenes zufällig gefallen – dies, damit du es durch die Kunst zurecht richtest.*“). Deutsche Übersetzung zitiert nach Müller/Kaschek 2002, S. 32, Anm. 34.

⁶⁸⁵ Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 314. Dieser Zusammenhang wird auch in Bildnissen von Humanisten zum Ausdruck gebracht, die von Darstellungen Merkurs und Minervas begleitet werden. Vgl. J. Müller und B. Kaschek, in: Ausst. Kat. Hamburg, S. 56 (Nr. 9).

⁶⁸⁶ Deckfarben und Gold auf Pergament; 23,5 x 18 cm, signiert und datiert: „*INVENTIO OPVSQVE GEORGHII HOEFNAGLII NATVRA MAGISTRA MONACIA^o 1579.*“; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4804. Vgl. Ausst. Kat. München 1980, Nr. 65, mit weiterführender Literatur.

genommen wird. Durch die Nachahmung von Schmetterlingsflügeln demonstrieren die Paletten unterhalb des Motivs den Anspruch der Malerei auf naturähnliche, lebendig wirkende Darstellung.⁶⁸⁷ Rechts verweisen zwei Schriftbänder auf die von Albrecht V. in Auftrag gegebenen Prachthandschriften mit den Motteten Cipriano de Rores und den Bußsalmen Orlando di Lassos und damit auf Albrechts Förderung von Dichtkunst und Musik,⁶⁸⁸ auf die darüber hinaus die nur auf dieser Seite dargestellten Singvögel und die Öllampe als Symbol der poetischen Inspiration anspielen. Der Affe als Sinnbild der sklavischen Nachäffung und der unverständlich „plappernde“ Papagei deuten den Gegensatz von Natur und Kunst, die jeweils darüber platzierten Motive der trompe-l’œil-Fliege und der Schmetterlinge die täuschende Naturnachahmung an.

Van Mander zufolge verdankte Hoefnagel seine Stellung am Münchner Hof dem gelehrten Bekannten Abraham Ortelius (1527-1598), mit dem er von Antwerpen aus Süddeutschland und Italien bereiste.⁶⁸⁹ Auf einer 1595 datierten und Ortelius gewidmeten Allegorie erscheint die Eule mit dem Caduceus als zentrales Motiv (**Abb. 412**).⁶⁹⁰ Das vermutlich in Frankfurt am Main, wo Hoefnagel seit 1591 lebte, entstandene Blatt zeigt eine Eule auf einem geschlossenen Buch und einer Kugel, aus der blühende Zweige sprießen. Wieder wird das Symboltier Minervas durch den Caduceus zum Hermathena-Symbol.⁶⁹¹ Auf die Malerei verweisen daneben die nahezu symmetrisch angeordneten Motive wie Zirkel, Pinsel, Muscheln, Lineal oder Silberstift. Die für Hoefnagel typischen und im Vergleich zu den Mal- und Zeichenutensilien überproportional großen Darstellungen von Pflanzen und Tieren demonstrieren als trompe l’œil-Motive das Naturstudium oder die mimetischen Qualitäten der Malerei.⁶⁹²

⁶⁸⁷ Hier sei daran erinnert, dass der Schmetterling seit der Antike ein Symbol der Seele ist. Vgl. dazu ausführlich Weicker 1902.

⁶⁸⁸ Hoefnagel kannte mit Sicherheit die von Hans Mielich d. Ä. illuminierten Handschriften und ließ sich für seine Miniatur vermutlich von Seite 2 des ersten Bußsalmenbandes (München, Bayrische Staatsbibliothek, Cim. 207, II) anregen, die ein Bildnis des Herzogs, Medaillons mit Hinweisen auf die „*Artificiositas*“, „*Sagacitas*“ und „*Experientia*“, eine weibliche Figur mit Füllhörnern als Sinnbild der „*Copia*“ und „*Velocitas*“ sowie Kriegs- und Jagdinstrumente zeigt. Vgl. Schütz 1966, S. 74 ff.; Löcher 2002, S. 101 ff.

⁶⁸⁹ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 262 f.

⁶⁹⁰ Deckfarbe auf Pergament, auf Holz geklebt, 11,8 x 16,5 cm, Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv. Nr. 535. Siehe Wilberg Vignau-Schuurman 1969, Bd. 1, S. 195; Hendrix 1984, S. 33 f.; Ausst. Kat. Antwerpen 1936, Nr. 6; Ausst. Kat. 1955, Nr. 181; Ausst. Kat. Wien 1987, Nr. 19; DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 9.4; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 114.2; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 151.

⁶⁹¹ Für seine Bilderfindung ließ sich Hoefnagel möglicherweise von Emblemen leiten, die die Eule auf einem Buch thronend zeigen und das eifrige Studium oder die kluge Verschwiegenheit symbolisieren. Siehe z. B. das Emblem „*PRUDENS, MAGIS QUAM LOQUAX*“ in Alciatus 1550, S. 25; dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 890; weitere Beispiele ebd., Sp. 891 und 896 f.

⁶⁹² Die Umdeutung des Bildträgers in eine gemalte Fläche, auf der scheinbar reale Dinge bzw. Tiere verstreut sind, lässt sich bis zur Buchmalerei der Genter Schule des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen. Vgl. Lieftinck 1969; Unterkircher/de Schryver 1969; Alexander 1970; van Buren 1975, S. 286 ff.; Pächt/Thoss 1990; Kruse, in: Belting/Kruse 1994, S. 224 f.

Dass die Paletten der frühen Miniatur durch gräuliche Falter ersetzt wurden, könnte darauf hindeuten, dass die Malerei den Farbreichtum der Natur zu übertreffen vermag.⁶⁹³ Wie bei zahlreichen Miniaturen Hoefnagels wird die zentrale Allegorie von einer Rollwerkkartusche gerahmt, die den Eindruck erweckt, man könnte die in Aufsicht wiedergegebenen Malutensilien greifen.⁶⁹⁴ Damit und über die Muscheln als Farbnäpfchen reflektiert Hoefnagel den eigenen Schaffensprozess und bringt seine Person zusätzlich zur Signatur ins Bild.⁶⁹⁵

Daneben lassen sich die Malutensilien und die auf einen Globus hindeutende Kugel allerdings auch auf den Adressaten des Blattes beziehen, der Humanist, Kartograf, seit 1573 königlicher Kosmograf, Kunstsammler und -liebhaber war.⁶⁹⁶ Hoefnagels Selbstverständnis als „*inventor hieroglyphicus*“⁶⁹⁷ und Ortelius' kartografische Arbeiten selbst deuten darauf hin, dass die Kugel mehr als eine Anspielung auf den Beruf beinhaltet.⁶⁹⁸ So zitiert z. B. das Titelblatt von Ortelius' „*Spiegel der Werelt* [...]“ (Antwerpen 1577) den 45. Psalm: „*Comt, en besiet de wercken des Heeren*“ und weisen auf der Weltkarte des „*Theatrum Orbis Terrarum*“ (Antwerpen 1579) die auf Seneca und Cicero zurückgehenden Inschriften das Studium der Geografie oder Kosmografie als eine auf die Erkenntnis des von Vernunft durchdrungenen Universums bzw. der göttlichen Schöpfung abzielende Tätigkeit aus, die der Nichtigkeit irdischer Besitztümer und Begierden gegenübergestellt wird.⁶⁹⁹

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Kombination der Hermathena-Allegorie mit der Kugel oder dem Globus als Erweiterung der durch gelehrte Studien errungenen Weisheit und Eloquenz um die stoische Weltbetrachtung als Voraussetzung für die Erkenntnis des Wahren und Schönen und damit letztlich auch für die Nachahmung der sichtbaren und unsichtbaren Dinge begreifen. Auf dieser Sinnenebene deuten die Malutensilien die über die *mimesis* hinausgehende Erkenntnisvermittelnde oder

⁶⁹³ Das diesbezügliche Verhältnis von Natur und Kunst hatte Hoefnagel bereits 1584 im Album amicorum von Ortelius als allegorische Frage formuliert: „*Sie de nature Dieu est le père / Et si d'amour nature est mère / si du scavoyn ell'est maistresse / Aussi des arts; mon Ortel qu'est-ce?*“ Vgl. Müller Hofstede 1977, S. 26, Anm. 71.

⁶⁹⁴ Unten links ist die Widmung an Ortelius und rechts die Signatur des Künstlers angebracht: „*D. ABRAHAMO ORTELIO / Amicitiae monumentum*“ und „*GREGORIUS HOEFNAGELIUS / D. Genio duce XCIII.*“

⁶⁹⁵ Diese Form der Reflektion findet ihren Höhepunkt in einem 1626 datierten Vanitas-Stich von Hendrick Hondius finden, auf dem am vorderen Bildrand Skizzenbücher, eine signierte Kupferplatte, Mal- und Zeichenutensilien platziert sind, als ob der Künstler sie soeben liegen gelassen hätte. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 9, Nr. 19; Stoichita 1998, S. 266 ff..

⁶⁹⁶ Ortelius wurde 1547 als „*afsetter van carten*“ in die Antwerpener „*Liggeren*“ eingetragen, 1573 von Philipp II. zum königlichen Kosmografen ernannt und hatte nach Franciscus Swertius („*Insignium huius aevi poetarum in Obitum Abrahami Ortelii Reg. Cathol. Geographi*“, Antwerpen 1601) ein „*museo*“ mit Gemälden, Statuetten, griechischen und römischen Münzen, Muscheln und Kuriositäten. Vgl. Rombouts/van Lierus 1872, Bd. 1, S. 159; van Mander/Floerke 1991, S. 262 f.; Müller Hofstede 1977, S. 25 f.; Filipczak 1987, S. 64 und 218, Anm. 25. Ein Frans Francken II. zugeschriebenes Gemälde in Philadelphia (Slg. P. A. B. Widener) zeigt Ortelius, Justus Lipsius und einen bisher unidentifizierten Gelehrten an einem Tisch mit Globus, Armillarsphäre, Münzen etc. in einer Kunstkammer. Siehe dazu Speth-Holterhoff 1957, S. 77; Härtling 1983, A 379; Dies. 1989, S. 91 und Nr. 460.

⁶⁹⁷ Vgl. von Monroy 1964, S. 103.

⁶⁹⁸ Im Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 151, wird das Motiv ausschließlich als Berufsblem gedeutet.

⁶⁹⁹ Vgl. Koeman 1964, S. 46 (mit Abb.); Müller Hofstede 1979, S. 73 ff.; Härtling 1989, S. 83 f. In dieser Bedeutung erscheint der Gelehrte mit dem Globus dann beispielsweise auch in Rollenhagens „*Nucleus Emblematicum* [...]“ (Arnheim 1611), Nr. 1, unter dem Motto „*VIVTVR INGENIO CAETERA MORTIS ERVNT*“ als Aufforderung zum Studium. Siehe dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 1055 f.; zur Bedeutung der Kartografie Stoichita 1998, S. 181 ff., mit weiterführender Literatur.

lehrhafte Funktion der Malerei an und scheint es naheliegend, die aus dem Globus wachsenden Sprösslinge als Sinnbilder der Wissens- oder Erkenntnisvermehrung zu deuten.

Diese Vermutung bestätigt sich angesichts der Übereinstimmungen zum 97. Emblem der „*MOROSOPHIE*“ des Guillaume de La Perrière (Paris 1539/Lyon 1553), die seit 1554 auch in einer niederländischen Bearbeitung vorlag (**Abb. 412a**).⁷⁰⁰ Das Icon zeigt einen Gelehrten, der seine Linke auf ein Buch als Fundament seines Wissens legt. Ein Baum wurzelt in seinem Herzen und Äste als Sinnbilder der gelehrten Eloquenz sprießen aus seinem Mund. Das Epigramm lautet in deutscher Übersetzung: „*Betrachte und erkenne, wie der Baum der Weisheit, über die der Mensch unterrichtet sein soll, im Herzen wurzelt und sich so emporrichtet, dass die Frucht aus dem Mund herauswächst.*“⁷⁰¹ Bezogen auf Hoefnagels Miniatur würde „der Baum der Weisheit“ in der göttlichen Schöpfung wurzeln, deren Erkenntnis die Voraussetzung für das Erlangen von Weisheit oder das Ausüben von Wissenschaften und Künsten im Allgemeinen und von der Malerei im Besonderen ist. Mit Einsicht in die Prinzipien des göttlichen Kosmos betriebene Kunstausbübung bringt Werke hervor, die anderen zur Erkenntnis verhilft. Die Notwendigkeit dieser Erkenntnisfähigkeit wird schließlich in einer weiteren Rollwerkkartusche ausdrücklich hervorgehoben: „*ARS NIMINEM HABET OSORE [M] NISI IGNORA [N] TEM*“.

In ähnlicher Weise weist auch eine 1588 von **Jacob Matham** nach **Hendrick Goltzius** gestochene Allegorie Athena als Beschützerin des Verstandes und Merkur als Erfinder der Beredsamkeit und beide Gottheiten als „*gebildeten Männern heilig*“ aus (**Abb. 413**).⁷⁰² Indem Minerva ein Auge des Gorgoneion zudrückt und das andere Auge den Betrachter fixiert, verweist sie auf die „Versteinering“ bzw. das Festhalten des Lebendigen im Bild und wird die Geltung dieser Aussage möglicherweise auch für die bildenden Künste angedeutet.⁷⁰³ Das Blatt gehört zu einer achteiligen Serie (B. 278-285), bei der neben der Verbildlichung abstrakter Vorstellungen offensichtlich die Darstellung und Bildwürdigkeit des idealen nackten Körpers im Vordergrund stand.⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Frans Fraet, „*Tpaleys der gheleerder ingienen*“, 1554 von der Witwe des Jacob van Liesveldt in Antwerpen gedruckt (heute u. a. London, British Museum). Vgl. Praz 1947, S. 93; Landwehr 1962, Nr. 129; von Monroy 1964, S. 40.

⁷⁰¹ Zitiert nach Henkel/Schöne 1996, Sp. 145. Siehe den französischen Originaltext ebd..

⁷⁰² Kupferstich, 29,7 x 21 cm (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Vgl. Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 500; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 34; Krystof 1997, S. 75 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 27; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 9. Zur Zeichnung (29,6 x 20,8 cm) siehe Reznicek 1961, Nr. 134, Taf. A 80-81. Insbesondere Strech 1998, S. 201, hat auf den Einfluss von Spranger hingewiesen. Siehe dagegen zum unterschätzten Einfluss von Tetrodes Radcliffe 1985, S. 105 f.; Kloek 1993/94, S. 22 ff.. Daneben hat sich von Pieter Isaacsz. eine Federzeichnung erhalten (14,8 x 9,4 cm, am 05.04.1977 bei Christie's in London versteigert), die Hans von Aachens „*Hermathena*“ wiederholt. Vgl. dazu und weiterführend zu Isaacsz., der als bedeutendes Bindeglied zwischen der Prager Hofkunst und den nordeuropäischen Manieristen gilt, Fučíková 1985, S. 168 und Abb. 6; Geissler 1980, Bd. 1, S. 70.

⁷⁰³ Ebd..

⁷⁰⁴ Krystof 1997, S. 90 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 28.

Bereits Bocchis Emblem (**Abb. 314**) deutete an, dass seit Budé (1532) die Hermathena-Allegorie ein Mittel darstellte, den Vorwürfen gegenüber der Darstellung heidnisch-antiker Sujets bzw. idealer Nacktheit zu begegnen, die im Norden in Beispielen wie Brederos Liederbuch (**Abb. 405**) kulminierten.⁷⁰⁵ Goltzius scheint Hermathena vor diesem Hintergrund bewusst in die Stichfolge integriert zu haben.⁷⁰⁶ Seine Vertrautheit mit der Diskussion belegt z. B. eine Passage in der Stichunterschrift auf der 1587 nach Spranger gestochenen *Hochzeit von Amor und Psyche*, wo es u. a. heißt: „[...] Wenn man aber etwas Wahres den Fabeln entnehmen darf, gleichsam wie die Biene Honig sammelt und dem Gift der Spinne entkommt, und wenn man sich vor dem Geschwätz der Heiden nicht entsetzt, dann ist jene Psyche gleich unserer Seele [...].“⁷⁰⁷

Konsequent setzte **Hendrick Goltzius** diese Tendenzen in drei Gemälden fort, die sich einer Notiz des Notars Hendrick Houmes zufolge 1671 „*tot Hoorn ten Huyze van de Heer Wibo*“ befanden, „*gecomen uyt het Huys van den Heer Colderman, Ruwaert van Putten, die hem sevenentwintigh hondert gl. gecost hadden.*“ (**Abb. 414-416**)⁷⁰⁸ Folglich kommen der General von Kennemerland und Bürgermeister von Haarlem, Johan Colterman I. (um 1565-1616) sowie sein Sohn, Johan Colterman II. (1591-1649), als ursprüngliche Besitzer der Gemälde in Frage.⁷⁰⁹ Die Beschneidung der Tafeln und der Umstand, dass es sich bei Herkules mit hoher Wahrscheinlichkeit um ein *portrait historé* von Johan Colterman dem I. oder II. handelt, macht wahrscheinlich, dass die Tafeln mit Merkur und Minerva zunächst 1611 als Pendants konzipiert waren und dann als Ergänzung des 1613 beauftragten *Herkules und Cacus* erworben und in die heutige Form gebracht wurden.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Vgl. oben, C 3.1.

⁷⁰⁶ Ob allerdings jede Hermathena-Allegorie das „*Sinnbild eines christlich-ciceronianischen Bildungsideals*“ darstellt, wie Müller/Kaschek 2002, S. 29, feststellt, bedürfte näherer Prüfung.

⁷⁰⁷ „[...] *Si licet ex fictis quiquam decerpere veri, / mel legere instar apis virusque relinquere Arachne, / et gentilitios non exhorrescere fumos [...].*“ Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 28, mit weiterführender Literatur zu dem Kupferstich. Obwohl J. Müller, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 6, in seinem Katalogbeitrag auf die Bedeutung des christlich gefärbten ciceronianischen Bildungsideals hinweist, ist ihm diese Passage offensichtlich nicht aufgefallen.

⁷⁰⁸ Alle Öl auf Leinwand, Merkur und Minerva im originalen Rahmen, 211,5 x 117,5 cm, Merkur mit „*HG A° 1611*“ bezeichnet und datiert. Herkules und Cacus 206,0 x 142,5 cm, Herkules mit „*HG A° 1613*“ monogrammiert und datiert. 1875 von der Slg. L. Gauchez in Paris nach Den Haag (Mauritshuis, Inv. Nr. 42-44) gelangt; seit 1917 als Dauerleihgabe in Haarlem, Frans Halsmuseum. Auf die Randnotiz von Houmes in einer Ausgabe des „*Schilder-boeck*“ hat zuerst Moes 1889, S. 149 ff., aufmerksam gemacht. Vgl. Hirschmann 1916, S. 53 ff. und 77, Nr. 14 f.; van Gelder 1958, S. 15; Ausst. Kat. Brüssel 1971, Nr. 37 f. und S. 161 ff.; van Grevenstein 1985, S. 176 ff.; Levy 1985, S. 166 ff.; Ausst. Kat. Paris 1986, Nr. 24 f.; Sluijter 1991-92, S. 157; Hendriks/van Grevenstein/Groen 1991-92, S. 481 ff. und 497 (Appendix); Levy-Van Halm 1991-92, S. 499 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 80 (Nr. 1184); Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 216; Best. Kat. Haarlem 1998, Nr. 8; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 10.1 und 10.2; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 8; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 106.1-3.

⁷⁰⁹ Nach dem Tod Coltermans II. 1649 gingen die Gemälde vermutlich an dessen Tochter Anna über, die 1651 Outger Jacobsz Wijbo, Bürgermeister von Hoorn, heiratete. In dessen Besitz erwähnt es dann Houmes. Zur weiteren Provenienz siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 544. Die These von Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 505, wonach sich die Gemälde in Goltzius' Privatbesitz befanden, entbehrt jeder Grundlage.

⁷¹⁰ Indem Merkur und Minerva mit gräulicher Ölfarbe grundiert sind, die Grundierung von Herkules anders aufgebaut ist und Ocker-Pigmente enthält, bieten die Gemälde auch in technischer Hinsicht keine Einheit, wie sie u. a. von Hirschmann 1916, S. 53 ff.; Raupp 1984, S. 278, Anm. 490; Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 505, aufgefasst wird. Zu den technischen Daten vgl. Hendriks/van Grevenstein/Groen 1991-92, S. 481 ff., Abb.

Merkur und Minerva erscheinen als monumentale Figuren vor einer Ruinenstaffage mit Antikenzitaten. Der bis auf ein Lententuch und den lorbeerbekränzten Flügelhelm nackte Gott der Beredsamkeit sitzt im Typus des *Merkur von Herculeaneum* auf einem Steinblock, über den er seinen roten Mantel ausgebreitet hat (**Abb. 414**). Der idealisierte Akt wurde mit einem Porträthhaften Antlitz verbunden, in dem dann auch das Bildnis eines befreundeten Künstlers vermutet wurde.⁷¹¹ In der Linken hält er Pinsel und Palette, in der Rechten den Caduceus, dessen Ende an den Ballen eines Malstocks erinnert. Zu seinen Füßen befinden sich das Symboltier und mit dem aufgeschlagenen Buch, dem Lineal, der Skizzenmappe und halb aufgerollten Zeichnung Attribute und Grundlagen der Künstlerausbildung. Im Rücken Merkurs erscheint die Personifikation der üblen Nachrede mit gespaltener Zunge im Schatten einer Ruine. Die emporgehobene Elster und die Rassel in ihrer Linken korrespondieren mit Merkurs geflügeltem Helm und der Palette, wodurch die Figur als Negativbeispiel der durch ihn versinnbildlichten Eloquenz ausgewiesen wird.⁷¹² Möglicherweise ließ sich Goltzius von Barthélemy Aneaus inspirieren, in dessen Emblembuch „*Picta Poesis, ut pictura poesis erit*“ (Lyon 1552) die leere Beredsamkeit und „*eloquentia sapiens*“ gegenübergestellt sind.⁷¹³

Auf dem Pendant hat die nahezu unbedeckte Minerva auf einem Steinblock Platz genommen (**Abb. 415**).⁷¹⁴ Mit dem linken Arm stützt sie sich auf ihr kristallenes Schild. In der Rechten hält sie die Lanze, der die Eule als Symboltier zugeordnet ist. Auf dem Boden sind Bücher und Schreibutensilien als Attribute der von Minerva beschirmten Künste und Wissenschaften platziert. Die vom rechten Bildrand angeschnittene Laute ist Symbol der Musik und assoziiert die sonst bei Hermathena-Allegorien durch Umarmungen oder ähnliches angedeutete harmonische Verbindung beider Gottheiten. Die durch Minerva personifizierte Weisheit wird im Hintergrund mit dem phrygischen König Midas kontrastiert, der von Apoll wegen seines Fehlurteils im Wettstreit mit Marsyas mit Eselsohren bestraft worden war und die Ignoranz oder das unverständige Urteil personifiziert.⁷¹⁵ In van Manders „*Grondt*“ wird Midas dem rechten Urteil als Personifikation der Dummheit

335a und b. Für ein portrait historié Coltermans II. plädieren Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 504 f.; Kloek 1993/94, S. 35; van Thiel, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1995/94, S. 546, Anm. 5; für das des Vaters Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 106.1..

⁷¹¹ Vgl. de Jongh, in Ausst. Kat. Brüssel 1971, S. 161 ff.; Miedema 1991-92, S. 62. Gegen die These von Raupp 1984, S. 278, Anm. 490; es handele sich um ein Bildnis Jacob Mathams, wendet sich zu Recht schon van Thiel, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 546, Anm. 5. Matham war 1611 40 Jahre alt.

⁷¹² Sie ist identisch mit der in Ripa, *Iconologia*, S. 302 f., beschriebenen Personifikation der Schmähung und üblen Nachrede, bei der die Attribute Rassel und Elster für Geschwätzigkeit und Heuchelei stehen. Vgl. dazu auch Levy 1985, S. 166 ff.; van Thiel, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 546; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 34. Im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 8, wird die Rassel fälschlicherweise als „Ratte“ bezeichnet und die Figur als Personifikation des Neides identifiziert.

⁷¹³ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1605. Wenig nachvollziehbar wirkt der sich auf Gregorio Comanini (*Il Figino, overo del fine della pitture*, Mantua 1591, in: Barocchi 1960-62, Bd. 3, S. 362) und van Mander (*Grondt I*, 46r; *II*, 587), berufende Vergleich zwischen poetischen und malerischen Stilmitteln und die Interpretation aller Details mithilfe von van Manders Schriften bei Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 501 ff..

⁷¹⁴ Bei der 1984 erfolgten Restaurierung beider Gemälde folgte man den Linien einer älteren Konservierungsmaßnahme und rekonstruierte für den Helm einen Pferdekopf. Aufgrund der Fehlstellen ist ein anderes Motiv, z. B. ein Einhorn, nicht auszuschließen. Vgl. Hendriks/van Grevenstein/Groen 1991-92, S. 497.

⁷¹⁵ Auch in diesem Antlitz vermutet de Jongh, in: Ausst. Kat. Brüssel 1971, S. 161 ff., ein Bildnis.

gegenübergestellt.⁷¹⁶ Ausgehend von einer ursprünglichen Konzeption der Gemälde als Pendants hat Goltzius die im Stich von 1588 allegorisierte Verbindung von Weisheit und Eloquenz in die Malerei überführt.⁷¹⁷ Die Beigabe der Malutensilien und die Verwandlung des Caduceus in einen Malstock assoziieren die sich schon bei Hoefnagel (**Abb. 410 f.**) andeutende Vorstellung von Merkur als Maler. Dass sie Goltzius nicht fremd gewesen sind, deutet seine um 1600 entwickelte Devise „*eer boven golt[zius]*“ an, auf die auch van Mander in diversen Gedichten anspielt.⁷¹⁸ Eine 1600 datierte Federzeichnung und zwei Stammbuchblätter in Den Haag und Dresden zeigen im Zusammenhang mit dieser Devise einen aus einem Malstock und zwei geflügelten Schlangen gebildeten Caduceus, der über Gold und Reichtümern aufragt und darüber einen Lorbeerbekränzten Engelskopf, der gen Himmel blickt und von den Strahlen der Sonne hinterfangen bzw. getroffen wird (**Abb. 417-418**).⁷¹⁹ Natürliche Begabung und künstlerisches sowie kaufmännisches Geschick werden somit als Voraussetzung für das Erreichen von ewigem Ruhm vorgestellt.

Merkur als Maler hatten 1598 bereits **Adam Elsheimer (Abb. 294)** und **Josias Rozlau (?)** dargestellt, der den Planetengott möglicherweise sogar Minerva malen lässt (**Abb. 419**).⁷²⁰ Das prominenteste Beispiel einer malenden Gottheit stammt von Dosso Dossi, der um 1530 einen Schmetterlinge malenden Jupiter darstellte (**Abb. 420**).⁷²¹ Hinter diesem wendet sich Merkur mit einem Schweigegestus zur Tugend und bedeutet ihr, Jupiter nicht bei seiner „Arbeit“ zu stören. Die Szene wurde anfangs als Illustration einer Episode aus Albertis „*Intercoenales*“ identifiziert, die bis ins 19. Jahrhundert als Dialog Lukians angesehen wurden. Danach beklagt sich die Tugend bei Jupiter über

⁷¹⁶ Van Mander, Grondt, I, 50; dazu Miedema 1973, Bd. 2, S. 394.

⁷¹⁷ Obwohl beide Gemälde Hinweise auf die praktische und theoretische Kunstausbübung beinhalten, wurde ihre Gegenüberstellung von de Jongh, in: Ausst. Kat. Brüssel 1971, S. 161; Levy-van Halm/Schlüter 1991-92, S. 504 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 80, im Sinn des „*ars et usus*“, d. h. Merkur als praktische und Minerva als theoretische Seite der Kunstausbübung, interpretiert. Siehe dagegen Levy 1985, S. 170 f.; Best. Kat. Haarlem 1998, Nr. 8.

⁷¹⁸ Van Mander/Miedema/Spies 1977, Zeile 259 f.: „*Niet buyten hem en vraecht en soeckt hy noch beschout, / Hy denckt, noch seght, noch doet niet dat hem nae berout. / In schael sijns vry-ghemoeds hy teghen een ijckt even / Ramp, spoet: noodt, overvloedt: smaet, eer jae doot en leven: / Hy meet hem tegen hem, en maeckt hem sijns ghelijck, / Hy is een Heer sijns selfs, niet hebbende is hy rijck, / Hy acht eer boven gout, [...]*.“ Siehe weitere Beispiele bei Nichols 1991-92, S. 93 f..

⁷¹⁹ Zu den Federzeichnungen in Wien (Grafische Sammlung Albertina), im Album amicorum von Ernst Brinck (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek) und Cornad Ernst von Berlepsch (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek) vgl. Reznicek 1951, Bd. 1, S. 200 f., 315 f. und Nr. 195 ff.; Thomassen 1990, S. 71 ff., Nr. 38; Ders. 1996, S. 298 ff.; K. Müller 2002, S. 7.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 4.

⁷²⁰ Pinsel und Rohrfeder (?) in Braun, 20 x 14,8 cm, bezeichnet mit „*Josias / Rozlau ? / Wien 1598*“, rechts oben Paginierung von späterer Hand „84“, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. Z 212. Der Künstler, der auch „*Rozeau*“ heißen könnte, ist nur aufgrund dieser Zeichnung bekannt, hat vermutlich in den 1590er Jahren in Prag gelernt und war um 1600 in Wien tätig. Vgl. Ausst. Kat. Köln 1964/65, Nr. 35; Geissler 1980, Bd. 1, S. 96 und C 10, Peter-Raupp 1980, S. 229, Anm. 30, die die Figur als Venus identifiziert.

⁷²¹ Öl auf Leinwand, 150 x 110 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1951. Vgl. Schlosser 1900, S. 262 ff.; Ders. 1927, S. 296 ff.; Kutschera-Woborsky 1919, S. 25; Klauner 1964, S. 137 ff.; Gibbons 1968, S. 212 und Nr. 78; Emmens 1981, S. 139 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 82, 108 und 122 (Nr. 620); Asemissen/Schweikhart 1994, S. 29 f.; Best. Kat. Wien 1997, S. 26; Ausst. Kat. Ferrara/New York/Los Angeles 1998-99, Nr. 27, mit weiterführender Literatur. Hüttinger 1985a, S. 32 f. und Abb. 29, hat zuerst darauf hingewiesen, dass Luca Ferrari da Reggio um 1640 ein ähnliches Bild (Öl auf Leinwand, 130 x 169 cm; Zürich, Privatbesitz) gemalt hat. Vgl. dazu auch Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 82 (Nr. 621).

ihre Widersacherin Fortuna, wird allerdings abgewiesen, weil die Kürbisse zur rechten Zeit blühen und die Schmetterlinge schön gemalte Flügel erhalten müssen.⁷²² Klauner hat den malenden Jupiter auf Dossi selbst bezogen und die gesamte Szene als persönliches Horoskop des Künstlers interpretiert.⁷²³ Emmens verwies auf Albertis „*Momus o del Principe*“ und erkannte in der Komposition einen Fürstenspiegel bzw. einen ironischen Kommentar zur Haltung Franz I. gegenüber den italienischen Bundesgenossen im „Damenfrieden“ 1529.⁷²⁴ Unabhängig von der Lesart des Gemäldes bleibt es Dossis Verdienst, den höchsten und mächtigsten Gott des Olymp als Maler dargestellt und damit den sonst auf den messenden Demiurgen beschränkten Vergleich zwischen künstlerischer und „göttlicher“ Schöpferkraft auf die Malerei ausgedehnt zu haben. Auf die Schöpfung beseelten Lebens verweisen dann auch die Schmetterlinge als Symbol der Seele und der Himmel im Hintergrund, der die Scheidung von Licht und Finsternis assoziiert.⁷²⁵

In der Literatur begegnet der Vergleich zwischen der göttlichen Schöpfung und einem Gemälde seit dem Mittelalter.⁷²⁶ In der Neuzeit berichtet dann z. B. Boccaccio im „*Decamerone*“ (VI, 6) von einem Florentiner Geschlecht, das Gott gemacht haben müsse, als er das Malen noch erlernte.⁷²⁷ Nördlich der Alpen vergleicht Nikolaus von Kues in „*De Visione Dei*“ (1453) die göttliche Schöpfung mit einem gemalten Selbstbildnis.⁷²⁸ Hier sei an die Darstellung Platons als Maler von geometrischen Formen (**Abb. 230**) erinnert, wobei sich ein bisher unberücksichtigt gebliebener Holzschnitt des 15. Jahrhunderts als aufschlussreich erweist, auf dem „*Musica*“ unter der Überschrift „*Das schlagen auff dem am= / poß clange Darnach picta / goron die stimb fande*“) durch Schmiede und „*Astronomia*“ unter der Überschrift „*Deß hymels lauff mit farb ich / zir. Den künig Ptholomeo ich signier*“ durch einen Sonne, Mond und Sterne malenden Künstler personifiziert werden (**Abb. 421**).⁷²⁹

⁷²² Siehe dazu ausführlich Schlosser 1900, S. 262 ff..

⁷²³ Klauner 1964, S. 146 ff. und 157 ff., deutet die Figuren als Planeten Jupiter und Merkur im Sternbild bzw. Merkur im Haus der Jungfrau und damit als Selbstbildnis und persönliches Horoskop des Künstlers, aus dem die Autorin die Datierung des Gemäldes (22.07.1529) und den Geburtstag des Künstlers (26.07.1489) errechnet. Als Selbstporträt Dossis auch bei Woods-Marsden 1998, S. 225 ff., behandelt.

⁷²⁴ Für Emmens 1969, S. 52 ff., verkörpern Merkur und Jupiter ein Gegenbeispiel der Tugenden der *magnanimitas* oder *liberalitas*.

⁷²⁵ Den Schmetterling hat schon St. Dunstan als Illuminator zum Bildgegenstand gewählt. Vgl. die Illustration in einer Ausgabe der Dekretalen Gregors IX. (um 1350, London, British Museum, Ms. Roy. E.IV., fol. 248 r.) bei Egbert 1967, Abb. XXIV; weiterführend zum Schmetterling als Symbol der Seele Weicker 1902. Zur weiteren Deutung der Details bei Dossi siehe auch Schlosser 1927, S. 296 ff.; Curtius 1961, S. 240 ff.; Klauner 1964, S. 154 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 30.

⁷²⁶ Vgl. Curtius 1961, S. 531 ff..

⁷²⁷ Diese Anekdote hat sich vereinzelt auch in Illustrationen von französischen Übersetzungen des „*Decamerone*“ niedergeschlagen. Auch in den „*Trecento novelle*“ (136) von Franco Sacchetti ist von Gott als Maler die Rede. Vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 27 ff., Sander 2002, S. 73.

⁷²⁸ Von Kues/Dupré 1987, Kap. XXV, S. 120: „*Du Herr, der Du alles, um Deiner selbst willen wirkst, hast diese ganze Welt um der vernunftbegabten Natur willen geschaffen; wie ein Maler, der verschiedene Farben mischt, um sich selbst abbilden zu können in der Absicht, sein eigenes Bild zu haben, an dem sich seine Kunst freut und in dem sie ruht. Weil er, der eine, nicht vervielfältigt werden kann, soll er wenigsten in größter Ähnlichkeit auf eine Weise, in der es möglich ist, vervielfältigt werden. Er macht indes viele Bilder, weil die unendliche Ähnlichkeit seiner Kraft nur in vielen Bildern in der vollkommensten möglichen Weise entfaltet werden kann.*“

⁷²⁹ Der Holzschnitt wird ohne weitere Nachweise abgebildet bei Brandl/Creutzburg 1973, S. 117. Ein um 1520-22 entstandenes Gemälde im Privatbesitz, das möglicherweise zu einem verlorenen *Artes*-Zyklus (Privatbesitz)

Über die Charakterisierung von Merkur als Maler beansprucht Goltzius das Bildungsideal der gelehrten Beredsamkeit für die Malerei und rechtfertigt dies mit ihren wissenschaftlichen Grundlagen und ihrer rhetorischen Überzeugungskraft – die Farben der Palette und der Lorbeerkrone auf dem geflügelten Helm. Angesichts der Antikenzitate im Hintergrund, der monumentalen Nacktheit der Götter und ihrer Porträtlichen Züge drängt sich die Vermutung auf, dass damit auch den zeitgenössischen Vorwürfen gegenüber der verführerischen, die Natur übertreffenden Kunst begegnet werden sollte.⁷³⁰

Goltzius' Auseinandersetzung mit diesem Thema lässt sich bereits dem 1590 gestochenen *Midasurteil* ablesen, unter dem eine von Franciscus Estius verfasste Stichunterschrift erscheint. Dort heißt es in deutscher Übertragung: „Den Albernern gefällt Geistlosigkeit. Erlesenes weisen sie zurück und wie der Schuster nur über seinen Leisten urteilt, schätzt er Apelles schlecht ein. Groß tönt daher, der törichter Gesinnung ist – er bläht sich mit der Unwissenheit eines Bavius und des läppischen Mevius auf. Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam und nimmt den Plappermäulern mit geschwollener Ausdrucksweise die schallenden Hörner.“⁷³¹ Steht dort der Bezug zur Malerei noch in keinem Zusammenhang zur dargestellten Szene, stehen der Malerei im Zeichen Hermathenas auf den Gemälden von 1611 die schwätzenden Verleumder und unverständigen Kritiker unmissverständlich gegenüber. Falls die vor Merkur liegende Zeichnung eine *Verleumdung des Apelles* darstellt, würde sie die üble Nachrede kommentieren.⁷³² Als *Urteil des Paris* würde sie auf die Wesensverwandtschaft von Venus und Pictura verweisen, damit den Vergleich zwischen Dichtkunst und Malerei (Merkur) präzisieren sowie mit der Auswahl des Schönsten aus der Natur ein kunsttheoretisches Prinzip demonstrieren, das dem durch Minerva personifizierten Urteilsvermögen und dem Ideal der Überwindung der Natur durch die Kunst Rechnung trägt.⁷³³

Dosso Dossis gehörte, zeigt einen Gelehrten mit Kompass und Himmelsglobus, der mit der den Himmelslauf verziert und deutet darauf hin, dass Dossi diese Varianten der *artes*-Ikonografie nicht unbekannt waren. Vgl. dazu Ausst. Kat. New York 1998, Nr. 22a, mit weiterführender Literatur.

⁷³⁰ Nach Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 10, fordert Goltzius die Anerkennung der Malerei als freie Kunst und deuten die Antikenzitate im Hintergrund den hohen Status der bildenden Künste in der Antike an. Die Aktmalerei als Ideal des akademischen Malers stellt nach ebd.; Levy-Van Halm/Schlüter 1991-92, S. 499 ff., die Hauptaussage des Gemäldes dar, wobei die dort vorgetragene Lesart aller Attribute als Voraussetzungen für die Aktmalerei zu Recht schon von van Thiel, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 546, Anm. 8, kritisiert wurde.

⁷³¹ Zitiert nach der Übersetzung von R. Harprath im Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 25, Nr. 4. Siehe daneben Magnaguagno-Korazija 1983, S. 82 f.; Krystof 1991-92, S. 431 f.; Dies. 1997, S. 51 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 22; Dass. 2003/04, Nr. 30; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 28. Zur erhaltenen Vorzeichnung in New York (Pierpont Morgan Library) siehe Reznicek 1961, Bd. 1, S. 273 f. und Nr. 107.

⁷³² So identifiziert von de Jongh, in: Ausst. Kat. Brüssel 1971, S. 361 ff., folgen van Thiel, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 545; Krystof 1997, S. 80 f.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 10.1; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 8.

⁷³³ Eine Identifizierung als *Urteil des Paris* bisher nur bei Sluijter 1991-92, S. 367 und 389, Anm. 147 f., der auf ein von Hirschmann 1916, Nr. 50, genanntes, verschollenes Gemälde von Goltzius hinweist, das Merkur und Venus dargestellt haben soll. Ihre Verbindung ist auch Thema einer 1612 von Friedrich Moll gezeichneten Allegorie, die Merkur als Maler neben Venus und Amor (Bryn Mawr/ Pennsylvania, Privatsammlung) zeigt. Vgl. DaCosta Kaufmann 1982, S. 119 ff., Anm. 44.

Beide Gemälde stellen eine Kulmination der von Goltzius in den Allegorien der Hermathena (**Abb. 413**) und des Visus (**Abb. 347**) zum Ausdruck gebrachten Auffassungen über Kunstkennerchaft und -kritik dar. Dass seine Verteidigung einer an der Antike orientierten, sinnlich-schönen und verführerischen Kunst gegenüber Kritikern über die Reflektion von Topoi hinausging, deutet ein Brief vom 22. Mai 1605 an Jan van Wely an, in dem Goltzius von Neidern oder Schwätzern („*snappers*“) schreibt, die sein Tun weder nachvollziehen noch beurteilen können.⁷³⁴

In diese Lesart fügt sich schließlich auch das dritte Gemälde ein, das Herkules in ausgreifender Schrittstellung mit seiner Keule zeigt (**Abb. 416**). Der Kopf mit den Porträthafte Zügen und der zeitgenössischen Barttracht unterscheidet sich wie der dahinter liegende Cacus von Goltzius' vorangehenden Herkulesdarstellungen.⁷³⁵ Für sich betrachtet veranschaulicht die Szene den Sieg der Tugend über das Laster. Im Zusammenhang mit Merkur und Minerva wird Herkules in die himmlischen Mächte eingereiht, die den Künstler vor seinen Widersachern beschützen.⁷³⁶ Dass es sich dabei um eine Assimilation von zuvor nur den *artes liberales* zugestandenen Schutzfunktionen handelt, mag der um 1555-56 von Frans Floris für Nicolaas Jongelinck gemalte Zyklus der freien Künste verdeutlichen, der mit einer ebenfalls verlorenen Serie der Taten des Herkules die Kunstförderung und -ausübung und deren Schutz vor Neidern und Lastern exemplifizierte.⁷³⁷ Falls es sich tatsächlich um ein *portrait historié* Coltermans handelt, würde dieser als Kenner, Liebhaber, Förderer und Schützer der Künste ausgewiesen.⁷³⁸

Ein verwandter Sinngehalt liegt der Herkulesstatue auf dem Stich von Aegidius Sadeler nach Hans von Aachen (**Abb. 329**) oder einem von **Christoph Jamnitzer** (Nürnberg 1563-1618) für Hans

⁷³⁴ Nichols 1991-92, S. 98: „[...] *daer en leyt niet aen wat de luyden seggen, als maer myn saeck niet oneerlyck noch besmetelycken ist; al de snappers en verstaen myn doen niet. Sy syn oock niet wird dat sent verstaen. Die wt onnosselheyt of wt affectie wat seggen ist goet te vergeven; die sullen mettertyt wel geconteneert ende te vreedden werden.*“ Zur Interpretation dieser Textstelle als Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit dem Goldmacher Leonard Engelbrecht siehe ebd., S. 77 und 100 ff.; Miedema 1991-92, S. 65.

⁷³⁵ Beides unterstützt die These eines *portrait historié*. Von den verschiedenen Herkulesdarstellungen des Hendrick Goltzius siehe insbesondere den Chiaoscuro-Holzschnitt „*Hercules und Cacus*“ von 1588 sowie den „*Großen Herkules*“ von 1589, der wie der nach Davent gestochene „*Herkules gegen Geryon*“ als politische Allegorie der nördlichen Provinzen in ihrem Kampf gegen die spanisch-habsburgischen Statthalter interpretiert wurde; dazu ausführlich Ausst. Kat. Berlin 1979, Nr. 5 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 12 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 20 und 22.

⁷³⁶ Wiederum lässt sich eine Parallele zum *Midasurteil* von 1590 ziehen, das neben dem oben zitierten Text eine Widmung an den Herzog von Ferrara erhält, der um Unterstützung gegen die Widersacher der Kunst bzw. ein sachverständiges Urteil gebeten wird. Siehe dazu ausführlich Krystof 1991-92, S. 428 f.

⁷³⁷ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 184 f.; dazu Zuntz 1929, S. 21 und 25 f.; Delen 1934-35, Bd. II, 2, S. 81; Pigler 1954b, S. 215 ff.; van de Velde 1965, S. 114 ff.; Ders. 1975, Bd. 1, S. 59 f. und 239 ff., S. 93-99, P. 117-123 und Abb. 270 ff.; TIB 1978 ff., Bd. 52, Nr. 224-230.

⁷³⁸ Bis auf eine Begebenheit, bei der Coltermans II. als Bürgermeister Haarlems 1646 auf Wunsch der Lukaskilde einen Bilderverkauf untersagte, sind keine entsprechenden Ambitionen überliefert. Vgl. Miedema 1980, S. 614; zur Tradition des *portrait historié* als Herkules, der als Tugendheld und Musenfreund ein vielfältiges Identifikationsangebot lieferte und im 17. Jahrhundert häufig auch von Bürgern zur Selbstdarstellung herangezogen wurde, de Chapeaurouge 1968, S. 276 ff.; Ders. 1969, S. 161 ff.; allgemein zum Aktporträt, Himmelmann 1985, S. 26 ff.; Cox-Rearick 1987, S. 155 ff..

Rottenhammer gezeichneten Stammbuchblatt zugrunde, auf dem Herkules mit einem Fuß auf einen weiblichen Körper mit Eselsfüßen und -ohren (Ignorantia) tritt, während er mit der Keule in der Rechten zum Schlag gegen eine Alte mit Schlangenhaaren (Invidia) ausholt (**Abb. 422**).⁷³⁹ Dass der antike Tugendheld Neid und Unwissenheit als Widersacher der Künste und Wissenschaften bezwingt, wird durch die links oben auf Wolken sitzende Athena/Minerva veranschaulicht, die sein Tun mit einem Lorbeerkranz auszeichnet.⁷⁴⁰ Jamnitzer und Goltzius antizipieren eine Entwicklung, die sich erst im 17. Jahrhundert voll entfalten und in zahlreichen Künstlerbildnissen, Selbstporträts und Atelierbildern in Form von Herkules-Statuetten oder Herkules-und-Cacus-Gruppen niederschlagen sollte.⁷⁴¹

Nur wenige Jahre nach Vollendung von Goltzius' Gemälden ließ Peter Paul Rubens im Zuge der Ausstattung seines Antwerpener Wohnhauses (1618-21) den Portikus zum Innenhof von Merkur- und Minerva-Statuen flankieren. Wie einige Jahrzehnte zuvor Cornelis van Dalem (**Abb. 111**), nahm Rubens damit die traditionelle Schutzfunktion der Götter bzw. das Ideal Hermathenas für jedermann schon von weitem sichtbar für sich und seine Kunst in Anspruch.⁷⁴²

⁷³⁹ Feder in Dunkelbraun, hellbraun laviert, 27 x 19,5 cm, bezeichnet mit „*ich Christof Jamnitzer macht dieß / zu guter gedechtnuß meinem guten / freundt haß Röttenhammer*“; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. HdZ 4824. Die Datierung des Blattes ist ebenso umstritten wie die Italienreise Jamnitizers, auf der er den 1588 aus München nach Treviso und Rom aufgebrochenen Rottenhammer kennengelernt haben könnte. Andernfalls müsste das Stammbuchblatt vor 1588 entstanden sein. Vgl. Geissler 1980, Bd. 1, S. 200 und E 14; Ausst. Kat. München 2002, Nr. 16. Irmischer 1989, S. 119, weist auf eine ähnliche Zeichnung Hans von Aachens in Göttingen (Kunstsammlung der Georg-August-Universität) hin.

⁷⁴⁰ Geissler 1980, Bd. 1, S. 200, vermutet, dass Rottenhammer sich mit Herkules identifizieren sollte.

⁷⁴¹ Siehe z. B. Gerard Dous Selbstbildnis von 1647 in Dresden (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister), Frans van Mieris d. Ä. „*Kenner im Atelier*“ (um 1655, ebd.), Pieter Coddes „*Gespräch über die Zeichenkunst*“ (Paris, Institut Néerlandais) oder Adriaen van der Werffs sogenannte „*Erziehung der Jugend*“ (München, Alte Pinakothek); dazu Pigler 1954, S. 215 ff.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 22; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, Nr. 12 und 74; Becker 1976, S. 77 ff.; Raupp 1984, S. 278 f. und 329 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 122.

⁷⁴² Vgl. Delen 1933; Clijmans 1950; Baudouin 1967; McGrath 1978, S. 245 ff., mit älterer Literatur; Müller 1981-82, S. 141 ff.; Tijs 1983; Stutz 1985, S. 139 ff.; daneben Müller Hofstede 1976-78, S. 182; Jacobs 1984, S. 415 f.; Tijs 1984, S. 60; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 49 und 106; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 35.

C 3.3 Virtus

Die Gegenüberstellung von Merkur, Minerva, Herkules mit den Widersachern der Künste deutet bereits die Möglichkeiten der allegorischen Reflektion von Tugenden wie Übung oder Fleiß als Voraussetzung für das Erzielen der gelehrten Eloquenz an. In Teil B begegneten Aussagen dieser Art bereits beim Fassadenprogramm des Floris-Hauses (**Abb. 307a-h**), Zuccaris „*Lamento della Pittura*“ (**Abb. 325**) oder Goltzius' *ars et usus*-Stich (**Abb. 386b**).

Sie weisen auf pädagogische Konzepte der Ethik und Rhetorik zurück, die in der Antike von Aristoteles (Politik, Nikomachische Ethik) Cicero (De oratore I, 4 und 15; II, 35) oder Quintilian (De Institutio oratoria) unter Begriffen wie „*natura*“, „*ars/ratio/doctrina*“ und „*usus/exercitatio*“ für den Redner als „*vir bonus*“ formuliert worden sind und sich im Zusammenhang mit der „*via virtutis*“ z. B. in der Sage des „*Herkules am Scheideweg*“ niedergeschlagen haben.⁷⁴³ Demnach müssen das angeborene, von Gott oder der Natur verliehene Ingenium bzw. die *Inventio*, die theoretischen Kenntnisse sowie die praktischen Fertigkeiten von Jugend an ausgebildet und stetig verfeinert werden, wofür der Künstler einerseits die Liebe zur Kunst und andererseits Tugenden wie Geduld, Fleiß und Erinnerung benötigt. Liebe und Geduld spornen zum fleißigen Studium an, wobei „*Patientia*“ auch für die sorgfältige Ausführung erforderlich ist. Die Erinnerung oder „*memoria*“ ermöglicht die Besinnung oder im weitesten Sinn die Verinnerlichung und Anwendung des Gelernten.⁷⁴⁴ Die Tradierung dieser Konzepte während des Mittelalters, z. B. durch Thomas von Aquin, wird auch im Rosenroman des 13. Jahrhunderts deutlich, in dem die Menschen als von Gott und der Natur begabte Wesen beschrieben werden, die ihre Werkzeuge gebrauchen sollen, um damit Gott bzw. der Natur zu dienen und sie zu ehren.⁷⁴⁵ In einer langen Predigt droht die Figur des Genius allen Verächtern der Natur mit Exkommunikation und Strafen, wogegen er den Fleißigen den Eintritt in den paradiesischen Garten verheißt.⁷⁴⁶

Seit dem 14. Jahrhundert griffen Humanisten auf die pädagogischen und ethischen Konzepte der Antike zurück und übertrugen sie auf die Redner-, Gelehrten- und Fürstenausbildung.⁷⁴⁷ Neben Cicero

⁷⁴³ Vgl. Appel 1914, S. 46 ff.; Panofsky 1930; Schulte 1953; Hautecoeur 1972, S. 315 ff. und 342 ff.; Kemp 1977, S. 351 f.; speziell zur Bedeutung der „*doctrina*“ Gilbert 1960, insbesondere S. 104; Funke 1963. Zur „*via virtutis*“ siehe Panofsky 1930; Harms 1970; daneben Wittkower 1989, S. 98 ff.; Emmens 1968, S. 37, 52, 138 ff. und 170; Herrmann-Fiore 1979, S. 47 ff.; Raupp 1984, S. 72 f.; Ważbiński 1985, S. 314 f.; Filipczak 1987, S. 38 ff.; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 3 ff.

⁷⁴⁴ Vgl. Yates 1990; daneben den Überblick über die Literatur von Strasser 2004, S. 40 f.

⁷⁴⁵ Vgl. z. B. de Lorris/de Meun 1976-79, Bd. 3, V. 19543-19548: „*Zu deren Unglück möge Natur jenen Falschen, [...] Griffel, Tafeln, Hämmer und Ambösse gegeben haben gemäß ihren Gesetzen und Gebräuchen und Pflugschare mit sehr scharfen Stacheln zum Gebrauch für ihre Pflüge.*“

⁷⁴⁶ „*Sehr schämen sollten sich gewiss jene Treulosen [...], wenn sie nicht ruhen, die Hand auf die Tafeln zu legen, um einen Buchstaben zu schreiben oder einen Abdruck zu hinterlassen [...].*“ Zitiert nach ebd., V. 19561-19582 und V. 19629-19662. Zur gesamten Rede des in Messgewand und mit Krummstab auftretenden Genius siehe ebd., V. 19478-20669.

⁷⁴⁷ Der vorläufige Höhepunkt dieser Entwicklung stellt Castigliones „*Il Cortegiano*“ (1528) dar, der wiederum auf Gelehrte und bildende Künstler zurückwirkte. Vgl. dazu ausführlich Loos 1955; Hexter 1961, S. 46 ff.; daneben Becker 1973, S. 54, Anm. 7; Kristeller 1976, S. 184 f.; King 1988, S. 81 f.; Dies. 1989, S. 254 f.

und Quintilian war Plutarchs pädagogische Schrift „Über die Kindererziehung“ für die Auffassung des von Kindheit oder Jugend an betriebenen Studiums oder das Verhältnis von Anlage und Erziehung von zentraler Bedeutung.⁷⁴⁸

Auf die Malerei bezogen wurden derartige Konzepte bereits von Cennini, dem zufolge der Maler leben sollte, als ob er „Theologie, Philosophie oder andere Wissenschaften“ studieren würde.⁷⁴⁹

Alberti erörtert in „De Iure“ die aristotelische Definition von „sapientia“ am Beispiel eines Malers, propagierte in den „Libri della famiglia“ (1434) ein gleichgewichtiges Verhältnis von Kaufmannsgeist und Bildung sowie ein aktives und erfolgreiches Leben als vorbildliche Verhaltensnormen und übertrug diese in „De Iciarchia“ (1468) schließlich auf die bildenden Künstler.⁷⁵⁰ Möglicherweise war er von mittelalterlichen Schriften wie Dominicus Gundissalinus, der die *artes mechanicae* unter die Kunst der Familienregierung geordnet und damit in den Dienst des Allgemeinwohls gestellt hatte, beeinflusst.⁷⁵¹ Richtungweisend war schließlich die von Alberti in „De Pictura“ gestellte Frage, wer daran zweifelte „dass die Malerei die Lehrerin für alle Künste oder sicher eine nicht geringe Zier derselben sei“.⁷⁵²

Nördlich der Alpen begegnet der Topos des *Mons virtutis* z. B. im „Traicté intitulé. La Concorde des deux Langaiges“ (Paris 1513) von Jean Lemaire de Belges.⁷⁵³ Erasmus von Rotterdam oder Rudolf Agricola verbreiten die Auffassung, dass die mechanischen Künste schon von Kindern erlernt werden sollten oder das Studium der Malerei, Architektur und Bildhauerei ein wichtiger Bestandteil der Erziehung sei.⁷⁵⁴ Dürer plante, Anleitungen zur Erziehung des Künstlers in sein Lehrbuch der Malerei aufnehmen,⁷⁵⁵ doch kam der hierfür vorgesehene, erste Teil des Buchs nie zustande. Den seit 1513

⁷⁴⁸ Vgl. grundlegend Heitmann 1958; Foré 1960.

⁷⁴⁹ Cennini/Ilg 1970, Kap. 29.

⁷⁵⁰ Alberti/ Raith 1845, S. 47 f.; Alberti/Grayson 1985, S. 184; dazu Rice 1958, S. 53 ff.; Douglas 1969, S. 274 ff.; Bec 1975, S. 21 ff.; Kempers 1989, S. 223 ff.; Pfisterer 2001, S. 323 ff..

⁷⁵¹ Siehe dazu ausführlich Radke 1976; daneben die interessante Bemerkung von Oppel 1987, S. 251 ff., wonach Alberti die bildenden Künste weniger in den Rang der *artes liberales* erhoben als diese den unteren Sphären der *artes mechanicae* angeglichen habe.

⁷⁵² Zitiert nach Alberti/Janitschek 1970, S. 90. Vgl. dazu das Emblem „ARS VICTRIX NATURAE“ in Nicolas Reusners „Emblemata“ (Frankfurt a. M. 1581, Buch II., Nr. 15), das die Zähmung wilder Tiere durch Ars als Sinnbild für die Überwindung und Zähmung der Natur durch die Kunst zeigt und im Epigramm deren erzieherische Dimension für den Menschen thematisiert wird: „Et non arte potest homo magistra, / Humanus sit vt, effici, bonusque?“ Siehe Henkel/Schöne 1996, Sp. 1540; weiterführend Borinski 1924, Bd. 2, S. 32 f., Hauser 1973, S. 354 ff..

⁷⁵³ Nach langer Irrfahrt gelangt der Erzähler an einen Berg und liest in einer Quelle die Beschreibung eines Felsens, auf dem sich der „temple d’Honneur et de Vertü“ und darin der Tempel Minervas befinden, in dem Wissenschaft und Dichtkunst verehrt werden. Vgl. Lemaire de Belges/Stecker 1972, Bd. 3, V. 93 ff.; dazu Sharratt 1995, S. 257 f..

⁷⁵⁴ Erasmus von Rotterdam, „Über die Notwendigkeit einer frühzeitigen allgemeinen Charakter- und Geistesbildung der Kinder“, in: Erasmus/Gail 1963, S. 107-168; dazu Becker 1972/73, S. 122, Anm. 55. Siehe weiterführend Woodward 1906, S. 92 ff..

⁷⁵⁵ Das Lehrbuch sollte „Ein vndericht der malerey“, „Vnderweisung der lerjungen in der malerey“ oder „Ein speis der maler knaben“ heißen und „vom mos der menschen, vom mos der pferd, vom mos der peuw (Gebäude), von perspectiua, vom licht und schatten, von farbn, wy man dy der natür geleicht“ handeln. Um 1513 muss Dürer beschlossen haben, nicht das gesamte Buch, sondern zunächst nur die Proportionslehre auszuarbeiten. Vgl. vor allem Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 295; Bd. 2, S. 40 ff. und 83 ff.; Bd. 3, S. 163 ff..

erhaltenen Entwürfen zufolge sollte darin die Auswahl des Lehrlings unter Berücksichtigung seiner Komplexion (Geburtshoroskop, körperliches Erscheinungsbild, bisherige Ausbildung, Güte oder Strenge, Freude am Lernen, Vermeidung der Melancholie durch Musikübungen), die Erziehung und Ausbildung des Malers zu Gottesfurcht, zum Maßhalten in allen Dingen, zu lauterem Umgang mit Frauen, in Lesen, Schreiben und der lateinischen Sprache, die Nutzbarkeit, Freude und das Wohlgefallen der von Gott ausgehenden, der Erbauung dienenden, Ruhm und Gedächtnis mehrenden, Gott ehrenden, die Freundschaft der Weisen erwerbenden und selbst Armen die Erwerbung von Hab und Gut ermöglichenden Malerei erörtert werden.⁷⁵⁶ Entsprechend finden sich zahlreiche Hinweise auf die Bedeutung des Fleißes und der Übung in Dürers „*Ästhetischen Exkurs*“. Der Lehrjunge sollte sich zunächst im Kopieren alter Meister üben, bis er selbst „eine freie Hand“ erlangte.⁷⁵⁷

In etwa zur gleichen Zeit, als die Fassade des Wohnhauses von Frans Floris dekoriert wurde, schrieb der Floris-Schüler Lucas de Heere in seiner Ode auf den Genter Altar (1559/65) den Brüdern van Eyck „*patientie*“ und „*memoria*“ zu.⁷⁵⁸ Daneben veröffentlichte er Gedichte, in denen sich Maler gegenüber wohlhabenden Mädchen ihrer „*sciency [...] daer rijckdom navolght, die eere gheschiet*“ rühmen und deshalb adeligen Verehrern vorzuziehen seien.⁷⁵⁹ Marcus van Vaernewijck definierte im Rückgriff auf die Ode in der „*Historie van Belgis*“ (1574) die „*drie proprieteyten die een excellent schilder*“ als „*wetene, gheest, verstandt, ende patientie*.“⁷⁶⁰ In den Stichunterschriften der „*Pictorum aliquot...*“ (1572) hebt Lampsonius bei Rogier van der Weyen und Lucas Gassel neben den künstlerischen auch vorbildliche Charaktereigenschaften hervor.⁷⁶¹ Als Negativ-Beispiel fungiert Frans Floris, der sein von der Natur verliehenes Ingenium nicht durch Fleiß gefördert habe.⁷⁶²

Zwei Jahre nach Erscheinen des Hermathena-Stiches von Willem van Tetrode (**Abb. 395**) führte **Marcus Gheeraerts** (Brügge um 1521 – 1587 London?) Merkur und Minerva in einer Zeichnung in das Atelierbild ein und interpretierte dabei das Verhältnis von gelehrter Eloquenz und

⁷⁵⁶ Ebd., Bd. 2, S. 83 ff.

⁷⁵⁷ Ebd., Nr. 1, S. 99: „*Item aws welchem grosser kunstreicher moler soll werden, der mus gantz von jugent auff darpey ertzogen werden. Item er mus van guter werckleut kunst erstlich vill ab machen, piz daz er ein freie hant erlangt.*“

⁷⁵⁸ De Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 78, S. 31. Siehe Becker 1972/73, S. 119.

⁷⁵⁹ Vgl. de Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 58, S. 66; dazu Becker 1972/73, S. 121, Anm. 52, der die Gedichte de Heeres auf den „*peintre savant*“ der französischen Pléiadedichtung sowie auf die Tradition der mittelalterlichen Minnefragen zurückführt.

⁷⁶⁰ Marcus van Varnewijck, *De historie van Belgis [...]*, Gent 1574, fol. 119: „*Den gheest hebben zy ghebruyckt naert tleven, dwelck den alderbesten patroon is. Tverstandt in veel manieren, als in de vremde boomen, die hier te lande nier en groeyen, ende tcorael dat wt de rootsen schijnt wassende. [...] ick late staen alle die ander gheestighe, ende verstandighe wercken in ders tafel bevonden, die als en Zee tallen canten overvloeyen, waerinne ooc en over groote patientie ghebesicht is, in alle die netticheyt ende den tijd die daer inne gheoupeert is, so datmen die grassekins met duysentich duyst tellen, [...]*“ Auf die kunsttheoretische Dimension dieser Passage hat bereits Becker 1972/73, S. 122, aufmerksam gemacht.

⁷⁶¹ Lampsonius/Cock 1572, Nr. 4 und 21.

⁷⁶² Ebd., Nr. 25; daneben Lampsonius 1565, S. 31 ff.; dazu sowie zur Verteidigung von Floris durch Lucas de Heere Becker 1973, S. 50; van de Velde 1975, Bd. 2, Abb. 321.

Tugendhaftigkeit auf einzigartige Weise (**Abb. 423**).⁷⁶³ In einem einfachen Interieur sitzt ein antikisierend gekleideter Maler vor seinem Staffeilegemälde, auf dem bereits die Umrisse einer links im Sessel posierenden Figur angelegt sind. Mit der Rechten rauft er sich das Haar. Zu seinen Füßen liegen zwei Pinsel, deren Überkreuzen an einen Zirkel erinnert. Vor ihm zwängt sich Amor unter der Staffelei hervor.⁷⁶⁴ Er stößt dem Maler jedoch nicht – wie einige Jahre später bei van Winghe (**Abb. 252 ff.**) – einen Pfeil in die Brust, sondern ergreift seinen Malstock. Hinter der Staffelei steht Merkur, der mit seinem Caduceus das Haupt des Malers berührt. Dieser wird daneben von den Gesten einer Alten und einer Frau im Lehnstuhl bedrängt. Bei dieser handelt es sich offensichtlich um die Ehefrau, die mit entblößter Brust ihr jüngstes Kind im Arm hält. Zu ihren Füßen stehen ein Teller mit Suppe und eine Schüssel mit Äpfeln. Dahinter balanciert ein Knabe ein Ei auf einem Löffel, wobei ihm ein Mädchen zusieht. Ein weiteres Kind bewegt sich unsicher mit einem Laufrad auf den Betrachter zu, während ein kleines Hündchen an ihm hochspringt.⁷⁶⁵ Hinter den Kindern gibt eine geöffnete Tür den Durchblick zu einem Nebenraum frei, in dem ein Farbenreiber angedeutet ist.

Das „Modell“ korrespondiert hinsichtlich ihrer Haltung und Gewanddrapierung mit der Frau im Lehnstuhl. Mit dem Melancholiegestus, der entblößten Brust und den Attributen Bücher, Zirkel und Globus vereint sie Elemente und Eigenschaften der Melancholie, Naturas, Geometrias (**Abb. 283, 309 f.**) und Minervas.⁷⁶⁶ Als Modell des Malers, dessen Pinsel mit ihrem Zirkel korrespondieren, lässt sie sich in der Nachfolge von Dürers „*Melencolia I*“ (**Abb. 163**) als inspirierende „*Melancholia artificialis*“ begreifen.⁷⁶⁷ Der Unterschied zu Dürers Kupferstich ist, dass die Figur dort in Kontemplation versunken, bei Gheeraerts aber schlafend dargestellt wird.⁷⁶⁸ Hinter ihr gibt eine Wandöffnung den Blick auf eine Szene im Hintergrund frei. Dort führt Saturn mit erhobenem Stundenglas einen alten Mann durch eine Landschaft und mahnt, der Vergänglichkeit des irdischen

⁷⁶³ Lavierte Federzeichnung auf Papier, weiß gehöht, 23,9 x 37,6 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Links unten mit „MAG I[n]V[enit] B[rugge] / 1577“ signiert und datiert. Unten rechts eine weitere Signatur „Marus Geerartz va[n] Brugge“ und eine apokryphe, an die „*Satiren*“ von Juvenal (Buch 3, Vers 164 f.), angelehnte Inschrift: „*Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat res angusta domi*“. Vgl. Best. Kat. Paris 1936, S. 46 f.; Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 129; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 40; Hodnett 1971, S. 63; Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 64; Ausst. Kat. Wien 1987, Nr. 34; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 74, 192 und 568; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 102; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 127; Schuster 1999, S. 226 f.; Költzsch 2000, S. 144 f.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 191 f..

⁷⁶⁴ Vgl. auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 102; Sumowski 1995, S. 156, Anm. 9. Nach Ausst. Kat. Wien 1987, Nr. 34; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 192, handelt es sich um einen Putto oder eines der Kinder des Malers.

⁷⁶⁵ Erinnert bereits die Mutter an den Madonnenotypus der *Lactans*, weist die Darstellung des Knaben auf Darstellungen Christi bei seinen ersten Schritten ins Leben zurück. Exemplarisch sei auf die Rückseite der *Kreuztragung Christi* von Hieronymus Bosch (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) verwiesen, die ein Kind mit Laufstuhl und Windrad darstellt und als Symbol der Passion Christi oder der Unwissenheit gedeutet wurde. Vgl. D. de Vos, in: Best. Kat. Wien 1989, S. 26 (Nr. 8).

⁷⁶⁶ Vgl. Best. Kat. Paris 1936, S. 46 f.; Hodnett 1971, S. 63; Költzsch 2000, S. 145.

⁷⁶⁷ Vgl. auch Schuster 1999, S. 226. Hodnett 1971, S. 63; King 1989, S. 245 f., interpretieren die Figur als Ars, deren Status der Maler anstrebt.

⁷⁶⁸ Diese Neuinterpretation hatte zuvor bereits Hans Sebald Beham auf einem Stich von 1539 vorgenommen. Dieser und weitere Blätter in der Nachfolge von Dürers *Melencolia I*. von Virgil Solis oder Jost Amman sind als Voraussetzungen für Gheeraerts hinlänglich erörtert worden. Vgl. den Überblick über die Literatur und Deutungsansätze bei Schuster 1991, Bd. 1, S. 18 ff..

Daseins zu gedenken. Zugleich wird der Maler als Saturnkind bzw. als melancholisch veranlagter Künstler ausgewiesen.⁷⁶⁹

Die Komposition ist, vergleichbar mit Lukasbildern, bei denen der Heilige an der Staffelei arbeitet (Abb. 62, 68, 91, 94), zweigeteilt: links die übernatürliche Sphäre mit Allegorien und Planetengöttern, rechts die scheinbar reale Sphäre des Malers mit Familienmitgliedern und Farbenreiber, dazwischen das Staffeleibild. Da der Maler durch die antikisierende Kleidung nicht eindeutig als zeitgenössischer Künstler des 16. Jahrhunderts charakterisiert wird und die „Familie“ offensichtliche Anspielungen auf die Ikonografie Mariens, der heiligen Familie oder Christi beinhaltet, erweist sich allerdings auch diese Bildhälfte nur auf den ersten Blick als „real“. Merkur und Amor agieren als Vermittler zwischen beiden Sphären, wobei die mit dem Caduceus angedeutete Inspiration durch das Verbergen des Planetengottes hinter der Staffelei in Frage gestellt wird. Amor entflammt den Maler nicht mit erotischer Inspiration oder der Liebe zur Kunst, sondern muss ihn tatkräftig unterstützen. Versuchen sie, seine Arbeit voranzutreiben, wird er andererseits von den beiden Frauen dazu aufgefordert, sich der „realen“ Sphäre zuzuwenden.

Die Alte weist mit ihrer Platzierung und Aktion auf die Darstellungstradition des Mäzens (Abb. 240 f.) und andererseits auf die Musen- oder Inspirations-Ikonografie (Abb. 134, 147) zurück.⁷⁷⁰ Sie unterstützt den Maler jedoch nicht inspirierend, sondern deutet auf die zu versorgenden Kinder. Kontemplation oder Inspiration und materielle Sicherheit stehen sich als Pole gegenüber, denen sich sowohl Saturn als Planetengott der Melancholie und der alten, Not oder Armut leidenden „Kinder“ als auch Merkur als Patron *mercatorias* oder des glücklichen Gewinns zuordnen lassen. Der Künstler scheint zwischen beiden hin- und hergerissen. Sein Umwenden zur Frau und Innehalten in der Arbeit bezeichnet dann auch nicht den Moment des Verliebenseins, sondern Ratlosigkeit.⁷⁷¹ Unter Einbeziehung des schlafenden Modells stellt sich seine Tatenlosigkeit weniger als Auszeichnung, denn als Hinweis auf „*Accedia*“ dar, die bis zur positiven Umdeutung des melancholischen Temperaments durch Ficino die negative Rezeption der saturnischen Eigenschaften dominierte.⁷⁷² Damit erfährt der in Dürers „*Melencolia I*“ (Abb. 163) veranschaulichte Widerspruch zwischen göttlicher Befähigung und bis zur Tatenlosigkeit gesteigerter Reflektion eine Wendung: dieser Maler ist nicht aufgrund seines begrenzten Vorstellungsvermögens, sondern angesichts seiner Armut melancholisch oder tatenlos.⁷⁷³ Andererseits kann er sich nur durch die Aufnahme seiner Arbeit aus der misslichen Lage befreien. Die

⁷⁶⁹ Ebd.; Asemisen/Schweikhart 1994, S. 102. King 1989, S. 246, erkennt hier zu Unrecht eine blinde Fortuna.

⁷⁷⁰ Vgl. auch ebd., S. 102; Költzsch 2000, S. 145.

⁷⁷¹ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 192.

⁷⁷² Vielleicht erinnert die Szene nicht zufällig an Darstellungen der tugend- bzw. lasterhaften Haushaltsführung, die vor „*Accedia*“ warnen. Siehe z. B. den anonymen Stich nach Jan Verbeeck (aktiv in Mecheln um 1548-1559/60), „*Sorgheloos leven*“, bei Hollstein 1949 ff., Bd. 35, Nr. 1 (Ebd., Bd. 1, Nr. 1, von Hollstein noch unter Pieter Baltens, genannt Custodis aufgenommen), auf dem eine Frau im Melancholiegestus ihr Spinnen unterbrochen hat. In negativer Lesart wurde der Stich auch in Theodor de Brys „*Emblemata saecularia*“ (Frankfurt a. M. 1611) aufgenommen. Vgl. Renger 1970, S. 113, Anm. 246. Raupp 1998, S. 186 f. und Abb. 9, verweist auf den Kupferstich „*Der Alchemist*“ von Philips Galle nach Pieter Bruegel d. Ä..

⁷⁷³ In eine ähnliche Richtung zielt das von späterer Hand aufgebraachte Juvenal-Zitat.

Anwesenheit der mythologischen Figuren und die zeitlose Charakterisierung des Malers relativieren die vereinzelt vorgebrachte Beurteilung des Blattes als Prototyp einfacher oder ärmlicher Atelierbilder, die im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts insbesondere in Holland aufkommen sollten.⁷⁷⁴

Da Gheeraerts in den 1560er Jahren ein aktives Mitglied im kalvinistischen Konsistorium Brügges gewesen war, 1568 als Häretiker angeklagt nach England flüchtete und offiziell der Stadt und des Landes verwiesen wurde,⁷⁷⁵ oder van Mander die Folge „*Warachtighe Fabulen der Dieren*“ in Zusammenhang mit den Schwierigkeiten des Künstlers erwähnt, schien es dagegen verlockend, das Blatt als persönliche Stellungnahme zu werten.⁷⁷⁶ Die Illustrationen von erbaulichen Tierfabeln des Brügger Humanisten und Rhetorikers Edewaerd de Dene (1506-78) wurden zwar tatsächlich 1567 veröffentlicht.⁷⁷⁷ Sie stehen jedoch lediglich insofern mit der politischen und religiösen Situation der 1560er Jahre in Beziehung, als alle am Werk beteiligten Personen dem Protestantismus nicht abgeneigt waren.⁷⁷⁸ In England war Gheeraerts dann vermutlich bis zu seinem Tod tätig und wurde Mitglied der asketischen „*Family of Love*“.⁷⁷⁹ Im Entstehungsjahr der Zeichnung ist er als Freimeister in den „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde greifbar.⁷⁸⁰ Daraus oder aus den Einträgen in die *Alba Amicorum* von Abraham Ortelius und Johannes Vivianus 1577-78 wurde z. T. ein – eigentlich verbotener – Aufenthalt in der Scheldestadt abgeleitet.⁷⁸¹ Da Gheeraerts zu dieser Zeit Entwürfe für Philips Galle und Gerard de Jode lieferte, könnte die Freimeisterschaft auch aus rechtlichen oder

⁷⁷⁴ Vgl. dagegen Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 40; Költzsch 2000, S. 153 und 280, Anm. 106; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 191 ff.

⁷⁷⁵ Während Gheeraerts mit seinem Sohn nach London flüchtete, blieb seine Frau mit der Tochter in Brügge und protestierte unter Berufung auf ihre Rechtgläubigkeit gegen die Konfiszierung des Besitzes. Die Tochter wurde erst nach dem Tod der Mutter 1571 in London angemeldet. Vgl. Schouteet 1985, S. 13 ff.; Eva Tahon, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 231; Vandamme 1998, S. 281; Geirnaert/Vandamme 1998, S. 37 ff.

⁷⁷⁶ Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 244: „*Als im Jahre 1566 in folge der neuen Predigten ein Stillstand in der allgemeinen künstlerischen Produktion eingetreten war, radierte und veröffentlichte er das Buch der Tierfabeln Äsops, ein schönes gut durchgeführtes Werk*“; dazu Ausst. Kat. Baden-Baden 1969

⁷⁷⁷ Vgl. Praz 1947, S. 46; Knipping/Meertens 1956, S. 18 ff.; Landwehr 1962, Nr. 55; von Monroy 1964, S. 44 f.; le Loup 1978; Schouteet 1985, S. 33 f. und 41 ff.; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 156 f.; Geirnaert/Vandamme 1998, S. 35.

⁷⁷⁸ Dies gilt auch für die in der Widmung genannten Hubert Goltzius und Lucas de Heere. Vgl. Schouteet 1985, S. 33 f.. Erweist sich die Folge schon vor diesem Hintergrund nicht als zwingende Hinwendung zu „niederen“ Sujets, zeigt der 1566 an Gheeraerts erteilte Auftrag für die Bemalung der Kustoden und Abschlusszinnen des Grabmonuments von Maria von Burgund und Karl dem Kühnen, dass der Brügger Meister trotz seiner Zugehörigkeit zum protestantischen Lager weiterhin mit offiziellen Aufträgen bedacht wurde. Siehe ebd., S. 28 f.; Eva Tahon, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 232. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gheeraerts radierte Allegorie auf den Bildersturm; dazu Delen 1934-35, Bd. 2,2, Taf. LVI; Hodnett 1971, S. 26 f.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 144; Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 158.

⁷⁷⁹ Zu Gheeraerts in England vgl. Popham 1928, S. 197; Hodnett 1971, S. 7 und 12 ff.; Faggini 1973, S. 114 ff.; Schouteet 1985, S. 15 f., 20 und 30 ff.; E. Tahon, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 233.

⁷⁸⁰ Ein weiterer Eintrag findet sich 1585-86. Vgl. Rombouts/van Lerius 1872, Bd. 1, S. 263 und 302.

⁷⁸¹ In beide Alben (Cambridge, Pembroke College Library; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek) zeichnete er sein Emblem (Christusmonogramm, Taube, Schlange, Weltkugel mit Kreuz), dazu bei Ortelius die Devise „*Victorie Wint Glorie*“. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 128 f.; E. Tahon, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 232, die zu Recht darauf hinweist, dass die Alben auch verschickt worden sein könnten. Zuletzt hat Hodnett 1971, S. 12 ff., daraus einen Antwerpenaufenthalt Gheeraerts zwischen 1577 und 1586 abgeleitet. Dagegen spricht auch eine Petition des Jahres 1577, in der Gheeraerts als außer Landes befindlich bezeichnet wird. Siehe dazu Schouteet 1985, S. 16 und 59, Dok. IX.

ökonomischen Gründen erforderlich gewesen sein.⁷⁸² Die Kontakte von Gheeraerts zum Kreis um Philips Galle legen nahe, seine Zeichnung weniger als Reflektion individueller Not, denn als Kommentar zur Künstlertugend aufzufassen. Dass mit ihm die traditionellen Funktionen der mythischen Schutz- und Planetengötter oder die Ideale der gelehrten Eloquenz und Liebe zur Kunst in Frage gestellt werden,⁷⁸³ ruft den schon erwähnten Kommentar von Erasmus von Rotterdam im „*Lob der Torheit*“ über den „*Eigendünkel*“ der Künstler in Erinnerung, wonach man eher einen fände, „*der auf sein väterliches Erbe verzichtet, als dass er sich sein Talent absprechen ließe.*“⁷⁸⁴ Saturn deutet darauf hin, dass der Künstler die ihm verbliebene Zeit nutzen sollte und nur fleißige Kunstausbübung letztlich zur Besserung der Lage bzw. zum erhofften Ruhm führen wird.

Die Gegenüberstellung beider Konzepte – das Ideal des inspirierten, melancholisch-kontemplativen und ewigen Ruhm anstrebenden Künstlers auf der einen und die Bedürfnisse des „alltäglichen“ Lebens auf der anderen Seite – findet sich auch um 1594 auf einer Zeichnung von **Adam Elsheimer**, die einen Künstler im Melancholiegestus an seinem Arbeitstisch mit hungrigen Kindern und Haustieren zeigt (**Abb. 424**).⁷⁸⁵ Die auf dem Tisch stehende Statuette ist deutlich von der Darstellung des Künstlergenius im „*Emblematum libellus*“ von Alciatus beeinflusst, der mit dem geflügelten Arm gen Himmel (Ruhm, Ehre) strebt, aber vom Stein (der Armut) am Aufstieg gehindert wird (**Abb. 425**).⁷⁸⁶

Eine ähnliche Auffassung vermittelt die 1598 von **Adam Elsheimer** gezeichnete Begegnung eines jungen Künstlers mit Merkur als Maler (**Abb. 294**),⁷⁸⁷ der dem Knaben Pinsel, Palette und Malstock offeriert. Auf dem Bild im Bild sind in wenigen Strichen ein bocksfüßiger Satyr und ein Greis mit Krücken dargestellt, die eine Figur an ihrem Aufstieg zum Himmel hindern wollen.⁷⁸⁸ Die mit ihrer entblößten Brust auf Natura zurückweisende Figur, die den Jüngling an Merkur empfiehlt, kann als natürliche Veranlagung und Amor als Sinnbild der Liebe zur Kunst gedeutet werden. Beide bezeichnen die Voraussetzungen und Motivation für die Kunstausbübung. Als Planetengott der Künste und Wissenschaften fördert Merkur die geometrischen Grundlagen der Malerei, auf die das

⁷⁸² Zu Gheeraerts Tätigkeit als Vorlagenlieferant vgl. ebd., S. 36; Hodnett 1971, S. 55 ff.

⁷⁸³ Vgl. auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 102; Költzsch 2000, S. 145.

⁷⁸⁴ Zitiert nach Erasmus, *Lob der Torheit*, S. 56. Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 2, Nr. 1082 ff., begreift die Komposition unabhängig davon als Karikatur auf Künstlerleben.

⁷⁸⁵ Federzeichnung, München, Staatliche Grafische Sammlung. Vgl. Raupp 1998, S. 185 ff.; Schuster 1999, S. 223 ff.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 192 ff.

⁷⁸⁶ Alciatus 1542, Nr. 121: „*Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas. / Vt met pluma leuat, sic graue mergit onus / Ingenia poteram superas uolitare per arces. / Me nisi paupertas iniuida deprimeret.*“ Vgl. Müller 1965, S. 129 ff.; Schuster 1999, S. 222 f.

⁷⁸⁷ Feder und Pinsel in Grau und Hellbraun, mit Tuschfeder übergangen, 8,7 x 14,3 cm, links unten mit „*Adamus Ehlshheimer fon franckfurt 98*“ signiert und datiert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 88. Vgl. Möhle 1966, S. 25 ff. und 111 ff.; Andrews 1973, S. 1 ff.; Ders. 1977, Nr. 30; Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 62; Geissler 1980, Bd. 2, S. 63; Peter-Raupp 1980, S. 227; Best. Kat. Braunschweig 1997, S. 248 und Nr. 16; Raupp 1998, S. 184 ff.; Schuster 1999, S. 221 ff.

⁷⁸⁸ Die Thesen zur Identifizierung und Deutung der Szene sind ebd. und im Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 62, zusammengefasst.

Winkelmaß verweist.⁷⁸⁹ Mit seiner Schutzfunktion über *mercatoria* verheißt er Glück und Gewinn als Ziel oder Lohn der so definierten Ausbildung, dem mit dem Bild im Bild wiederum das Streben nach ewigem Ruhm entgegengestellt wird.⁷⁹⁰

Formal und inhaltlich erinnert die Komposition an Emblem Nr. 24 in **Nicolas Reusners** „*EMBLEMATA*“ (Frankfurt a. M. 1581), das links im Vordergrund Merkur in einer Landschaft zeigt, dem sich ein Wanderer mit Pilgerstab nähert (**Abb. 426**).⁷⁹¹ Unter dem Motto „*MULTA MULTUM LEGENDA*“ erläutert das Epigramm, dass Merkur Armut und Mühen vergessen lässt und mit Weisheit, Bildung, Reichtum, Glück, Ruhm und Ehre belohnt. Alle, die sich ihm freiwillig nähern, werden vom Planetengott der Künste und Wissenschaften reich beschenkt.⁷⁹² Diese Annäherung an Merkur wird bei Elsheimer von der natürlichen Begabung und der Liebe zur Kunst unterstützt. Die Satyrn deuten die Widersacher des tugendhaften Künstlers an.⁷⁹³ Dass Merkur auch vor diesen schützt, deutet schon Alciatis etymologische Herleitung des Planetengottes an, der zufolge die Herme mit dem Caduceus im wahrsten Sinn den rechten Weg weist.⁷⁹⁴

In den Niederlanden wird eine auf Alciatis Emblem zurückweisende Gegenüberstellung von Ruhm- und Gewinnstreben erst auf einem Kupferstich von **Johannes Wierix** greifbar (**Abb. 427**).⁷⁹⁵ Ein mit Ochsenfell als Zeichen der Tugend und des Fleißes bekleideter Jüngling hat Arme und Blick zu einem Posauneblasenden Engel in einer Licht- und Wolkengloriole erhoben. Während die Personifikation der Armut ihn an seinem Aufstieg zu hindern versucht, wird er in seinem Streben von Minerva unterstützt. Im Hintergrund schläft Juno mit den Symbolen der Macht, des Reichtums und der Eitelkeit (Szepter, Geldbeutel und Pfau). In den Zwickeln der Rahmung verweisen Putti und Attribute wie Armillarsphäre, Globus, Säulen, Büsten oder Zeichentafel auf die Künste und Wissenschaften, die von Minerva beschützt oder gefördert werden.

Vor diesem Hintergrund kann die Armut auf Gheeraerts Zeichnung einerseits als Hinderungsgrund am Aufstieg, andererseits als bewusste Abkehr von irdischen Eitelkeiten und Reichtümern verstanden werden,⁷⁹⁶ wie sie in ähnlicher Form auch Goltzius mit seiner Devise „*eer boven golt*“ zum Ausdruck

⁷⁸⁹ Ebd.; Emmens 1961b, S. 55; Miedema 1975, S. 2 ff.

⁷⁹⁰ Als Reflektion des Alciatus-Emblems (**Abb. 425**) wurde das Bild im Bild erstmals von Andrews 1977, Nr. 30, interpretiert. Vgl. auch Raupp 1998, S. 184 ff.; Schuster 1999, S. 221 f..

⁷⁹¹ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1775. Auf diesen Zusammenhang haben schon van Gelder/Jost 1967/68, S. 28. Vgl. auch die deutsche Ausgabe von Alciatus 1542, Nr. XVIII, wo Merkur das Motto „*Gluck ein geferd der frombkeyt*“ illustriert, bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 1779.

⁷⁹² „*Mercurius tot opes donat venientibus vltro: / Haud vacuum quenquam passus abire foras.*“ Der vollständige Text ist ebd., Sp. 1775, abgedruckt.

⁷⁹³ Nach Andrews 1977, Nr. 37, wird der Künstler in seinem Streben nach Wahrheit von Armut und alltäglichen Sorgen behindert.

⁷⁹⁴ Siehe bei Henkel/Schöne 1996, Sp. 1776, die deutsche Ausgabe von Alciatus (1542), Nr. LXXVII: „*Geen da hin got weyst*“.

⁷⁹⁵ Federzeichnung, 47,4 x 34,9 cm, „*JH.W.*“, signiert, Johannes Wierix zugeschrieben, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. VI.200.792. Vgl. Mauquoy-Hendrickx 1595; Ausst. Kat. Coburg 1995, S. 48 f., Abb. 42.

⁷⁹⁶ Vgl. z. B. Claudius Aelianus, „*Variae historiae*“ III, 29 oder XIII, 26; daneben ebd., II, 43: „*Die besten Griechen lebten in äußerster Armut [...]*“; XI, 9: „*Berühmte Männer, die trotz Armut Geschenke ablehnten*“;

bringt (**Abb. 417-18**).⁷⁹⁷ 1612 erweiterte Goltzius diese um eine geflügelte Personifikation der Ars, die ein Bildnis der ihr Personifikation des Fleißes mit Sporen und Peitsche zeichnet (**Abb. 428**).⁷⁹⁸ Durch das Emblem im Hintergrund wird die schon 1582 in der „Fortuna“-Serie angedeutete Auffassung (**Abb. 386a-d**), das nur das Zusammenspiel von Kunstfertigkeit und Fleiß zu Ruhm und Ehre führt, auf das eigene Schaffen übertragen.

Dass Auffassungen dieser Art unabhängig von Merkur und Minerva seit den 1570er Jahren in den Niederlanden verbreitet waren, belegen Beispiele, die auf die im Zusammenhang mit der „*Erweckung der Künste*“ von Frans Floris (**Abb. 302**) bereits erwähnte *Solertia*-Allegorie (**Abb. 304**) nach Siciolante da Sermoneta zurückweisen.⁷⁹⁹ Mehrfach hat sich z. B. **Maerten de Vos** mit dem Thema auseinandergesetzt. Auf einem in zwei Fassungen überlieferten Gemälde wird der Mensch von Chronos für seinen Fleiß belohnt, von der Mühsal seiner Arbeit erlöst und den freien Künsten zugeführt.⁸⁰⁰ Dass die Ausbildung oder das Studium bereits in jungen Jahren begonnen werden muss, verdeutlichen die mit „*LABOR*“ betitelte Allegorie der Jugend aus der 1591 von **Raphael Sadeler I.** nach **Maerten de Vos** gestochenen Serie der vier Lebensalter (**Abb. 429**)⁸⁰¹ und eine 1596 von Crispijn de Passe I. mit „*IVENTVS LABOR*“ betitelte Juventus-Allegorie (**Abb. 430**).⁸⁰²

Bartholomäus Spranger visualisierte ähnliche Sinngehalte unter Einbeziehung Merkurs und Minervas. Der Legende auf einem 1628 datierten Kupferstich von **Jan Muller** zufolge soll Spranger die zugrundeliegende Zeichnung 1592 einem gewissen G. Spranger, möglicherweise Sohn oder Neffe des Künstlers, geschenkt und dieser sie seinem älteren Sohn Matthias Spranger vermacht haben (**Abb.**

XIV, 44: „*Es galt bei den Spartanern auch das als Zeichen von besonderer Männlichkeit, nicht nur den Feinden, sondern auch dem Geld zu widerstehen.*“ Zitiert nach Aelianus/Helms 1990, S. 43, 209.

⁷⁹⁷ Vgl. im Zusammenhang mit Elsheimer ebd., S. 227 f.

⁷⁹⁸ Feder und Kreide, weiß gehöht, 17 x 12 cm, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University Museums. Vgl. Reznicek 1993, Nr. A 439; Ausst. Kat. Amsterdam u. a. 2003/04, Nr. 5. Nach K. Müller 2002, S. 11, graviert die Figur eine Kupferplatte.

⁷⁹⁹ Vgl. das Gemälde von Maerten de Vos in Madrid (Sammlung Venancio López de Ceballos), von dem sich eine Replik 1978 im Antwerpener Kunsthandel (J. Zeberg) befand, den Stich von Jan Wierix (u. a. Brüssel, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes, Inv. Nr. SV 95842); dazu Mielke 1975, S. 62; Kraut 1986, S. 124 ff.; Zweite 1980, S. 167 f., Nr. 45 und Abb. 53.

⁸⁰⁰ Öl auf Holz, 155 x 250 cm, Privatbesitz. Von Zweite 1980, Nr. 82 und Abb. 102, in die 1590er Jahre datiert. Die zweite Fassung in Privatbesitz lässt aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes keine Zuschreibung oder Datierung zu. Vgl. ebd., Nr. Z 16 und Abb. 158. Vgl. dazu ebd., S. 222; Hollstein 1949 ff., Bd. 15, Nr. 451, das erste Blatt einer von Crispijn de Passe nach de Vos gestochenen Folge, auf dem Menschen geistige (Buch, Wissenschaften) und manuelle (spinnendes Mädchen) Tätigkeiten und in der Stichunterschrift das eifrige Betreiben von mechanischen und freien Künsten anempfohlen werden.

⁸⁰¹ Kupferstich, 22 x 25,2 cm. Hollstein 1949 ff., Bd. 46, 1 und 2, Nr. 1463; Veldman 1992, S. 251. Zur erhaltenen Vorzeichnung von de Vos in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Prentenkabinet, Inv. Nr. F24474) siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1964, S. 107, Abb. 9.

⁸⁰² Kupferstich, 18,6 x 22 cm, unten mit „*Martin de Voss figurator*“ und „*Crispian de passe caelator excudit*“ bezeichnet sowie eine sechszeilige, lateinische Inschrift von Matthias Quad von Kinkelbach: „*Ast ego praeteritae meditans dementia vitae / Gaudia, venturae plane exitiosa senectae, / PALLADIS auspicio virtutum noscere veram / Quaero viam, / variis studiis, varaque labore / corpus et ingenium exercens juvenile, operique / Sedulus incrombeus; famam meditando peremem.*“ Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 46, 1 und 2, Nr. 1459; die gesamte Serie Nr. 1458-1461; Veldman 1992, S. 251.

431).⁸⁰³ Trifft diese Information zu, wären Allegorien dieser Art nicht nur zur Propaganda eines angestrebten oder erreichten Status, sondern auch in privaten Kreisen, quasi als Aufforderung zu unermüdlichem Studium und Fleiß, verbreitet worden. Der Stich von Muller nach Spranger zeigt Merkur, der mit dem Caduceus den vor ihm knienden Jüngling berührt, der mit dem Ochsenfell als Zeichen unermüdlichen Fleißes bekleidet ist. Neben sich hat der Knabe Tintenfass und Federhülle abgestellt. Die zum Herz geführte Feder bringt die Liebe oder Zuneigung zur Kunst zum Ausdruck, die von Minerva mit Lorbeer und Palmzweig belohnt wird. Hinter ihrem Thron sind die Personifikationen des Lasters, des Neides und der Dummheit angekettet, die sie zusätzlich mit Ägis und Lanze vom Künstler fernhält.⁸⁰⁴ Dass nur das in der Jugend begonnene, eifrig fortgesetzte und den durch Merkur und Minerva vertretenen Idealen geweihte Studium mit ewigem Ruhm belohnt wird, deutet die triumphierend über der Dreiergruppe schwebende Fama sowie die im Hintergrund dargestellte Szene an, wo die sich umarmenden *Sculptura* und *Pictura*, dahinter *Architectura* sowie zwei weitere Figuren (Musen?) einen Berg erklimmen.

Auf Spranger selbst bezogen finden sich diese Tugenden auf dem 1597 von **Jan Harmensz. Muller** nach **Hans von Aachen** gestochenen Bildnis, in dessen allegorischer Rahmung u. a. Attribute Famas, Minervas und das Ochsenfell erscheinen (**Abb. 432**).⁸⁰⁵ Der Aufstieg deutet die Unebenheiten der *via virtutis* und zugleich den Helikon als Ziel der drei Bildkünste an.⁸⁰⁶

Eine verwandte Auffassung von der Beziehung des jungen Künstlers zu Minerva vermittelt ein um um 1600 von **Christoph Jamnitzer** (Nürnberg 1563-1618) gezeichnetes und mit „*Christoforo Jamnitzer*

⁸⁰³ Kupferstich, 28,3 x 17,6 cm (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), bezeichnet mit „*B. Spranger, Schidia haec pro themate G. Sprang. 1592 tunc adulescenti D. D. Qui postmodum ea divulgans maiori natu filio suo Math. Sprang. C. D. Sculptore I. Mullero MDCXXVIII.*“ Von beiden erwähnten Personen ist nichts bekannt. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 55; Niederstein 1931, S. 15 f.; McGrath 1978, S. 275 f.; Ważbiński 1985, S. 315; Ausst. Kat. Essen/Prag 1988, S. 425 f.; Filedt Kok 1995, S. 17; Müller 1994, S. 46 ff.; Vignau-Wilberg 1997, S. 179 ff.; Konečný 1998, S. 192 ff.; Müller/Kaschek 2002, S. 31; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 8. Zwei Federzeichnungen in Wien (Albertina, Inv. Nr. 25347, 13,6 x 9,6 cm; unten beschriftet mit „*Cosi tratta M [...] a la [...] servitiù.*“) und Dresden (Kupferstichkabinett, Feder laviert, weiß und rot gehöht, 18,7 x 15,2 cm, unten bezeichnet mit „*Spranger*“) weisen Ähnlichkeit mit dem Stich auf und werden teils Spranger selbst, teils Nachfolgern zugeschrieben. Vgl. Niederstein 1931, S. 15 f., Z. 16 und 18; McGrath 1978, S. 275; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 107 f.; Schuster 1999, S. 231 ff..

⁸⁰⁴ Auf diese Gegenüberstellung nehmen dann auch beide Inschriften Bezug. Siehe oberhalb der Darstellung „*d’Ondeugt, luy, Nyt. onconst met Schaemt beloont, hier blycklyck leyt gebonden / de Ieugt door vlyt in Const, besaemt ghecroont, wort Rycklyck opghesonden.*“ und unterhalb: „*Impigro Iuveni specioso pelle bovina / Condecorat caput & lauro Palmaque Minerva, / Mercurio ductore, optibus ditatur abunde / Quem labor & studium ingenuas conducit ad artes, / Famaque cum super Aetherea & Mortalia tollit!*“.

⁸⁰⁵ Vgl. den Kupferstich im 3. Zustand, 26,1 x 18,5 cm, bezeichnet mit „*In perpetuam amici meoriam Joan: Mullerus grato lubentiq animo aeri incidebat*“. In London (British Museum, Department of Prints and Drawings) und Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. 1886 A 10486) werden Zeichnungen und Probedrucke Mullers für die verschiedenen Teile des Stiches aufbewahrt. Vgl. Best. Kat. Amsterdam 1987, Nr. 62; Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 300; Filedt Kok 1994a, S. 245; Ders. 1994b, S. 362; Ders. 1995, S. 9; NHG 1996, Nr. 100; Ausst. Kat. Prag 1997, S. 110 f. und 560, III 90; Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Nr. 36. P. Roettig, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 5, deutet das Ochsenfell als Hinweis auf den heiligen Lukas, doch scheint – wenn überhaupt – eine etymologische Verbindung zu Apelles naheliegender.

⁸⁰⁶ Müller 1994, S. 46 ff.; Ders., in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 8, erkennt auf dem Berg die von den disegno-Künsten angeführten freien Künste. Vgl. weiterführend Konečný 1998, S. 192 ff..

orofici da norimbergo“ signiertes Stammbuchblatt (**Abb. 433**).⁸⁰⁷ Es zeigt einen Jüngling in antikisierender Tracht, der mit einem Bein auf einem Joch kniet und sich mit einer ergriffenen Geste und erhobenem Kopf zur über ihm in den Wolken erscheinenden Pallas Athena wendet. Die Gelassenheit der am oberen rechten Bildrand von Vögeln attackierten Eule gegenüber ihren Angreifern assoziiert Patientia als Künstlertugend.⁸⁰⁸ Ergänzend dazu deuten im „irdischen“ Bereich die Säule und das Joch geistige Stärke und Fleiß als weitere Charaktereigenschaften, die Minervas Gaben rechtfertigen.⁸⁰⁹ Sie „regnen“ in Form von Instrumenten der Künste und Wissenschaften aus dem Himmel. Darunter befinden sich neben Boraxbüchse, Punzierhammer und Grabstichel als Attribute des Goldschmieds auch eine Armillarsphäre, Sextant, Schlegel, Meißel, Winkelmaß, Pinsel und Palette. Eindeutig wird damit die für alle Künste geltende Schutz- und Förderfunktion Minervas und zugleich eine mit Cellinis bildlichen und literarischen Äußerungen korrespondierende Auffassung demonstriert, nach der die Goldschmiedekunst als gleichberechtigte „Schwester“ der anderen Disegno-Künste anerkannt werden soll.⁸¹⁰ Jamnitzers Kenntnisse diesbezüglicher Topoi der Künftlerausbildung belegt bereits sein 1568 in Nürnberg herausgegebenes Perspektivbuch, dessen Titelblatt neben den Personifikationen der Arithmetik, Geometrie, Perspektive und Architektur „*INCLINATIO*“ und „*DILIGENTIA*“ in Form von Putten zeigt.⁸¹¹

Kurz darauf veröffentlichte Carel van Mander in Haarlem sein „*Schilder-Boeck*“, in dem bereits das von **Jacob Matham** gestochene Titelkupfer mit der vielbrüstigen Kybele, der lehrenden Pictura, Clio und Fama Topoi der natürlichen Veranlagung und das Tugendideal der Vervollkommnung andeuten (**Abb. 434**).⁸¹² Im „*Grondt*“ bezeichnet van Mander die „*memoria*“ als „*de Muses Moeder*“ und verortet das durch Nachahmung und Übung erreichte „*Handelen*“ oder „*handelinghe*“ in der Mythologie.⁸¹³ In verschiedenen Zusammenhängen wird deutlich, dass van Mander unter „*gheest*“ die

⁸⁰⁷ Feder in Braun über Bleigriffel, hellbraun laviert, weiß gehöht; 14,3 x 9 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. E 2357-1928. Vgl. O'Dell-Franke 1983, S. 91 f.; Angerer 1985, S. 136; Irmscher 1999, S. 23, der aus der italianisierenden Inschrift eine Entstehung in Italien ableitet, wogegen im Ausst. Kat. München 2002, Nr. 17, zu Recht darauf hingewiesen wird, dass sich damit der Nürnberger Goldschmied selbstbewusst als gebildeter und etablierter Künstler ausweist.

⁸⁰⁸ In eine ähnliche Richtung geht bereits die ebd., S. 218, unter Berufung auf Gabriel Rollenhagens („*Nucleus emblematum*“, Arnheim 1611; vgl. Henkel/Schöne 1991, Sp. 895 f.) Emblem Nr. 51 vorgeschlagene Deutung als „*Exemplum kluger Ergebung in das Schicksal*“.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd., wo die Säule ebenfalls als Symbol der Fortitudo gedeutet wird. Das Joch wird von Angerer 1985, S. 136, als Abwendung vom Irdischen oder Weltlichen, von Irmscher 1999, S. 23, als „*zünftisches Joch*“, das der Künstler abgestreift habe, interpretiert. Dem widerspricht, dass sich Jamnitzer selbstbewusst vor seiner Heimatstadt Nürnberg darstellt.

⁸¹⁰ Vgl. auch Lorenz Strauchs Bildnis von Christoph Jamnitzer (1597, Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus), auf dem dieser als Schöpfer von Wachsbozetti bzw. als Plastiker verewigt ist, dazu ebd., S. 25 und 105, Anm. 28 sowie Nr. 58. Zu Cellini siehe Kemp 1974, S. 219 ff. und 230 ff..

⁸¹¹ Wenzel Jamnitzer, „*Perspectiva Corporum Regularium*“. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1568 mit fünfzig Kupferstichen von Jost Amman, Graz 1973.

⁸¹² Kupferstich, 17,3 x 12,5 cm. Vgl. Ausst. Kat. Köln 1981, Nr. 27.

⁸¹³ Vgl. van Mander/Miedema 1973, Bd. 2, S. 308 und 315. Auch in den Viten werden häufig die von der Natur angelegten Fähigkeiten des Künstlers erwähnt, wobei van Mander zwischen „*gheest*“ als Geschicklichkeit und „*lust*“ als Neigung oder Liebe zur Kunst unterscheidet. Siehe ausführlich Miedema 1981, S. 1 ff., 117 ff. und 145 ff.; Ders. 1991-92, S. 39 ff. und 50. Zur Tradierung dieser Auffassung im 17. Jahrhundert, z. B. bei

natürliche Veranlagung oder Geschicklichkeit versteht, die Einsicht in die „aerdt“ aller natürlichen Erscheinungen ermöglicht, die selbst „gheestigh“ sind und die der Künstler „nae t’leven“ in seinem Werk abbilden soll.⁸¹⁴ Hinzu kommt, dass der Künstler „gheesticheyt“ aufweisen, d. h. geistreich, schlagfertig oder witzig sein soll, was in den Viten durch die Aufzählung von z. T. derb anmutenden Scherzen („boerdicheyt“) demonstriert wird.⁸¹⁵ Zur Erkenntnis des Wahren und Schönen („de schoonheyt oft verscheyden ghedaenten der Natueren“) in der Natur bedarf es das Urteilsvermögen („oordeel“), das abhängig vom „verstandt“ ist, welcher durch unermüdliche Übung und Studien gebildet wird. Nur der alte Maler hat sich Einsicht und universelle Bildung angeeignet und die negativen Charaktereigenschaften dank seiner moralischen Überlegenheit oder seines „inneren Adels“ abwenden können.⁸¹⁶

Dass mit dieser moralischen Integrität auch die Standhaftigkeit gegenüber allen Sinnesgenüssen gemeint sein kann, deutet eine um 1590/95 von **Bartholomäus Spranger** gezeichnete Allegorie an, auf der ein Maler inmitten einer spiralartig gewundenen Gruppe weiblicher Figuren erscheint (**Abb. 435**).⁸¹⁷ Die Schlangen und Kröten mahnen vor Untugend und Faulheit, während der vom Lorbeer bezeichnete Tugendweg nur durch Studium und Fleiß erreicht werden kann, zu dem Pictura mit Malutensilien anspornt. In positiver Lesart verweist die sinnliche Verführung auf die mimetischen Qualitäten der Malerei, die schöpferische Potenz des Künstlers und seine Liebe zur Kunst, mit deren Hilfe er die durch die Körperwendungen der Figuren angedeutete Grazie (3 Grazien) hervorbringt.⁸¹⁸ Die Inspiration durch den Eros, Liebe zur Kunst und die von Merkur und Minerva geförderten Eigenschaften werden auf einer dem Spranger-Umkreis zugeschriebenen Federzeichnung vereinigt (**Abb. 436**).⁸¹⁹ Der Maler, dem Amor einen Pfeil in die Brust stößt, das am rechten Bildrand posierende Modell und das vor ihr liegende Hündchen weisen auf die Apelles-Ateliers zurück (Abb. 251, 252, 257). Den Platz von Alexander haben hier allerdings die Schirmgötter der Künste und Wissenschaften eingenommen.

Franciscus Junius, *De Pictura veterum* (1637), siehe ausführlich Emmens 1963, S. 125 ff., mit weiterführender Literatur; speziell zur Emblematik Clements 1960, S. 85 ff.

⁸¹⁴ Den Stil eines erfindungsreichen und vorbildlichen Malers wie Spranger bezeichnet van Mander zudem als „geestighe maniere“. Vgl. Miedema 1991-92, S. 52.

⁸¹⁵ Zur „boerdicheyt“ (oder boederijen, boeterijen, ital. burlevole, piacevole, burlando, dt. Burleske) bei van Mander vgl. Miedema 1981, S. 7, 60, 102 ff., 168, 259, 270; Ders. 1991-92, S. 43, 65. Müller 1993, S. 53, umschreibt diese Qualität interessanterweise mit „sokratischer Ironie“, was soviel heißt wie im Ernst zu scherzen. Für beide Eigenschaften liefert die Vita von Hendrick Goltzius herausragende Beispiele, der incognito reiste und sich dabei mit seinen Zeitgenossen derbe Scherze erlaubte oder auf dem in Dürers Manier ausgeführten Stich *Beschneidung Christi* (1594, B. 18) ein Selbstbildnis einfügte und das Werk damit geistreich als von seiner Hand entlarvte. Vgl. Miedema 1991-92, S. 53 f.; J. Müller 2002, S. 12 ff.

⁸¹⁶ Miedema 1981, S. 28, 32 ff, 39 f., 128 f., 213 f.; Ders. 1991-92, S. 50 und 57.

⁸¹⁷ Feder, Tusche laviert, auf kreidegrundiertem Papier; 14,1 x 11,2 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität. Vgl. Niederstein 1931, S. 18, Z. 21; Schuster 1999, S. 221 ff.

⁸¹⁸ Dass es sich um die drei bildenden Künste handeln soll, wie Niederstein 1931, S. 26, vermutet, ist aufgrund der fehlenden Attribute Sculpturas und Architecturas unwahrscheinlich.

⁸¹⁹ Lavierte Federzeichnung, 29,5 x 21,9 cm, Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 321. Möglicherweise handelt es sich dabei um die von Pigler 1954a, Bd. 2, S. 369; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. N749, Hans von Aachen zugeschriebene Zeichnung ohne Provenienzangabe. Vgl. Költzsch 2000, S. 109 und 115.

Ebenfalls von den Apelles-Ateliers und daneben von Otto van Veens Emblem „*Cuique suum studium*“ (**Abb. 354a**) abhängig erweist sich eine um 1618 von **Frans Francken II.** angefertigte Federzeichnung (**Abb. 437**).⁸²⁰ Auf dem Bild im Bild erscheint eine einen Globus abzirkelnde Personifikation der *Ars*, die in Anlehnung an die triumphierenden Minerva Personifikationen von *Ignorantia* und *Accedia* überwindet. Dass Übung und Fleiß zu Weisheit, Ehre und Ruhm führen, deuten der Adler und die Posauneblasende Fama in den oberen Bildecken an. Unterhalb der Szene fordert eine Inschrift zum unermüdlichen Studium der Künste von Jugend an auf: „*Te wylent ghij Jonck sijt, leert goede conste / noch veul sijnder onder bleven, die nochtans, lusstich begonsten.*“ Kurz darauf hat Frans Francken II. die Gegenüberstellung von Tugend und *Accedia* auf Merkur zugespitzt. Zwei Fassungen weisen auffällig auf Merkurkinderbilder zurück, die hier allerdings von einer Statue der *Occasio* „regiert“ werden (**Abb. 438**).⁸²¹ Eine ähnliche Komposition findet sich schließlich als Bild im Bild auf dem **Hieronimus II. Francken** zugeschriebenen Kabinett des Jan Snellinck (**Abb. 439**).⁸²²

Auf allen Gemälden sind Vertreter der Künste und Wissenschaften, darunter auch Maler und Bildhauer sowie geistliche und weltliche Herrscher versammelt, deren Tugendhaftigkeit mit Vertretern der *Accedia* und *Ignorantia* kontrastiert werden. Sie demonstrieren, dass sich nur die Faulen und Törichten auf die Gaben der *Fortuna-Occasio* verlassen, während die mit Fleiß und Eifer betriebene Kunstausübung ermöglicht, die günstige Gelegenheit zu ergreifen und damit zu Ruhm, Anerkennung und Wohlstand führt. Francken bezieht die bildenden Künste in diese Gesamtaussage ein und weist sie damit als tugendhafte, den freien Künsten ebenbürtige Tätigkeiten aus. Diese Aussage beinhaltet auch das 1601 von Jan Saenredam nach Pieter Isaacsz. gestochene Bildnis Hans von Aachens, das von Herkules und *Pictura* flankiert wird, die je eine Strähne der bekrönenden *Fortuna-Occasio* ergriffen haben (**Abb. 440**).⁸²³ Deuten bereits Herkules und die Inschrift „*VIVIT POST FVNERA VIRTVS*“ auf

⁸²⁰ Feder, 29,2 x 19,9 cm; mit „*F. Franck*“ signiert, Paris, Louvre, Cabinet des Etampes, Inv. Nr. 19.981. Vgl. Best. Kat. Paris 1949, S. 64, Nr. 673; Winner 1957, S. 98 ff.; Härting 1983, Nr. ZA 414; King 1989, S. 243 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 72, 107 und 346. Alle Autoren erkennen in der Zeichnung eine Studie für das Rebuswappen von 1618 (Abb. 360a), was allerdings im Hinblick auf die Stereotypen im Schaffen Franckens II. nicht notwendig erscheint.

⁸²¹ Zu den Gemälden in Schottland (Privatbesitz), Krakau (Wawel) vgl. vor allem Härting 1983, Bd. 2, Nr. A 271 ff.; Dies. 1989, Nr. 365 ff.; daneben de Mirimonde 1963, S. 129 ff.; Panofsky 1966, S. 320; Andrews 1984, S. 149 ff.; King 1989, S. 250 f.; Stoichita 1998, S. 260.

⁸²² Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Vgl. Filipczak 1987, S. 115; Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 210 ff.; Stoichita 1998, S. 260.

⁸²³ Kupferstich in zwei Platten, eine mit Porträt 13,2 x 10 cm, die andere mit allegorischer Rahmung, 40,1 x 32,4 cm, unten signiert und datiert mit „*J. Saenredam sculp. et excu. A.o 1601*“; auf dem Rahmen des Porträtovals die Widmung „*EXIMIO PETRVS ISAACH DISCIPVLVS PRECEPTORI ET POSTERITATI L. M. A. P. IOHANNI AB ACH. CAESAREAE MAIESTATIS PICTORI, ARTIFICI ET PHILOCALO*“. Von Isaacsz hat sich in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 22066) eine Skizze des Porträts erhalten. Vgl. Hollstein 1949 ff., Bd. 9, Nr. 6; Dass., Bd. 23, Nr. 124; NHG 1996, Nr. 62; an der Heiden 1970, S. 209 f.; Ausst. Kat. Berlin 1979, Nr. 43; DaCosta Kaufmann 1988, S. 33 f.; Filedt Kok 1996, S. 168 ff.; Ausst. Kat. Prag 1997, Nr. 73; Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Nr. 35; Raupp 1998, S. 177; Irmscher 1999, S. 156; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 43.

die Tugend des Künstlers (von Aachens) als Voraussetzung für das Ergreifen der rechten Gelegenheit und unsterblichen Ruhm an, enthält die Rahmung unterhalb des Bildnisovals eine Allegorie auf den von Herkules und Minerva beschirmten Aufstieg zum *mons virtutis*.⁸²⁴

Bei Franckens Gemälden verweisen die Parallelen zu Merkurkinderbildern auf die Genese der Occasio-Fortuna aus der antiken Auffassung der Zeit als Abfolge von günstigen Augenblicken. Während die Zeit selbst zunächst durch Kairos und dann Chronos oder Tempus personifiziert wurde,⁸²⁵ lässt sich die äußere Erscheinung Occasios als weibliche Figur mit kahlem Hinterkopf und langen Haarsträhnen in der Stirn aus einem Distichon Catos (II,26) „*Rem tibi quam nosces aptam dimittere noli: / Fronte capillata, post es occasio calva*“ ableiten, das zur noch heute gebräuchlichen Redewendung „die Gelegenheit am Schopf packen“ führte.⁸²⁶ Im Rückgriff auf die in der „*Anthologia Greca*“ überlieferten Epigramme einer Occasio von Ausonius und Posidippos veröffentlichte Lilio Gregorio Giraldi in seiner „*De deis gentium historia sive syntagmata XVII*“ (1548) zwei Beschreibungen, in denen sich Occasio als Werk des Phidias bzw. Lysipp beschreibt und Parallelen zur Fortuna aufweist.⁸²⁷ Bezeichnend für Franckens Auffassung des Themas ist dabei der Hinweis darauf, dass sie die Gaben, die Merkur „*quae fortunare*“ verteilt, nach ihrem Willen verschenken könne.⁸²⁸ Indem Francken II. den Künsten und Wissenschaften negative Exempla der Faulheit und Dummheit gegenüberstellt, erweitert er die Bildaussage um die Auffassung, dass es nicht genügt, sich allein auf die Gaben Fortuna-Occasios zu verlassen.

Sie findet sich schon bei den Stoikern, wurde durch Humanisten wie Petrarca in die Neuzeit tradiert und dürfte spätestens seit Alciati größere Verbreitung erlangt haben.⁸²⁹ Während in Italien beispielsweise Giorgio Vasari in der *Sala del Trionfo della Virtù* seines Aretiner Hauses (1542 ff.) den Kampf zwischen Virtus, Invidia und Fortuna als Allegorie als Sinnbild des Virtuoso gemalt hatte, der

⁸²⁴ Vgl. die verwandte Szene auf der *Verleumdung des Apelles* von Zuccari (**Abb. 318-319**).

⁸²⁵ So z. B. von Cicero, *De Inventione*, I, 27, oder Erasmus' „*Adagia*“ (Opera omnia, Bd. 2, 1540, S. 252). Vgl. dazu und im Folgenden Wittkower 1984d, S. 186 ff.; Rüdiger 1966, S. 121 ff.; Veldman 1977a, S. 108 ff..

⁸²⁶ Zitiert nach Wittkower 1984d, S. 388, Anm. 11.

⁸²⁷ Ebd.. Einen Überblick über die mit Girolamo da Carpi und Vasari einsetzende Rezeption in Italien gibt Rüdiger 1966, S. 121 ff.. Hadrianus Junius beschreibt in seinem „*Poematum liber primus: pia et moralia carmina*“ (Leiden 1598, S. 160) in deutlicher Anlehnung an diese Epigramme eine von Maerten van Heemskerck angefertigte *Occasio* in Versform. Ein solches Werk hat sich zwar nicht erhalten, doch erscheint Heemskerck auf seinem Bildnisstich in den „*Pictorum aliquot...*“ vor einer Darstellung der *Fortuna-Occasio*. Ob dieses Bild im Bild Junius zu seinem Gedicht angeregt hat oder es sich um fiktive Beschreibungen handelt, die Heemskercks Geschick und Talent sowie den mit Phidias und Lysipp vergleichbaren Ruhm unterstreichen sollen, bleibt offen. Vgl. dazu auch Veldman 1977a, S. 110 f.; McGee 1991, S. 209 ff..

⁸²⁸ Zitiert nach Veldman 1977a, S. 109. Vgl. den gesamten Wortlaut beider Epigramme ebd., S. 109 f..

⁸²⁹ So wird z. B. im „*Dialogo de Fortuna*“ (1521) des Fregoso die Wahrheit als Selbstkritik oder Selbsterkenntnis und damit als einziges Heilmittel gegen die Gelegenheit charakterisiert: „*Non terra la Fortuna per suo nume / Chionque gli orecchie a mie parole presta / Et chiara fa sua mente col mio lume.*“. Bei Alciatus reicht die verschleierte Tugend *Fortuna-Occasio* unter dem Motto „*Duce virtute comite Fortuna*“ die Hand. Vgl. Klauner 1964, S. 141 f.; Wittkower 1984d, S. 194 ff.; Henkel/Schöne 1996, Sp. 1809.

die günstige Gelegenheit ergriffen hat und nun dem Neid seiner Konkurrenten ausgesetzt ist,⁸³⁰ wurde das Thema in den Niederlanden seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zunächst am Lütticher Hof des Fürstbischofs Eduard van der Marck, in Form der „*Tabula Cebetis*“ reflektiert, die **Lambert Lombard** mit einer nicht erhaltenen Grisaille in die niederländische Malerei eingeführt haben soll.⁸³¹ Mit der 1592 von **Jacob Matham** nach **Hendrick Goltzius** gestochenen „*Tabula Cebetis*“ lieferte dieser die prägende Darstellungsform der Fortuna,⁸³² der sich auch noch Franckens II. Figuren verpflichtet zeigen.⁸³³

Francken II. stellt den Gaben der Fortuna einen Tugendbegriff gegenüber, der in Rezeption der u. a. von Galen geäußerten und in der Neuzeit von Autoren wie Alberti („*Dialogo della Virtù contro la Fortuna*“) wieder aufgegriffenen Auffassung, dass allein Merkur als Erfinder und Förderer der Künste vor dem ruinösen Untergang durch Fortuna bewahren kann,⁸³⁴ ebenfalls auf den Planetengott der Maler zurückweist. Die Anspielungen auf die *artes*- und die Planetenkinder-Ikonografie erweisen sich damit als doppelsinnige Auffassung, der zufolge Ruhm und Wohlstand nicht als unberechenbare Gaben einer höheren Macht, sondern als Ziel und Lohn vorbildlichen menschlichen Handelns ausgewiesen werden. Dies lässt sich schließlich auf die beiden Grundprinzipien der antiken Auffassung von Zeit als günstige Gelegenheit („*kairos*“) und schöpferischer Ewigkeit („*aion*“) zurückführen, die ursprünglich die Genese der Occasio begründet haben.⁸³⁵ In allen Gemälden werden diese Tugenden, Eigenschaften und Ziele auch für die Malerei in Anspruch genommen. Noch drastischer werden Tugend und Ignorantia in einer Reihe von gemalten Kunstkammern oder Preziosenwänden von **Frans Francken II.** gegenübergestellt, die gleichzeitig die Kulmination vieler bisher einzeln verfolgter Inhalte darstellen.⁸³⁶

⁸³⁰ Vgl. Vasari/Milanesi 1906, Bd. VII, S. 686; dazu speziell in diesem Zusammenhang Wittkower 1984d, S. 203 f.; Cheney 1985, S. 159 ff. und Abb. 45 f.

⁸³¹ Vgl. Becker 1973, S. 46. In dem als „*Tabula Cebetis*“ bekannten griechischen Dialog wird Tyche/Fortuna z. B. als blindes Weib charakterisiert, deren Anhänger erst von ihr unterstützt und dann in das Haus der „*Miseria*“ und des Leidens geworfen werden, woraus sie sich nur durch Reue befreien können. Siehe auch die von Philips Galle 1561 nach Frans Floris gestochene *Tabula Cebetis* im Ausst. Kat. Köln 1981, Nr. 1; weiterführend Boas 1920, S. 1 ff.; Braun 1954, S. 383 ff.; Schleier 1973; Fitzgerald/White 1983.

⁸³² Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 9.

⁸³³ Die Gegenüberstellung von positiven und negativen Exempla sowie wie die Einbeziehung geistiger und weltlicher Würdenträger könnte zudem von der gegenreformatorischen Auffassung der Occasio beeinflusst sein, wie sie Johann Davids in seiner Schrift „*Occasio arrepta, neglecta. Huius commoda. Illius incommoda*“ (Antwerpen 1605) überliefert. Darin werden die Zeit als Ewigkeit und Occasio als Gelegenheit eines christlichen Lebens definiert, für das sich der Mensch entscheiden muss. Während die Gerechten die Gelegenheit im wahrsten Sinn am Schopf packen, verpassen sie die vom Teufel verführten Gottlosen. 1603 waren die Stiche bereits unter dem Titel „*Typus Occasionis in quo receptae commoda, neglectae vero incommoda, personato schemate proponuntur*“ erschienen. Vgl. Ausst. Kat. Köln 1981, Nr. 28; Wittkower 1984d, S. 187 ff., der den auf Rubens' Skizze für den Zyklus Heinrichs IV. (Wien, Sammlung von Liechtenstein und Sammlung von Arenberg, Gemälde in Sanssouci, Weimar und Privatsammlung) betont, wo die Besonnenheit einem König rät, die durch die Zeit gebotene Gelegenheit zu ergreifen und Frieden zu schließen. Dieser Zusammenhang erinnert ebenfalls an Franckens II. Allegorie.

⁸³⁴ Ebd.; Förster 1901, S. 82 ff.

⁸³⁵ Vgl. Panofsky 1980a, S. 109 ff.

⁸³⁶ Vgl. neben den folgend genannten Werken z. B. die Gemälde in London (Courtauld Institute of Art, Slg. Seilern, Inv. Nr. 47), Rom (Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, Inv. Nr. 1332), Toulouse (Musée Augustins), London (Buckingham Palace, Collection of Her Majesty the Queen); dazu vor allem Härtling 1983, Nr. A 369,

Eine um 1612-14 entstandene Fassung zeigt eine Kunstkammer, in der links eine Gruppe von z. T. altertümlich gekleideten Männern Gemälde betrachtet (**Abb. 441**).⁸³⁷ Ihnen ist zentral die sinnliche und über das Äußere nicht hinausgehende Kunstbetrachtung durch einen Affen mit Nusschalen gegenübergestellt,⁸³⁸ die zum Außenraum überleitet. Dort zertrümmern, räumlich abgegrenzt von der „conclave“ des gelehrten Interieurs, zwei eselsköpfige Wesen Werke der Künste und Wissenschaften (Bücher, Statuetten, Laute, Caduceus).⁸³⁹ Die Exempla des vorbildlichen und negativen Umgangs mit Kunst werden von den einzigen Historienbildern im Raum, die *Loth und seine Töchter* und die *Madonna mit Kind und den heiligen Elisabeth und Johannes dem Täufer* darstellen, kommentiert. Sie präzisieren den Gegensatz und verweisen – ähnlich wie auf Franckens Allegorie der *ars sacra* (**Abb. 403**) – auf die erkenntnistheoretische und belehrende Funktion von Bildern.⁸⁴⁰

Die Charakterisierung der auch als „*ânes iconoclastes*“ bezeichneten Wesen lässt sich auf die Eselsohren der *Calumnia*- oder Midas-Ikonografie, der sich schon Zuccari bei seiner „*Porta Virtutis*“ (**Abb. 320**) oder Goltzius (**Abb. 415**) für die Gegenüberstellung Minervas und Ignorantias bedient hatten,⁸⁴¹ und auf die „Karriere“ des Eselskopfes seit der Reformation zurückführen, die zudem eine Reihe von Darstellungen der sinnlosen Bilderzerstörung hervorbrachte.⁸⁴² Möglicherweise war Francken II. auch die beinahe parodistische Umdeutung einer von Francesco Primaticcio gestochenen Göttersammlung bekannt, die u. a. zehn Esel bei der Zerstörung von Werken der Künste und

370-372a, 377, B 371, 371b, 373 f.; Dies. 1989, S. 25 f. und 84 ff., Nr. 448 ff.; daneben Speth-Holterhoff 1957, S. 129 f.; Briels 1980, S. 164 ff.; Stoichita 1992, S. 171 ff.; Ders. 1998, S. 140 ff..

⁸³⁷ Öl auf Holz, 54 x 63 cm, bezeichnet mit „*Ffranck.In Et F*“, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1998, Leihgabe Bayreuth, Schloss. Vgl. Speth-Holterhoff 1957, S. 72 f.; Härting 1981, Nr. A 369; Dies. 1989, S. 17 und 84, Nr. 450; Müller Hofstede 1984a, S. 257 ff.; Scarpa Sonino 1992, S. 55 f.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 109; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 164.

⁸³⁸ Müller Hofstede 1984a, S. 257, hat darauf hingewiesen, dass vor dem Hintergrund von Franckens Wertschätzung der biblischen Historie dem Affen scheinbar bewusst eine „niedere“ Gattung zum stumpfsinnigen „Begaffen“ beigegeben wurde und vergleichbar dann auch Rubens und Jan Brueghel d. Ä. einen Affen vor einem Marinebild plazieren.

⁸³⁹ Stoichita 1998, S. 141, weist zu Recht auf die durchgehend in diesen Gemälden greifbare Gegenüberstellung von geordnetem Innen und chaotischem Außen und daneben ebd., S. 141 f. und Abb. 59, auf ein Ende des 16. Jahrhunderts entstandenes Gemälde von einem anonymen flämischen Meister in Douai (Musée de la Chartreuse) hin, das eines der wenigen Beispiele für die direkte Darstellung der Bilderzerstörung darstellt.

⁸⁴⁰ Die von Müller Hofstede 1984a, S. 259, geübte Kritik an Winner 1957, S. 68 ff.; Briels 1980, S. 160; Härting 1981, S. 158, die den Gegensatz von Virtus und Ignorantia nicht pointiert auf gegenreformatorische Tendenzen hin ausrichten, scheint insofern übertrieben, als der Tugendbegriff an sich bereits christlich-heilsgeschichtliche Dimensionen beinhaltet.

⁸⁴¹ Die Bezeichnung „*ânes iconoclastes*“ geht auf Speth-Holterhoff 1957 zurück. Auf die mögliche Vorbildfunktion Zuccaris verweisen auch Winner 1957, S. 171 f.; Briels 1980, S. 163 f..

⁸⁴² Als frühe Darstellungen einer bilderstürmerischen Aktion gilt eine lombardische Zeichnung in Mantua (um 1450, Biblioteca Comunale), die eine Predigt des heiligen Benedikt sowie die Zerstörung einer heidnischen Statue in einer Nische zeigt; Vgl. dazu und weiterführend zur Darstellung von Bilderstürmen und Eselsköpfen Warnke 1990, S. 299 ff. und Abb. 4; Metzler 1973, S. 23 ff.; Gombrich 1975, S. 104 ff.; Freedberg 1976a, S. 25 ff.; Ders. 1986, S. 39 ff.; Saunders 1977/78, S. 59 ff.; Dies. 1978, S. 152 ff.; Veldman 1977, S. 45 ff.; Dies. 1991, S. 152 ff.; Scavizzi 1981, S. 130 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 3 ff.; Bredekamp 1990, S. 203 ff.; Göttler 1990, S. 281 ff.; Seidel 1996, S. 122 f.; Stoichita 1998, S. 142 f..

Wissenschaften und zentral auf einem eingeklebten Blatt den Kampf von Pegasus mit der Chimaira als Exemplum *in bono* zeigt (Abb. 442).⁸⁴³

Bei Francken II. vertreten die positiven Exempla keine mythischen Gottheiten oder allegorische Personifikationen, sondern mehr oder minder als „zeitgenössisch“ ausgewiesene, fiktive oder reale Besitzer und/oder Besucher der Kunstkammer, deren Aktionen und Attribute (Globus, Zirkel) sich auf die *artes*- oder Planetenkinder-Ikonografie einerseits und die mit Dürer (Abb. 163) einsetzende Darstellungstradition der „*Melancholia artificiales*“ andererseits zurückführen lassen.⁸⁴⁴ Eine Zwischenstellung nehmen die Gelehrten im Hintergrund auf Adam Elsheimers so genanntem „*Reich der Minerva*“ (um 1607/08) ein, in dem unter der Schirmherrschaft Minervas als Sinnbild der *vita contemplativa* Gelehrte und Künstler agieren (Abb. 443).⁸⁴⁵

Die „*virii eruditi*“ oder „*kunstliebhaber*“ demonstrieren Weisheit und Erkenntnis als Ziel und Lohn eines ausdauernden, fleißigen und tugendhaften Studiums sowie die angeborene Neigung zur und den vorbildlichen Umgang mit Kunst.⁸⁴⁶ Indem sie in einer gemalten und von Gemälden dominierten Kunstkammer agieren und/oder in die Betrachtung von Kunstwerken vertieft sind, rücken die mnemotechnischen, erzieherischen und erkenntnistheoretischen Funktionen der Kunst im allgemeinen und der Malerei im besonderen in den Vordergrund.⁸⁴⁷ Ihre Ausbildung und Tugendhaftigkeit ist dabei das positive Gegenbeispiel für die Ignorantia und demonstriert zugleich die Erhabenheit eines gefestigten Charakters über Spott und Verleumdung.⁸⁴⁸ Waren es bisher die an die *artes liberales*

⁸⁴³ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 35632, als „Anonym, 16. Jahrhundert“. Auf die Vorbildlichkeit dieses Stiches für Francken II. haben schon Winner 1957, S. 71 f.; Härting 1989, S. 87 und Abb. 81, hingewiesen. Ebd. wird Cornelis Cort als Urheber vorgeschlagen. Siehe auch ebd., S. 204, Anm. 390, eine Übersetzung der Stichinschriften, die sich in vielerlei Hinsicht auf Franckens Galeriebilder beziehen lassen: „*Wohltat vergelte, Eintracht strebe eifrig an, die rechte Gelegenheit warte ab. / Wohlstan, ehrenvoller und rechtschaffener Mann, du siehst hier alle, die dem Pegasus hinsichtlich seiner Ausbildung und Tüchtigkeit entgegenstehen und neidisch sind, dumme, und törichte versammelte Esel, und, wie Gott alle diese durch Entzug von Gedächtnis, Verstand und Sinnen wie wahnsinnige Träumer an einen Ort gestürzt hat und sie ohne Zweifel an Körper und Seele, an Ansehen und Gütern strafen wird.*“

⁸⁴⁴ Es sei darauf hingewiesen, dass Jan Wierix 1602 Dürers *Melencolia I.* nachgestochen hat. Vgl. Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. 2, Nr. 1556. Becker 1972/73, S. 126, Anm. 86, vermutet aufgrund der Bedeutung des Globus für den *Typus geometriae*, dass allein das Auftauchen des Motivs in gemalten Bildergalerien auf die freien Künste als Grundlage der Malerei verweisen soll.

⁸⁴⁵ Öl auf Kupfer, 8,5 x 14,5 cm, um 1607/08, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Hier abgebildet wird die 1646 von Wenzel Hollar angefertigte Radierung, 8,3 x 14,5 cm, mit „*Pallas*“ und „*A. Elsheimer (AE ligiert) pinxit. W. Hollar (WH ligiert) fecit aqua. Fonti ex Collectione Arundeliana 1646*“, bezeichnet (München, Staatliche Grafische Sammlung). Vgl. Drost 1933, S. 93 f.; Pigler 1954b, S. 224 f.; Winner 1957, S. 127; Ders. 1962, S. 168; Best. Kat. Cambridge/Mass. 1960, S. 201 ff.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1966/67, Nr. 285; Andrews 1985, S. 37 f. und Nr. 22; King 1989, S. 250; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 359, 365 und 540. Als Quellen für die ungewöhnliche Darstellung bisher der „*Ovide moralisée*“ oder Vincenzo Cartaris „*Imagini delle Dei*“ vorgeschlagen. Vgl. den Überblick über die Diskussion im Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 10.

⁸⁴⁶ Vgl. auch Delen 1959, S. 61 f.; Briels 1980, S. 142 f.; Härting 1989, S. 83 f., 88 und 201, Anm. 353; Welzel 1997, S. 495 ff.; Stoichita 1998, S. 143 ff. und 166; dagegen Müller Hofstede 1984a, S. 255, der auch das Bemühen um Erkenntnis der Gelehrten *in malo* deutet.

⁸⁴⁷ Zum Verhältnis von gemalter Bildergalerie und Mnemotechnik siehe ebd., S. 125 ff.

⁸⁴⁸ Entsprechende Exempla werden in der antiken Literatur im Zusammenhang mit Philosophen erörtert. Vgl. z. B. Claudius Aelianus, „*Variae Historiae*“ V, 8: „*Spott und Verleumdung haben meiner Meinung nach keine Macht. Denn wenn sie einen gefestigten Charakter treffen, verstummen sie. Treffen sie aber feige und niedrige*

angelehnten oder diese umfassenden Studien und Kenntnisse des *pictor doctus*, die den Maler zu einem tugendhaften und vorbildlichen Künstler erhoben, ist es nun die Beschäftigung mit der Malerei – insbesondere der Historienmalerei – an sich, die Künstler und kunstinteressierte Laien als tugendhafte *virtuosi* auszeichnet.⁸⁴⁹ Indem die Betrachtung von Karten oder das Vermessen von Globen von den Zeitgenossen unter Rezeption von Schriften Ciceros und Senecas wiederholt mit der Besinnung auf die Nichtigkeit des Irdischen bzw. die Größe der göttlichen Schöpfung in Zusammenhang gebracht wurden, lässt sich das Geografie- oder Astronomiestudium auch als Mittel zur Heilserkenntnis interpretieren.⁸⁵⁰ Die nicht selten in Form von Bildern im Bild oder zur Schau gestellten Sinnesgenüsse weisen darauf hin, dass diese Tugendhaftigkeit zugleich davor schützt, die Heilserkenntnis durch irdische Studien aus den Augen zu verlieren oder überheblich, verblendet und im wahrsten Sinn vermessen zu werden.⁸⁵¹

Dass diese Entwicklung nicht stringent verläuft, zeigt bereits eine Allegorie Frans Franckens II., die *Pictura* im Kreis poetisch inspirierter und melancholisch veranlagter Künstler und Kunstliebhaber ein *Midas-Urteil* malend darstellt.⁸⁵²

Auch Franckens Nachfolger haben neben *Pictura* die mythischen Schutzgötter der Künste – sei es als Figuren, sei es als Bilder im Bild – in die gemalten Kunstkammern integriert.⁸⁵³ Auf einem

Hieronymus Francken II. und Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebenen Kabinett mit Albrecht und Isabella (um 1620/25) ist der Gruppe der vornehmen Besucher, Gelehrten und Kunstkenner ein an den Stuhl gelehntes Gemälde mit Ikonoklasten gegenüber gestellt (**Abb. 444**).⁸⁵⁴ Das zentrale Gemälde

Gesinnung, dann zeigen sie ihre Wirkung, schaffen oft Kummer und töten sogar. Der Beweis dafür: Sokrates lachte, als er in der Komödie verspottet wurde, Poliagros hängte sich auf.“

⁸⁴⁹ Diese Tugendhaftigkeit, die oftmals schon durch die altertümelnden Kostümierungen dieser Gelehrtengruppen angedeutet wird, hat Frans Francken II. um 1610-12 in einem Galerieinterieur (Privatbesitz, Slg. P. de Lande-Long) konkretisiert, indem er zwei diskutierenden Gelehrten und zwei weiteren mit dem Studium bzw. der Vermessung eines Himmels- oder Erdglobus beschäftigten Herren eine Darstellung des auferstehenden Christus zuordnete und auf diese Weise *virtus* als Folge des Gottvertrauens und einer vorbildlichen, christlich-ethischen Lebensführung charakterisierte. Auch Härting 1983, A 377; Dies. 1989, S. 84, 86; Nr. 456 und Abb. 76, sind keine weiteren Angaben zur Provenienz oder zum Zustand des Gemäldes bekannt.

⁸⁵⁰ Ebd.; Müller Hofstede 1979, S. 73 ff.

⁸⁵¹ Auf der Kunstkammer mit Gelehrten in Rom (um 1612-15, Galleria Borghese) warnen eine *Lautenspielerin* und eine *Frau bei der Toilette* vor *Luxuria* und *Superbia*, während das *Urteil Salomos* und die *Anbetung der Könige* die Selbsterhöhung und –erniedrigung veranschaulichen. Vgl. Härting 1983, Nr. A 375; Dies. 1989, S. 89 ff.; dagegen wiederum Müller Hofstede 1984a, S. 259.

⁸⁵² Öl auf Holz, 92 x 123 cm, in der Mitte unten signiert: „D^o ffranck IN / OVTVER VAN / DE CVSK“, an der Staffelei mit „A^o 1636“ datiert. Von Härting 1981, Nr. A 279; Dies. 1989, S. 66 und 113, Nr. 370, als Leihgabe in Berlin (Staatliche Museen, Gemäldegalerie) angegeben. Nach dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 58521, befindet sich das Gemälde seit 2002 wieder im Londoner Kunsthandel (Johnny van Haften). Vgl. daneben Ausst. Kat. Mainz 1968, Nr. 33; Scheller 1969, S. 113.

⁸⁵³ Siehe z. B. ein Hieronymus Francken II. und Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebenes Gemälde (Madrid, Prado, Inv. Nr. 1405), auf dem sowohl die ikonoklastischen Esel als auch Minerva als Schutzgöttin *Picturas* vor *Ignorantia* als Bilder im Bild auftreten. Von Speth-Holterhoff 1957, Abb. 11, Frans Francken II.; Winner 1957, S. 64 ff., 126 ff. und 131, Jan Bruegel d. Ä. und Adriaen van Stalbeem; von Härting 1983, Nr. B 380; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 95 und 109; Stoichita 1998, S. 144 f., Hieronymus Francken II. und Jan Brueghel d. Ä. zugeschrieben.

⁸⁵⁴ Öl auf Holz, 94 x 123,4 cm, Baltimore, Walters Art Gallery. Von Speth-Holterhoff 1957, Abb. 12, Frans Francken II., dagegen von Winner 1957, S. 64 ff.; Ertz 1979, Nr. 353 und Abb. 545; Härting 1983, Nr. B 380;

über der Anrichte stellt als Gegenpol dazu Minerva dar, die Pictura mit der Maske der Imitatio vor der Eselsohrigen Ignorantia beschützt. Als Statuen flankieren Merkur und Minerva neben einer Personifikation der Schelde das Eingangsportal, das den Blick auf Bürgerwachen freigibt. Auf diese Weise werden die Anspielungen auf den Visus bzw. die richtige oder falsche Betrachtung von Kunst mit der Gegenüberstellung von Ikonoklasmus und der traditionellen Schutzfunktion Merkurs und Minervas verbunden und dies zugleich als allegorische Huldigung der Schutzfunktion, Kunstkennerchaft und -förderung der im Vordergrund posierenden Statthalter formuliert.

Die demgegenüber in den nördlichen Niederlanden fortschreitende Umdeutung von enzyklopädischen Darstellungen oder Grafik-Zyklen zu Genreszenen ist beispielsweise einer 1607 von **Cornelis Cornelisz. van Haarlem** gemalten Allegorie ablesbar, das die im Frieden aufblühenden Künste und Wissenschaften durch unbekleidete Figuren (Pax, Sculptura) und Vertreter personifiziert, unter denen sich auch Bildnisse wie der schon bekannte Jan Govertsz. van der Aar als Muschelsammler und Kunstliebhaber befinden (**Abb. 445**).⁸⁵⁵ Kaum mehr von einem Gruppenbildnis zu unterscheiden ist eine Federzeichnung im Skizzenbuch Adriaen Pietersz. van de Venne (**Abb. 446**).⁸⁵⁶ Die vor einer stillebenartigen Ansammlung von Attributen der Künste und Wissenschaften dargestellte Gruppe von vier Herren stellen einerseits das Selbstbildnis und Bildnisse befreundeter Künstler van de Venne und andererseits Vertreter verschiedener Berufszweige dar. Der linke Herr vertritt die Astronomie oder Kartografie (Astronomia/Geometria), das Bildnis von Jacob Cats verweist auf die Poesie (Poesia/Rhetorica), van de Venne selbst auf die Malerei (Pictura) und der Herr neben ihm auf den Kupferstich (Sculptura in aes). Mit ihrer vornehmen Erscheinung werden die gleichrangig nebeneinander stehenden Vertreter der bildenden und freien Künste deutlich von dem am Boden hockenden und mit dem Arm zum Schlag ausholenden Bildhauer differenziert und damit zusätzlich nobilitiert.

Dies. 1989; S. 178 und Abb. 57; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 95, 109 und 116; Stoichita 1998, S. 145 f., Hieronymus Francken II. zugeschrieben. Nach Ertz 1979, S. 451, sollte das Todesdatum Albrechts (1621) nicht als *terminus ante quem* aufgefasst werden.

⁸⁵⁵ Öl auf Leinwand, 178 x 234 cm, London, Courtauld Institute of Art, The Knole Estate. Zur umstrittenen Identifizierung der Figuren vgl. ausführlich van Thiel 1999, S. 372 ff., Nr. 203; daneben Reznicek 1983, S. 209 ff.; Dance 1986, S. 11; Nichols 1987, S. 241; McGee 1991, S. 256 f..

⁸⁵⁶ Feder, Tusche und Gouache über schwarzer Kreide, 97 x 153 cm, um 1624-26, London, British Museum, Printroom, Inv. Nr. 1978-6-24-42 (1-102), fol. 38 r.. Vgl. Royalton-Kisch 1988, S. 164; Buijsen u. a. 1998, S. 216 f..

C 3.4 Das Lob der Künstlerhand

Die als Kompensation zu äußeren Titeln oder Geburtsadel propagierte, innerliche Nobilitierung des Malers trug dazu bei, dass sich Darstellungen tätiger Künstler auch außerhalb der hier untersuchten Bezugsrahmen durchsetzen konnten.⁸⁵⁷ Mit dem Künstlerlob ging darüber hinaus eine zunehmende Anerkennung des Individualstils einher, die bereits auf Rogiers Lukasbild (**Abb. 21b**) oder Heemskerck (**Abb. 147d**) beobachtet werden konnte und in literarischer Form z. B. in einer Notiz Dürers auf zwei Akten der Raffael-Werkstatt greifbar wird.⁸⁵⁸ Das zunehmende Interesse an individuellen Stilen hing wiederum eng mit der kunsttheoretischen Forderung nach Einheit von Inhalt, Form, Intention und ausführender Künstlerpersönlichkeit zusammen,⁸⁵⁹ die Begriffe wie „Eigenhändigkeit“, „Original“ oder „Fälschung“ überhaupt erst notwendig machten.⁸⁶⁰ Dass der Individualstil eines Künstlers, Epochalstile, bestimmte (Mal-) Techniken oder Schaffensperioden mit „*maniera*“ (von lat. „*manus*“), „*hand*“ oder „*handelinghe*“ bezeichnet wurden,⁸⁶¹ eröffnete die Möglichkeit, Hände von historischen, mythischen oder allegorischen Identifikationsfiguren sowie von zeitgenössischen Künstlern hervorzuheben oder zu loben.⁸⁶² So lobt z. B. Jean Lemaire de Belges zu Beginn des 16. Jahrhunderts Jean Perréal, er habe „*car de sa main Mercuriale*“ naturwahre Bilder geschaffen und dabei die Natur übertroffen.⁸⁶³ Auf dem 1526 gestochenen Bildnis Philipp Melanchthons wird die Hand Dürers als „gelehrt“ bezeichnet: „*Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus.*“⁸⁶⁴ Auf diversen

⁸⁵⁷ Vgl. auch Warnke 1987, S. 55 ff.

⁸⁵⁸ Die Studien zur Schlacht bei Ostia im Vatikan (Wien, Albertina) sind beschriftet mit: „*Raffahell de Vrbin, der so peim pobst geacht ist gewest, der hat dyse nackerte bild gemacht vnd hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, im sein hand zu weisen.*“ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, Nr. 67, S. 209. Vgl. dazu de Vecchi 1983, S. 57, Abb. 66; Panofsky 1995, S. 377 f.. Zur Entwicklung in Italien, wo sich seit dem Trecento und insbesondere ab 1400 entsprechende individuelle Skizzen nachweisen lassen, vgl. Degenhart/Schmitt 1968, Nr. 22, 30, 47-49, 52 und 80; Jenni 1976, insbesondere S. 85 f..

⁸⁵⁹ Zu den Wurzeln dieser Auffassung in der rhetorischen *Stilus*-Lehre siehe Krystof 1997, S. 19 ff. und 184 f..

⁸⁶⁰ Zur Bewertung von Originalen und Fälschungen im 15. und 16. Jahrhundert vgl. Huth 1967, S. 23 ff. und 108 ff.; Glasser 1977, insbesondere S. 73 ff.; Miedema 1993/94, S. 126 f.; Bok 1993/94, S. 140 f.; van der Stock 1998, S. 135 f. und 188; Roeck 1999, S. 150 ff..

⁸⁶¹ Zur ethymologischen Herleitung und den verschiedenen Bedeutungen siehe insbesondere Smyth 1963, S. 174 ff.; Shearman 1963, S. 200 ff.; Dumont 1966, S. 439 ff.; Lindemann 2000, S. 47 ff. und 60 ff.; zu „*bella maniera*“ Weise 1950, S. 321 ff.; zu „*maniera*“ und „*Hand*“ Warnke 1987, S. 56 ff.; Bredekamp 2000, S. 110 ff., mit weiterführender Literatur.

⁸⁶² Wie schon beim Künstlerlob (Apelles-Vergleich) handelt es sich dabei weniger um einen Neuanfang als um eine Fortführung mittelalterlicher Traditionen unter veränderten Vorzeichen. Die Beispiele für das Lob mittelalterlicher Künstlerhände sind zahlreich, doch steht dabei weniger die mimetische, geistige oder gelehrte Leistung des einzelnen Künstlers im Vordergrund als beim frühneuzeitlichen Künstlerlob. Vgl. Groß 1976, S. 423 ff.; Legner 1985, S. 187 ff..

⁸⁶³ Zitiert nach Lemaire de Belges/Stecker 1972, Bd. 3, S. 406.

⁸⁶⁴ Der in der Inschrift angedeutete Topos, der Geist des Dargestellten würde mehr aus den Schriften als aus dem Porträt sprechen, trägt der Höherbewertung des literarischen Nachruhs und Bescheidenheitstopoi Rechnung. Vgl. Anzelewsky 1988, S. 233 und Abb. 218; Warnke 1987, S. 58; zum vergleichbaren Topos auf dem ebenfalls 1526 gestochenen Erasmus-Porträt siehe Schuster 1983, S. 115 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 81; Ludwig 1998, S. 123 ff..

Stichunterschriften rühmt Domenicus Lampsonius die Hand von Frans Floris als gelehrt oder apellisch („*De Apellea manus*“).⁸⁶⁵

In anderem Zusammenhang begegnet die Verbindung von Kupferstich und Hand auf einem Gruppenbildnis des **Cornelis Anthonisz. van Oostanen** 1533 im Kreis der Amsterdamer Münzer. Auf dem als „*Braspennigsmaltijd*“ bekannten Gemälde hält van Oostanen einen Stift in der Hand, der vermutlich auf das Haus „*De schrijvende Hand*“ des Künstlers am Nieuwe Zijds Achterburgwal (später Spuisstraat 119) hinweisen soll.⁸⁶⁶ Da sich van Oostanen seit den 1530er Jahren als Vermittler von Kupferstichen betätigte, könnte er die Werbung für sein Haus sinnvoll mit dem insbesondere innerhalb der Grafik verbreiteten Topos der Künstlerhand verbunden worden sein.⁸⁶⁷ Die Druckermarken von Valentin Schaffner von 1521-31 (**Abb. 447**)⁸⁶⁸ und **Christophe Plantin** (seit 1555; **Abb. 448**)⁸⁶⁹ oder das seit 1529 beinahe einhundert Jahre lang Druckereien und Verlagshäuser beherbergende Haus „*De gulden hant*“ in Antwerpen⁸⁷⁰ belegen, dass dieser Zusammenhang nicht einzigartig ist. Sicher ist es kein Zufall, dass zur gleichen Zeit die frühesten bekannten Beispiele für autonome (Selbst-) Bildnisse mit Malutensilien entstanden (**Abb. 198-200**).⁸⁷¹

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt das Lob der Künstlerhand auffällig häufig im Zusammenhang mit dem Schaffen und der Person des Kupferstechers und Verlegers **Hendrick Goltzius** auf.⁸⁷² Unter dem 1582 von **Philips Galle** gestochenen Bildnis des Künstlers befindet sich eine vermutlich von Janus Douza d. Ä. (1545-1604) verfasste Stichunterschrift in Latein (**Abb. 449**),⁸⁷³ die in deutscher Übertragung lautet: „*Das Gesicht, das du, Leser, hier in Kupfer geschnitten siehst, ist das Bild von Galle, wie du wohl weißt. Du hast kaum meinen Hinweis nötig oder den eines anderen, wenn du ihn nur ein einziges Mal vorher gesehen hast. Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand: die Hand des Goltzius ist gesegnet durch Galle; das Gesicht Galles gesegnet durch*

⁸⁶⁵ Vgl. die Stichunterschrift auf *Die Aufrichtung der ehernen Schlange* sowie die Widmung der Stichserie *Die Taten des Herkules*, beide von Cornelis Cort nach Floris gestochen, bei van de Velde 1975, Bd. 1, S. 14 und Abb. 167 sowie S. 46 ff., S. 69-68.

⁸⁶⁶ Vgl. van Eeghen 1986, S. 109 f. und 98, Abb. 1.

⁸⁶⁷ Zu van Oostanens Rolle als „Verleger“ vgl. van Orenstijn u. a. 1993/94, S. 176.

⁸⁶⁸ Vgl. Bättschmann/Griener 1994, S. 626 ff.; Woods-Marsden 1998, S. 39 f. und Abb. 25.

⁸⁶⁹ Vgl. Clair 1960; van Isacker/van Uytven 1986, S. 128; Sorgeloos 1990; van der Stock 1998, S. 275.

⁸⁷⁰ Zur Geschichte und den Druckern und Verlegern vgl. ausführlich van der Stock 1998, S. 69 ff..

⁸⁷¹ Vgl. Kap. A 7.2.

⁸⁷² Neben den folgend genannten Beispielen vgl. auch das Bildnis Hans Bols, auf dem der Betrachter dazu aufgefordert wird, die Künstlerhand zu bewundern („*Pictricem admirare manum [...]*“); das Bildnis des Frederick de Vries, auf dem Goltzius' Hand durch eine von Petrus Scriverius verfasste Stichunterschrift lobend hervorgehoben und mit der des antiken Bildhauers Phidias verglichen wird („*Quid tabual haec capiat fors non capis: en tibi paucis / montem. Simplicitas quarit amatquem fidem / Fida canis, simplexque puer, quos Goltzius apte / vivere Phidiaca fecit in aere manu // P. Scriverius.*“) oder die von Theodorus Schrevelius verfasste Inschrift auf dem Bildnis von Goltzius („*Manuumque nexu gratioso vinculo / spondent merenti posthumana famam viro*“); dazu Nichols 1991-92, S. 116; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 42 und 50.

⁸⁷³ Kupferstich, 22,2 x 14,5 cm; mit „*Henricus Goltzius fecit 1582*“ signiert und datiert. Vgl. Strauss 1977, Bd. 1, Nr. 156; Sellink 1991-92, S. 154; Namowitz Worthen 1991-92, S. 275; Filedt Kok 1996, 163 f.; Roettig 2002, S. 22; Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 17. Zur Diskussion über die Urheberschaft der Inschrift siehe Krystof 1997, S. 19 ff., die die Auffassung von Wanke 1987, S. 58, zurückweist, Galle habe sie verfasst.

Goltzius.⁸⁷⁴ Die Verbindung von kunstfertiger Hand und gesegnetem Bildnis ist offensichtlich von Dürers Melanchthon-Porträt beeinflusst.⁸⁷⁵ Der Wertschätzung von Kupferstich und manueller Kunstfertigkeit entspricht die würdige Erscheinung des Kupferstechers und Verlagshausinhabers Philips Galle (1537-1612), der mit dem Zeigefinger auf einen halb entrollten Kupferstich weist.⁸⁷⁶ Dieser liegt auf einem Tisch, auf dem daneben ein Grabstichel,⁸⁷⁷ eine Kugel, mit deren Hilfe die Platte gedreht werden kann, sowie eine daran angelehnte Kupferplatte platziert sind. Da Goltzius bis 1582 für Galle tätig gewesen war und nun sein eigenes Verlagsgeschäft in Haarlem eröffnete, fungierte der Stich gewissermaßen als Abschiedsgeschenk.⁸⁷⁸ Der zweifache Hinweis auf die Hand und die Arbeitsgeräte des Kupferstechers stellt sich vor diesem Hintergrund zugleich als selbstbewusste Demonstration einer würdigen Nachfolge sowie als Werbung für das eigene Geschäft dar.⁸⁷⁹ Um 1586/90 präsentierte er sich dann selbst in einer ähnlichen Haltung mit Kupferplatte und Grabstichel als professioneller Kupferstecher (**Abb. 450**).⁸⁸⁰

1588 zeichnete Goltzius eine Hand in Kupferstichmanier (**Abb. 451**),⁸⁸¹ die mit van Manders Überlieferung in Zusammenhang gebracht wurde, Goltzius' Hand sei seit einem Unfall zeitlebens verkrüppelt gewesen.⁸⁸²

⁸⁷⁴ Zitiert nach ebd.. Ein ähnliches Lobgedicht auf Goltzius' Hand nahm Dousa d. Ä. dann auch in seine Schrift „*Epodon ex puris iambis libri II*“ (Leiden 1584) auf. Vgl. dazu Sellink 1991-92, S. 157, Anm. 26; zum Kreis der Humanisten um Dousa d. Ä., Mitbegründer der Leidener Universität, Roettig 2002, S. 25 f.

⁸⁷⁵ Der beim Erasmus-Bildnis Dürers anklingende Topos, das ein „lebensnaheres“ Bild mehr durch die Schriften als das gestochene Antlitz des Dargestellten zu finden sei, findet sich bei Goltzius auf dem um 1591 gestochenen Bildnis D. V. Coornherts. Vgl. dazu zuletzt Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 2, mit weiterführender Literatur.

⁸⁷⁶ Die Fensteröffnung gibt den Blick auf eine Landschaft frei, in der links unten die *Taufe des Kämmerers* (Apostelgeschichte 8,26 ff.), dargestellt ist und auf den Heiligen Philippus als Namenspatron verweist.

⁸⁷⁷ Nach Namowitz Worthen 1991-92, S. 275 und 303, Anm. 61, ist das Stecheisen zugespitzter als für den Kupferstich üblich und ermöglicht demnach die für Goltzius typischen, anschwellenden Linien. Sie sind daneben charakteristisch für die Kalligrafie, auf die schließlich auch die Verzierung des Textes verweist. Zur Kalligrafie in Goltzius' Drucken siehe ebd., S. 278 ff.; Roettig 2002, S. 25 f..

⁸⁷⁸ Vgl. Sellink 1991-92, S. 154, wonach der Stich zugleich die Abkehr vom Antwerpener Einfluss markiert und demzufolge auch aus kunsthistorischer Sicht als „Abschied“ angesehen werden kann. Galle erhielt dann auch gemäß der üblichen Praxis bei Porträtaufträgen die zugehörige Kupferplatte, die noch im Nachlassinventar von Galles Sohn Theodoor erwähnt und nach Philips Tod 1612 nochmals aufgelegt wurde. Vgl. Duverger 1984-95, Bd. 4, S. 23; Filedt Kok 1991-92, S. 162 f..

⁸⁷⁹ Roettig 2002, S. 26.

⁸⁸⁰ Silberstift und Feder auf präparierter Zeichentafel, 14,6 x 10,4 cm, HG monogrammiert, London, British Museum, Printroom, Inv. Nr. A 112-113. Vgl. Best. Kat. London 1932, Nr. 10; Reznicek 1961, Bd. 1, S. 66 und 349, Nr. 254; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 1.

⁸⁸¹ Feder und braune Tinte, 23 x 32,2 cm, mit „*Hgoltzius fecit. Anno 1588*“ signiert und datiert, Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. N 58. Aus den Notizen des Haarlemer Notars Arnold Buchelius geht hervor, dass sich das Blatt in seinem Besitz befand und daneben eine zweite Version (heute Amsterdam, Slg. J. Q. van Regteren Altena) existierte. Vgl. Reznicek 1961, Bd. 1, S. 305 f. und Nr. 165; Krystof 1997, S. 177 ff.; Ausst. Kat. Hamburg 2002, S. 76; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 85. Stolzenburg 2000, S. 424 ff., hat darauf hingewiesen, dass „*Una Mano. HGfecit. Anno 1588*“ im Inventar Christine von Schwedens verzeichnet ist und die Zeichnung demzufolge zuvor in der Sammlung Rudolfs II. gewesen sein könnte.

⁸⁸² Vgl. van Mander/Floerke 1991, S. 329; dazu Reznicek 1961, Bd. 1, S. 305; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 86; Krystof 1997, S. 179 f. und Abb. 59 f.. Wenn van Mander dann wiederholt die Virtuosität und Kunstfertigkeit des Zeichners, Stechers und Malers Goltzius hervorhebt, müssen – und sollen – dem Leser diese Leistungen vor dem Hintergrund des wiederholt angeführten „Handicaps“ umso bewundernswerter erscheinen.

Da das gezeichnete Körperteil – wie die Hände auf den Verlegermarken (**Abb. 447-48**) – durch keinen szenischen, figürlichen oder Attributhaften Zusammenhang motiviert ist, assoziiert es die Hand Gottes.⁸⁸³ Das damit angedeutete, handelnde, sprechende und schöpferische Potential demonstriert Goltzius mit der Nachahmung der Stichtechnik. Sie offenbart die Virtuosität und „Wandelbarkeit“ der Künstlerhand, für die er selbst als „*Proteus*“ oder „*Vertumnus*“ gelobt wurde.⁸⁸⁴ Mit der Signatur und Datierung beansprucht die Zeichnung schließlich den Rang eines autonomen Kunstwerks oder Sammlerstücks und illustriert damit die eingangs erwähnte Verbindung von Hand, Handzeichnung und der Wertschätzung des künstlerischen Individualstils.

Nur wenige Jahre später veröffentlichte **Gabriel Rollenhagen** in den „*Selectorum Emblematum...*“ (Arnheim 1613) eine aus Wolken kommende Hand mit Schreibfeder unter dem Motto „*NULLA DIES SINE LINEA*“ (**Abb. 452**).⁸⁸⁵ Aus dem einstigen Malus, das die Anerkennung der Malerei als eine von schöpferischen, gebildeten und tugendhaften Vertretern ausgeübte Kunst verhindert hatte, war nun, im Rekurs auf das Diktum des Apelles, ein Exemplum für die stetige Vervollkommnung des Künstlers geworden.

Der Hinweis erfüllt den Topos der Widrigkeiten des Schicksals, denen sich der begabte Künstler ausgesetzt sieht. Vgl. dazu ebd., S. 181 f.; Müller 1993; Miedema 1991-92, S. 52.

⁸⁸³ Vgl. den Artikel „Hand Gottes“, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 211-214. Dass auch die Zeitgenossen diesen Schluss gezogen haben, legt die satirische Reflektion von C. C. von Haarlem nahe, der diese Hand in die Darstellung eines Mönches integrierte, der einer Nonne an den Busen greift (1591, Haarlem, Frans Halsmuseum). Vgl. zu diesem Gemälde van Thiel 1985, S. 83 f.; Ders. 1999.

⁸⁸⁴ Krystof 1997, S. 185 f., erkennt in der Zeichnung nicht nur ein „*Zeichen der handelinghe*“ und das Symbol der „*rhetorisierenden stilistischen Handhabe, die auf dem Prinzip der Simulation beruht*“, sondern auch ein „*Selbstporträt*“ und das Abbild von Goltzius’ „*Ingenium*“. Zum Proteus-Topos siehe van Mander/Floerke 1991, S. 338; van Mander Miedema/Spies 1977, S. 87 f.; dazu Melion 1989, S. 113 ff.; Limouze 1991-92, S. 439; Miedema 1991-92, S. 52 und 73; Krystof 1997, S. 146 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, S. 210 ff.

⁸⁸⁵ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1295 f..

SCHLUSS

Die bildlichen Strategien zur Aufwertung der Malerei können mit einer Identitätssuche verglichen werden, in deren Verlauf sich über die Assimilation und Abgrenzung von Legitimationskonzepten des Adels, der Gelehrten sowie von anerkannten Künsten und Wissenschaften Kriterien der Selbstdefinition herausbildeten.⁸⁸⁶ Entsprechend wiederholen die Bezugsrahmen künstlerischer Selbstreflexion zeitversetzt die Entwicklung der Selbstrepräsentation von Herrschern und Gelehrten, die sich parallel zur Ablösung von moralisierenden Ermahnungen durch humanistische Tugendlehren in den Fürstenspiegeln seit dem 14. und 15. Jahrhundert auf heidnische und jüdische Vorbilder oder Exempla der antiken Historie und Mythologie beriefen.⁸⁸⁷ Die Genese des Ideals eines von Gott oder der Natur begabten und unter einem günstigen Stern geborenen Malers, der seine geistigen und technischen Anlagen stetig vervollkommnet, ging einher mit der Aufwertung der geistig-schöpferischen und wissenschaftlich-rationellen Anteile künstlerischen Schaffens, der erkenntnistheoretischen und mimetischen Funktionen des Bildes, des Gesichtssinnes sowie der manuellen Fabrikation.⁸⁸⁸

Rogiers Erfindung des neuzeitlichen Lukasbildes und dessen Rezeption sind Indizien für die zunehmende Bedeutung der Zünfte, die in Flandern seit der Sporenschlacht 1302 und im Herzogtum Brabant seit dem 15. Jahrhundert autonome Rechte hatten und an den lokalen Entscheidungsprozessen partizipierten. Wenn ihre politische Partizipation auch in der Folgezeit eingeschränkt wurde, übten sie bis zum 18. Jahrhundert wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Einfluss aus und ermöglichten Handwerksmeistern verlagsartige Systeme aufzubauen.⁸⁸⁹ Der Entstehungszeitpunkt des Bostoner Gemäldes fällt darüber hinaus mit dem beginnenden „Siegeszug“ der Malerei gegenüber Medien wie Wandmalerei, Tapiserie oder Skulptur zusammen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang Rogiers verlorene Gerechtigkeitsbilder für das Brüsseler Rathaus, die als Tafelbilder die Funktion von Wandmalerei oder Tapiserieweberei ersetzten und die frühesten Reflexe von städtischem Bürgerstolz im Norden darstellen, der in Italien bereits 1339 mit den Fresken Ambrogio Lorenzettis im Sieneser Palazzo Publico oder den venezianischen Bilderzyklen der Scuolen greifbar wird.⁸⁹⁰ In der Folgezeit sollte das Gemälde auch die Skulpturen von den Innenseiten der Flügelaltäre verdrängen.⁸⁹¹ Entsprechend stiegen die Anzahl sowie die Bedeutung der Tafelmalerei in den Zunftgemeinschaften.

⁸⁸⁶ Siehe auch Filipczak 1987, S. 5 f. und 11 f.; Müller 1993, S. 109.

⁸⁸⁷ Vgl. die studiolo-Ausstattungen des Quattrocento in Italien oder die Bildprogramme der „*Blijde Incomsten*“ in den Niederlanden; dazu in diesem Fall Polleross 1988, S. 55 ff.

⁸⁸⁸ Vgl. auch de Chapeaurouge 1983, S. 4 ff.; Raupp 1984, S. 295; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 138.

⁸⁸⁹ Vgl. weiterführend Wyffels 1951, S. 7 ff. und 26 ff.; Lis/Soly 2000, S. 50 ff..

⁸⁹⁰ Diese Entwicklung wird dann mit Dieric Bouts in Löwen fortgesetzt. Siehe dazu Panofsky 1953, Bd. 1, S. 264 f. und 321; Kempers 1989, S. 156 ff.; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 29 f.; Nr. 150 f. und 156 ff.; Tipton 1994, S. 19 ff. und 87 ff..

⁸⁹¹ Ebd., S. 10 ff..

Wenn sich die in Teil A dargelegte Entwicklung insofern auch als Indiz für den Aufstieg des Malerhandwerks begreifen lässt, waren die politische Einflussnahme, die soziale Anerkennung oder der materielle Status von Malern im Vergleich zu Berufen wie Tuchmachern, Goldschmieden, Händlern oder Vertretern der Nahrungsmittelgewerbe (Bäcker, Fleischer, Brauer) noch relativ unbedeutend.⁸⁹²

Rogier van der Weyden erhob um 1430/35 den heiligen Lukas zum Exemplum eines technisch versierten, imaginativ-planerisch und auf der Grundlage von Naturstudien schöpfenden Künstlers, der den Vergleich mit den in der italienischen Traktatliteratur des Quattrocento vertretenen Idealen nicht zu scheuen braucht.⁸⁹³ Durch die formale und inhaltliche Orientierung an Vorlagen wie van Eycks Rolin-Madonna lieferte er dem zeitgenössischen Betrachter Wiedererkennungswerte und Hilfestellungen für das Verständnis seiner Richtungweisenden Neuformulierung. Die würdevolle und andächtige Erscheinung des Heiligen und die zahlreichen christlich-heilsgeschichtlichen Sinngehalte demonstrieren, dass das Gemälde dabei ohne weiteres auch religiöse Funktionen erfüllt haben könnte. Die Anpassung an die neuartigen Darstellungsprinzipien der altniederländischen Malerei und die neuzeitlichen Auffassungen von Kunst und Künstler war dann wohl auch neben Rogiers Ruf ausschlaggebend für die immer wieder aufs Neue vorgenommenen Zitate, Varianten und Aktualisierungen des Gemäldes. Die verstärkte Rezeption setzte allerdings erst nach Rogiers Tod ein, was möglicherweise mit den jährlichen Zusammenkünften der Malerkorporationen am Lukastag zusammenhängen könnte.

Die innovativste Neuformulierung des zeichnenden Heiligen als „Berufsbild“ des 15. Jahrhunderts schuf Jan Gossaert als einer der ersten Italienreisenden Künstler und Hofmaler. Er lieferte den Mechelner Malern ein Identifikationsbild, das in seiner Innovativität über den realen Status der Korporation weit hinausging und damit den programmatischen und öffentlichen Charakter der Lukasgemälde demonstriert. Die Zitate von Gossaerts Komposition in- und außerhalb Mechelns deuten erneut den durch Vorlagen, Künstlerwanderungen, stadtübergreifende Zusammenkünfte oder Wettbewerbe der Rhetorikerkammern beförderten, künstlerischen Austausch an.⁸⁹⁴

Demgegenüber sind die Hinweise auf ein verlorenes Flémaller „Urbild“ marginal. Die bisherigen Versuche, Spuren dieser angeblichen Vorlage aufzufinden, haben den Blick zu sehr eingengt und

⁸⁹² Vgl. die interessante Studie von Dambruyne 1997, S. 151 ff., in der auf Grundlage der 1540 konfiszierten Immobilien und Güter der zünftischen Organisationen Gents dieses Gefälle eindeutig zum Ausdruck kommt. Nach ebd., S. 183, Tabelle 12, rangieren die Maler mit Schreibern oder Altkleiderhändlern etc. in der mittleren Vermögensklasse, während Zimmerleute, Bäcker, Brauer oder Schmiede zum wohlhabenden und tuchverarbeitende Gewerbe zum reichen Bürgertum gehörten. Siehe allgemein Gatz 1942/43, S. 136 ff.; Huth 1967, S. 8 f., der die Situation in Nürnberg als „kennzeichnend für die soziale Stellung und den geringen Einfluss der Künstler“ bezeichnet; Filipczak 1987, S. 47 ff.

⁸⁹³ Vgl. auch Borchert 1997, S. 76 ff.; Költzsch 2000, S. 131.

⁸⁹⁴ Rivière 1987, S. 27; Thürlemann 1992, S. 560, gehen vor diesem Hintergrund von einem fruchtbaren Austausch und künstlerischem Wettbewerb aus.

halten einer kritischen Prüfung nicht stand. Die Darstellungstradition des christlichen oder profanen Malers macht deutlich, dass um 1500 ein reichhaltiges Motivrepertoire unterschiedlichster Malgeräte sowie drei grundlegende Typen des Malers an der Staffelei zur Verfügung standen, auf die Künstler wie Colijn de Coter, Derick Baegert oder Jan de Beer zurückgreifen konnten.⁸⁹⁵ Die Zitate von Rogier, Flémalle und van Eyck lassen sich entsprechend auf den „Stil-Archaismus“ um 1500 zurückführen. Das Auftreten von Madonnenmalern an der Staffelei seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in der deutschen Tafelmalerei und Bildschnitzerei, den volkstümlichen Holzschnitten sowie im sogenannten „Brüsseler Einzugsbuch“ könnte darauf hindeuten, dass sich die auf den ersten Blick profaner anmutende Variante des die Madonna porträtierenden Heiligen zunächst in öffentlichen oder sakralen Kontexten durchsetzen musste. De Coter oder de Beer wollten sich daher möglicherweise über die Zitate altniederländischer Meister der Bildwürdigkeit ihrer Neuformulierungen versichern. Unabhängig von der Diskussion über ein Flémaller Urbild oder Lukas-Altar demonstrieren die archaischen Zitate, dass die „Ahnherren“ der altniederländischen Malerei neben die christliche Identifikationsfigur traten und sich die Künstler um 1500 bewusst in der einheimischen Tradition verorteten.

Die Sichtverstellende Staffelei, die Realitätsbrüche zwischen Vorbild, gemaltem und gespiegelterm Abbild oder die versatzstückartige Zusammensetzung der Interieurs aus gelehrten Schreibstuben, Atelier und Mobiliar der Verkündigung an Maria revidieren die auf den ersten Blick „profan“ wirkenden Darstellungen des Staffeleimalers. Der Heilig-Blut-Meister, Dirck Vellaert oder Pieter Coecke van Aelst haben die Sichtverstellende Staffelei aufgegeben, dafür allerdings den Maler nah vor sein Arbeitsgerät gerückt. Ihre Bereicherung der Komposition um antikisierende oder italianisierende Zitate unterstreicht die Sonderstellung Gossaerts, der heidnisch-antike Figuren und Motive auch inhaltlich für seine Bildaussagen dienstbar machte. Während er auf dem Prager Lukasbild den zeichnenden Lukas an die antiken Zeichner annäherte, war in Antwerpen und Brügge der nahsichtige, streng im Profil arbeitende Maler vorherrschend, der auf italienische Darstellungen seit dem Trecento zurückweist.

Dass mit Jan Gossaert nachweislich der erste Künstler aus den nördlichen Niederlanden mit einem Lukasbild beauftragt wird und Maerten van Heemskercks erste Version den frühesten Hinweis auf eine dort ansässige Lukasgilde liefert, scheint auch unter Berücksichtigung der lückenhaften Überlieferungssituation dem Vorsprung Rechnung zu tragen, den die südlichen Niederlande hinsichtlich der Entstehung von Zünften hatten.⁸⁹⁶ Die demgegenüber im Norden überhaupt erst im 17.

⁸⁹⁵ In diesem Zusammenhang wurden zugleich etliche der falschen Zuschreibungen von Klein aktualisiert und einige Lukas-Miniaturen unseres Wissens erstmals abgebildet.

⁸⁹⁶ Nur in wenigen Städten wie Dordrecht, Middelburg, Zierikzee und Utrecht gehörten Zunftvertreter im 15. Jahrhundert zeitweise der Stadtregierung an, doch wurden sie bereits Anfang des 16. Jahrhunderts wieder von der politischen Partizipation ausgeschlossen. Außer in Utrecht sind Nachrichten von Malerkorporationen vor der

Jahrhundert weite Verbreitung erlangenden Einrichtungen erreichten durch die sich in den 1570er Jahren auf breiter Ebene durchsetzende Reformation und die frühen Formen des frühneuzeitlichen Kapitalismus, der Händler anstelle von Handwerksmeistern zu Trägern und Profiteuren der Entwicklung machte, zudem nie die politische, wirtschaftliche und kulturelle Macht der Zünfte im Süden.⁸⁹⁷

Umso bemerkenswerter erscheint es, dass die kunsttheoretische Reflexion in den Lukasbildern von Jan Gossaert und Maerten van Heemskerck kulminiert. Beide reklamieren die göttliche Inspiration für den zeichnenden bzw. malenden Heiligen und demonstrieren die Indienstnahme heidnisch-antiker Motive und Figuren für christlich-heilsgeschichtliche oder kunsttheoretische Sinngehalte. Gossaerts Übertragung der von einem Engel vermittelten Vision auf den zeichnenden Lukas erweist sich angesichts der nordalpinen Visions-Ikonografie, der nordniederländischen Madonnenstatuetten und der Lukas-Holzschnitte seit 1488 weniger als Bruch mit der nordalpinen Darstellungstradition als bisher angenommen. Vieles deutet darauf hin, dass die „*manductio*“ und die Gegenüberstellung von inspiriertem Zeichenvorgang und Moses-Statue Stellungnahmen zur zeitgenössischen Diskussion über die Bilderfrage und -kritik beinhalten. Dass Gossaerts Zunftbild für die Mechelner Maler ohne weitere Veränderungen 1620 ein Teil der gegenreformatorischen Propaganda im Prager Veitsdom werden konnte, verbietet allerdings, von diesem Beispiel auf andere zu schließen.

Heemskerck fasste Lukas nicht mehr im Rückgriff auf die christlich-heilsgeschichtliche Inspirations-Ikonografie als göttlich inspirierten Maler auf, sondern visualisierte erstmals die platonische Vorstellung des *Furor poeticus* und die damit verbundenen Auffassungen der Gottesschau, wobei er die sich schon in Gossaerts Prager Version andeutende Aussöhnung von heidnisch-antiken und christlich-heilsgeschichtlichen Auffassungen zu einem vorläufigen Höhepunkt führte. Dass sich die zahlreichen Innovationen sowohl inhaltlich als auch formal an den Umkreis Heemskercks anbinden lassen, stellt die bisher angenommene Vorbildhaftigkeit von Pennis Lukasbild in Frage und deutet vielmehr den – auch an anderer Stelle wiederholt begegnenden – Einfluss der Rhetoriker an.

Bei der etwa zwanzig Jahre später von Heemskerck angefertigten Fassung instrumentalisierte der Haarlemer Meister wie kein anderer niederländische Kollege vor ihm die Rezeptionsansätze des sprachbegabten Malers, gelehrten Arztes und Autors Lukas für die Selbstdarstellung des „modernen“ Künstlers. Die bis dahin innerhalb der Lukas-Ikonografie überwiegenden Argumente zur Aufwertung der Malerei sind neben der Rückbindung an den heiligen Schutzpatron und niederländische Ahnherren die imaginären oder visionären Aspekte künstlerischen Schaffens, die Erkenntnisvermittelnden und mimetischen Qualitäten des gezeichneten oder gemalten Bildes, die sich daraus ergebenden

zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden überhaupt nicht erhalten. Vgl. Hoogewerff 1947, S. 21 und 60 f.; Lucassen/Prak 1998, S. 69 ff.; Prak 2000, S. 71 ff.; Lis/Soly 2000, S. 51 f..

⁸⁹⁷ Zwischen 1560 und dem Ende des 17. Jahrhunderts stieg die Zahl der Zünfte in den nördlichen Niederlanden von 564 auf ca. 1300 an. Siehe ebd.; Lourens/Lucassen 1997, S. 34 ff..

Vergleiche mit der göttlichen Schöpferkraft und die Überhöhung manueller Arbeit als *Imitatio Christi* oder tugendhafte Lebensform der *vita activa*. Nur vereinzelt finden sich Hinweise auf die wissenschaftlichen Grundlagen der Malkunst, die mit Heemskercks Renner Gemälde programmatisch visualisiert werden. Um 1550/60 stellt sich Lukas als schöpferischer Vorlagengeber für Kupferstecher, geschult in antiker und zeitgenössischer Medizin, Astronomie und Astrologie dar, der seine Figuren auf der Grundlage von Natur-, Antiken- und Anatomiestudium entwirft.

Dieses Ausbildungsideal wird kurz darauf auf der Hausfassade von Floris um die Tugend des sich von Kindheit an übenden Künstlers ergänzt und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Allegorien von Fleiß und Übung, Zusammengehen von Theorie und Praxis sowie den programmatischen „Akademie“-Stichen von Stradanus fortgesetzt. Wenn den in der Antike entwickelten Ausbildungskonzepten dabei auch inhaltlich kaum etwas Neues hinzugefügt wurde, bedeutete ihre Übertragung auf die ursprünglich als manuelle Handwerke definierten Berufe doch eine Aufwertung als wissenschaftliche Kunst und wurden die so ausgebildeten Vertreter mit den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern gleichgesetzt.⁸⁹⁸

Dass Heemskercks beispiellose Charakterisierung des heiligen Schutzpatrons als *pictor doctus* keineswegs im Widerspruch zu christlich-heilsgeschichtlichen Aussagen steht, demonstrieren die Warnungen vor menschlicher Vermessenheit sowie auf die Passionssymbolik verweisende Details.⁸⁹⁹ Tatsächlich haben sich die Urheber der Lukasbilder beinahe ausnahmslos der göttlichen Gnade oder ihres Seelenheils versichert. Beides eröffnet auch kunsttheoretische Deutungsansätze, bezeichnet jedoch zunächst den gottesfürchtigen Rahmen, in dem sich das künstlerische Selbstverständnis entfaltet.⁹⁰⁰ Diesem Wechselspiel zwischen Demut und Künstlerstolz, das in ähnlicher Form auch die Selbstbildnisse von Dürer (1500), Catharina van Hemessen oder Engelhard de Pee kennzeichnet, entspricht wiederum die Durchdringung von sakralen und profanen Funktionen innerhalb der zeitgenössischen Lukasgilden und -bruderschaften.

Mit dem Schaugerüst der Brüsseler Maler anlässlich des Einzugs Johanna der Wahnsinnigen 1496 oder Blondeels Prozessionsbannern deuten sich die außerhalb von Kapelle oder Gildekammer bestehenden Möglichkeiten zünftischer Selbstrepräsentation an. Frans Floris' Lukasbild für die Antwerpener Malerkammer erweist sich als ein bewusst für seinen Bestimmungsort konzipiertes Identifikationsbild, das infolgedessen nicht als Beleg für die zunehmende Bedeutungslosigkeit christlich-heilsgeschichtlicher Sinngehalte innerhalb der Lukas-Ikonografie um 1550/60 überbewertet

⁸⁹⁸ Vgl. dazu auch Panofsky 1995, S. 360; King 1988, S. 95 f.; Dies. 1989, S. 254. Der geringschätzende Unterton von Filipczak 1987, S. 35 ff., nach der die in Floris' Fassadenprogramm thematisierten Künstlertugenden „*traditional ideas*“ seien, ist vor diesem Hintergrund unangebracht.

⁸⁹⁹ Vgl. dagegen Thürlemann 1992, S. 560; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 10; Ders. 2002, S. 26.

⁹⁰⁰ Vgl. auch Klein 1933, S. 36 ff.; Kraut 1986, S. 9 ff., 45 ff. und 134 ff.; Filippi 1991, S. 271.

werden sollte. Falls es sich bei dem Floris zugeschriebenen Gemälde in Gent um das Fragment eines für den Abt Lucas Munnich angefertigten Lukas-Altars handelt, verbietet sich sogar der Vergleich mit den für Malerkorporationen geschaffenen Beispielen. Auch die wünschenswerte, weitere Sichtung von Zeichnungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird sich in dieser Hinsicht kaum als aufschlussreich erweisen, da der Aussagewert des intimen Mediums der Handzeichnung nur bedingt mit dem programmatischen Charakter eines öffentlich in der Kapelle oder Gildekammer ausgestellten Gemäldes vergleichbar ist.

Der Blick auf die weitere Entwicklung zeigt, dass sich anstelle von „profanen“ Tendenzen zunächst die an Italien – und speziell an Giorgio Vasaris Fresko in der Capella di San Luca in Florenz – orientierten Lukasbilder mit emphatisch zur visionären Madonna aufblickenden Malern sowie im Zuge der Gegenreformation im Süden sowohl an Italien als auch bewusst an die einheimische Darstellungstradition anknüpfende Darstellungen durchsetzten. Vieles, z. B. die im Verlauf des 16. Jahrhunderts in Antwerpen entstandenen Lukasbilder, von denen keines die Komposition reflektiert, spricht dafür, dass auch die von Wierix nach Massys gestochene Komposition in diesen Zusammenhang einzuordnen und demzufolge Quentin Massys d. J. als Inventor des Stiches anzusehen ist.

Der von Abraham Janssens für die Mechelner Maler geschaffene Lukas-Altar ruft den Auftrag an Jan Gossaert in Erinnerung, wobei der Wettbewerb nicht mehr den am Hof Margeretes von Österreich beschäftigten Künstlern, sondern der Antwerpener Altarproduktion z. Zt. der Gegenreformation galt. Dieser Wettbewerb zwischen den einzelnen Gilden und Bruderschaften spielte überhaupt eine bisher vernachlässigte Rolle bei der zünftischen Selbstdarstellung.⁹⁰¹ Das Beispiel Mechelns zeigt darüber hinaus, wie sich Einrichtungen über die Auftragsvergabe an auswärtige Meister „mit fremden Federn schmücken“ konnten bzw. die propagierte Innovativität nur bedingt Rückschlüsse auf die jeweils einheimische Produktion zulässt. Wenn sich mit Janssens Auffassung des heiligen Malers bereits die Apelles-Ikonografie und mit den Stichen nach Stradanus und Spranger das Ende der spezifisch niederländischen Auffassungen des Madonnenmalers ankündigt, zeigt doch die wiederholt begegnende und in Teil C nochmals in den Blick genommene Zusammenarbeit von Malern und Dichtern, dass weder der heilige Lukas noch die Lukasgilden und -bruderschaften in Bedeutungslosigkeit versanken und der Gegensatz zwischen Lukas und Apelles ein Konstrukt der Forschung darstellt.

Die Ende des 16. Jahrhunderts einsetzenden Beispiele des Campaspe malenden Apelles rücken vor allem die Inspiration durch den Eros und die Liebe als schöpferisches, Herrscher und Künstler

⁹⁰¹ Dass daneben in Zukunft auch die anderen in der jeweiligen Kirche installierten bzw. die etwa gleichzeitig in Auftrag gegebenen Altäre der anderen Zunftgemeinschaften stärker ins Auge gefasst werden müssten, zeigt die Studie über den Hamburger Lukas-Altar (1499, St. Jacobi) von Brunzema 1997, hier S. 99 ff.

verbindendes Prinzip in den Vordergrund.⁹⁰² Das Verhältnis von Maler und Mäzen wurde dagegen in anderen Zusammenhängen, z. B. von Lambert van Noort unter Berufung auf die Legende von Protogenes und Demetrios, reflektiert. Die wirklichen „Hofkünstler“ Rudolfs II. haben sich dann weniger auf das Verhältnis von Alexander und Apelles berufen als dem Kaiser in allegorischer Form gehuldigt. Dennoch kann jedes Apelles-Atelier insofern als Argument zur Aufwertung oder Nobilitierung begriffen werden, als mit der Visualisierung der Legende das angeblich hohe Ansehen der Malerei in der Antike heraufbeschworen wird. In ähnlicher Form wurde die in deutlicher Abhängigkeit von Plinius erstmals nachdrücklich von Alberti für die Malerei reklamierte hohe Stellung in der Antike literarisch u. a. von Flavio Biondo (1549), Lodovico Dolce (1557), Gabriele Paleotti (1582) oder Federico Zuccari (1605) und im Norden von Jacopo de'Barbari, Erasmus, Dürer, Domenicus Lampsonius (1565) oder Carel van Mander (1604) als Beleg für die Nobilität der Malerei ins Feld geführt.⁹⁰³ Ludovico Dolce (1557) hebt dabei Alexanders Überlassen von Campaspe an Apelles als herausragendes Beispiel für die hohe Wertschätzung der Malerei in der Antike hervor.⁹⁰⁴

Die sich über die szenischen Vertreter der *artes mechanicae* erhebende Pictura wurde von Frans Floris im Kreis ihrer „Schwestern“ sowie möglicherweise zeitgleich als Allegorie der Malerei im Zeichen Hermathenas an der Fassade von „*De Cagie*“ in Antwerpen eingeführt. Die inhaltlichen Parallelen zu den zeitgleich stattfindenden Prozessionen und Rhetorikeraufführungen legen eine bisher vernachlässigte Beeinflussung nahe. Die öffentlich an den Künstlerhäusern zur Schau gestellten Bildprogramme von Adriaensz./van Dalem und Floris haben im Vergleich zu den in Kapellen oder Kammern befindlichen Lukasbildern eine neue Qualität und Aussagekraft. Ihre innovativen Formulierungen weisen bereits auf die Pictura-Allegorien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voraus.⁹⁰⁵ Sie veranschaulichen zugleich die Divergenz zwischen bildlicher und schriftlicher Kunsttheorie, da den bildlichen Programmen in Antwerpen bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine literarisch überlieferten Äußerungen gegenüber stehen.⁹⁰⁶

Das etwa zeitgleiche Aufkommen der Pictura-Allegorien in den Niederlanden mit Heemskercks Renner Lukasbild deutet einen Höhepunkt der kunsttheoretischen Reflektion um 1550/60 an, der sich daneben in den Beiträgen der Rhetorikerkammern auf dem Antwerpener „*landjuweel*“ von 1561, auf

⁹⁰² Dass sich diese wie auch die Stellungnahmen zur Kunstkennerchaft und –kritik an Kapitel V. und VII. II. anbinden lassen, ist der Verfasserin bewusst. Eine Umstellung des Manuskripts konnte allerdings im zur Verfügung stehenden Zeitrahmen nicht mehr vorgenommen werden.

⁹⁰³ Vgl. Biondo/Ilg 1970, S. 12 ff.; Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 157; ebd., Bd. 2, S. 11 f.; Zuccari/Heikamp 1961, S. 109; Levenson 1978, S. 133 f., Appendix, Nr. 4; Frenssen 1995, S. 33; Rupprich 1956-69, Bd. 2, S. 85 f., Nr. 5,1, S. 108; Nr. 5,2, S. 112; Lampsonius 1565, S. 29; van Mander/Hoecker 1918, Nr. 31.

⁹⁰⁴ Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 157.

⁹⁰⁵ Nicht zufällig nutzten dann auch Künstler wie Lancelot Blondeel (1520), Pieter Bourbus oder Frans Floris (1549) die „*Blijde Incomsten*“ in Brügge oder Antwerpen, um Innovationen einzuführen oder auf sich aufmerksam zu machen. Vgl. speziell dazu Schouteet 1958, S. 182 ff.; Ausst. Kat. Brügge 1984, S. 27 f.

⁹⁰⁶ Erst um ca. 1650 setzte in der Nachfolge van Manders eine lokale und übergreifende „Kunstgeschichtsschreibung“ ein. Vgl. die Beispiele bei Filipczak 1987, S. 3 ff..

denen die Zugehörigkeit von Malerei und Skulptur zu den *artes liberales* proklamiert wird, dem Hermathena-Ideal und der Würdigung van Eycks und Dürers an der Hausfassade von „*De Cagie*“, der Korrespondenz Lambert Lombards mit Giorgio Vasari, in der dessen Entwicklungsmodell die Auffassung der *translatio imperii* im Norden entgegengestellt wird, der von Domenicus Lampsonius als Antwort auf Vasari verfassten Biografie Lombards, dem von Hieronymus Cock konzipierten und in die „*Pictorum aliquot*“ mündenden Projekt einer Vitensammlung herausragender nordalpiner Künstler oder Lucas de Heeres Gedichten ablesen lässt. Ihre Bedeutung für die nordalpine Kunsttheorie bedürfte insbesondere im Hinblick auf die französischsprachigen Gebiete in den südlichen Niederlanden wie auch die Beziehungen zu Kunst und Kunstmarkt Frankreichs noch eingehender Untersuchungen.⁹⁰⁷

Auch wenn diese Anhaltspunkte im Gegensatz zu der im Trecento einsetzenden und sich seit dem Quattrocento entfaltenden Theoriebildung in Italien marginal erscheinen, belegen sie doch einen Höhepunkt der kunsttheoretischen Reflexion und Selbstverortung, die sich mit den von Cennini, Alberti, Leonardo und z. T. auch Vasari vertretenen Äußerungen der italienischen Traktatliteratur vergleichen lässt und daneben beginnt, dem von Vasari vertretenen Überlegenheitsanspruch der italienischen Malerei nordalpine Gegenentwürfe entgegenzuhalten. Dieser Prozess bricht mit den Unabhängigkeitsbestrebungen der Provinzen und dem Bildersturm 1566 jäh ab. Wenn dann nach der Genter Pazifikation 1576, der Reformierung der nördlichen Provinzen und Rekatholisierung des Südens die bildliche Argumentation wieder aufgenommen wird, oder die literarische Fixierung neuer Ansprüche in van Manders „*Schilder-boeck*“ ihren ersten Höhepunkt findet, zeichnen sich in allen untersuchten Bezugsrahmen die zunehmenden Unterschiede des gespaltenen Landes, die Rezeption der italienischen Kunsttheorie der zweiten Jahrhunderthälfte (Vasari, Zuccari), der Einfluss von emigrierten Künstlern wie der Stecherfamilie Sadeler, Joos van Winghe und natürlich Bartholomäus Spranger ab. Die schon für Jan Gossaert, Maerten van Heemskerck oder Frans Floris wiederholt festgestellte Orientierung an Italien ist dann nicht mehr auf einzelne Künstler beschränkt, sondern gilt für die Mehrzahl der untersuchten Urheber von bildlicher Kunsttheorie, die entweder Italien zu Studienzwecken bereisten oder wie Speeckaert, van Tetrode, Spranger oder Stradanus für längere Zeit südlich der Alpen arbeiteten und persönliche Kontakte zu Persönlichkeiten wie Cellini, Giorgio Vasari oder Federico Zuccari knüpften. Sie oder der sich an Spranger und der Prager Hofkunst orientierende Haarlemer Kreis um Carel van Mander, Hendrick Goltzius und Cornelis van Haarlem sind es dann auch, die um 1600 die entscheidenden Argumente und die in Italien bereits in den Akademien

⁹⁰⁷ Die Innovativität des französischen Humanismus und sein Einfluss auf den Mechelner Hof Margarete von Österreichs deuten zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Schriften von Jean Lemaire de Belges an, der nach Duverger/Duverger-van de Velde 1967, S. 37 ff.; Sharratt 1995, S. 263 f., der einzige französische Autor seiner Zeit war, der sich überhaupt ernsthaft mit den bildenden Künsten auseinandersetzte. Vgl. auch Spies 1995, S. 117 ff., wonach der Einfluss der französischen *rhétoriqueurs* auf die niederländischen Rhetorikerkammern nur zu Beginn des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist.

institutionell umgesetzten Vorstellungen über neue Klassifizierungssysteme und Künstlerausbildung in den Niederlanden propagieren.

Als Hauptargumente für eine Neubewertung der Malerei wurden der Vergleich mit Rhetorik und Poesie, die wissenschaftlichen Grundlagen und die Gottesfürchtigkeit oder Tugendhaftigkeit ihrer Vertreter ins Feld geführt. Die sich in Teil A und B andeutenden Argumentationslinien nehmen in allegorischer Form programmatischen Charakter an und werden dabei zugleich konkretisiert: über Allegorien von *Pictura* und ihren „Schwestern“ die Gemeinsamkeiten von Malerei und Dichtkunst, über die Angleichung von *Pictura* an *Venus* oder *Visus* ihre mimetischen und verführenden Eigenschaften, über *Mercur* und *Minerva* die rhetorischen, wissenschaftlichen und tugendhaften Qualitäten des Malers, über Allegorien der *Imitatio Christi* die Gottesfürchtigkeit und *mimesis* und über *Hermathena* das Ideal der gelehrten und auf antike Vorbilder zurückgreifenden Eloquenz, der Vergleich mit der göttlichen Schöpferkraft, die Überlegenheit des Künstlerurteils gegenüber Laien sowie der Triumph über Neider und Widersacher. Wenn es sich bei der Leugnung der manuellen Fabrikation und ihrer Überhöhung auch um gegenteilige Konzepte handelt, zielen beide auf die Anerkennung der Malerei als eine von virtuosen, geistig schöpfenden, gelehrten und tugendhaften Vertretern geübte Kunst ab, deren Rang Adelligen, Dichtern, Erfindern und anderen Gelehrten gleichkommt.

Mit dem Anspruch auf Ruhm und Anerkennung rückten Neider und Gegenspieler sowie materielle Existenzängste als Kehrseite eines vergeistigten, dem Studium gewidmeten Lebens ins Blickfeld. Der Widerspruch zwischen geistigem und materiellem Reichtum wird in den Niederlanden zuerst von Gheeraerts und danach vor allem von Elsheimer und Spranger – treffend im Zusammenhang mit *Mercur* als Planetengott *mercatorias* – ins Künstlerthema integriert. Seine Bedeutung für den Maler ließ sich – im Gegensatz zum marginalen Auftreten des diesbezüglich überbewerteten Planetengottes *Saturn* – während des gesamten Untersuchungszeitraums nachweisen.

Die *Pictura*-Allegorien bestätigen die Auffassung, dass die weniger kostspielige und damit individueller einsetzbare Druckgrafik für das Propagieren kunsttheoretischer Inhalte geradezu prädestiniert war.⁹⁰⁸ Die zwischen Rom, München, Prag, Antwerpen und Haarlem zirkulierenden Blätter, und daneben die zunehmenden Zeichnungen in Stammbüchern, deuten darüber hinaus auf einen über die jeweilige Zunft, Stadt und sogar Nation hinausreichenden Adressaten- und Rezipientenkreis hin. Die dabei schon spürbare und nach 1600 auch innerhalb der Malerei voll zur Entfaltung kommende Entwicklung einer elitären Kunst für Kenner zeichnet sich teilweise schon in

⁹⁰⁸ Vgl. auch Panofsky 1995, S. 60 f.; Belting 1990, S. 475; Veldman 1991-92, S. 331; Krystof 1997, S. 4. Dies gilt selbstverständlich ebenso für die religiöse und politische Propaganda, bei der sich in den Niederlanden insbesondere die Wierix-Familie, Jaques de Gheyn und Hendrick Hondius hervortaten. Vgl. dazu van Orenstijn u. a. 1993/94, S. 167 ff., insbesondere 195; weiterführend Schilling 1990.

Teil A ab, wenn Aufträge bevorzugt an führende und wie im Fall Mechelns nachweislich auch auswärtige Meister mit hoher Reputation vergeben wurden und möglicherweise nicht jedes Mitglied einer Lukasgilde oder -bruderschaft die komplexen Bildinhalte nachvollziehen konnte. Angesichts dieser Elitebildung können insbesondere die in der Apelles-Ikonografie im Vordergrund stehenden Argumente zur Aufwertung der Malerei wie Nobilitierung, Kunstkennererschaft und -kritik oder Liebe zur Kunst als richtunggebend betrachtet werden. Die standesübergreifende Liebe zur Kunst verbindet Herrscher, Sammler und Künstler miteinander, die dann seit dem 17. Jahrhundert auch scheinbar gleichrangig auf Atelierbildern, in Pictura-Allegorien oder gemalten Bildergalerien auftreten. Gleichzeitig schließt die Kunstkennererschaft nach unten hin, d. h. in diesem Fall zu einfachen Handwerkern oder Grobmalern, ab. Auch unabhängig vom Einfluss der Reformation und Gegenreformation auf die Lukas-Ikonografie stellt sich die Hinwendung zu Pictura, Merkur, Minerva und Apelles vor diesem Hintergrund als Möglichkeit dar, sich von anderen, innerhalb der Gilde oder Bruderschaft organisierten Künstlern abzuheben. Lukas musste den Künstlern mit neuen Ansprüchen insofern unattraktiv erschienen sein, als seine Schirmherrschaft für alle Mitglieder der Zunft galt. Der Rekurs auf Apelles oder Pictura beinhaltete dagegen von Beginn an ein elitäres Ausschlussprinzip.

Dass dieser Ausschluss letztlich auch für andere Bildkünste galt, die im weiteren Verlauf der Entwicklung tatsächlich mehr oder minder „auf der Strecke“ blieben, deuten z. B. in Florenz Benvenuto Cellinis vergebliche Bemühungen an, den Disegno auch als Grundlage der Goldschmiedekunst durchzusetzen.⁹⁰⁹

In die gleiche Richtung zielt die Aussage eines Stammbuchblattes von **Christoph Jamnitzer**, das unter den von Minerva dem Künstler erteilten Gaben Attribute der Goldschmiedekunst zeigt (**Abb. 433**). Indem die Werkzeuge und Techniken des Kupferstichs wiederum eng mit der Goldschmiedekunst zusammenhängen,⁹¹⁰ gehört der Grabstichel als Erkennungsmerkmal des Kupferstechers nicht nur seit dem frühen Mittelalter zur (Selbst-)Darstellung der Goldschmiede,⁹¹¹ sondern könnte es darüber hinaus mehr als Zufall sein, dass die älteste Darstellung einer profan anmutenden Goldschmiedewerkstatt die um 1450 gestochene Darstellung des heiligen Eligius vom Bileam-Meister ist.⁹¹² Landau und Parshall haben nicht zu Unrecht die Frage aufgeworfen, ob der auf dem Florentiner Merkurkinderbild (**Abb. 280**) gravierende Goldschmiedegeselle als frühes Beispiel

⁹⁰⁹ Siehe z. B. den Siegel-Entwurf mit Apoll in München (Staatliche Grafische Sammlung); dazu und weitere Beispiele und Belege bei Kemp 1974, S. 219 ff. und 230 ff.; von Flemming 2003, S. 59 ff..

⁹¹⁰ Vgl. Geisberg 1909; Rosenberg 1910, S. 65 ff.; Vogt 1953, S. 21 ff.; Fritz 1966, S. 383 ff. und 436 ff.; Steingräber 1966, S. 63 ff.; Lietzmann/Schlegel/Hensel 1983, S. 47 ff.; Presbyter/Theobald 1984, S. 68 ff. und 281 ff.; Ausst. Kat. Köln 1985, S. 382; Landau/Parshall 1994, S. 1 f.

⁹¹¹ Siehe z. B. um 1040/45 geprägten Silberpfennig aus Minden (Leningrad, Eremitage), auf dem eine Hand mit Grabstichel erkennbar ist, im Ausst. Kat. Köln 1985, S. 277 f. und 279, Abb. 4.

⁹¹² Vgl. Pieper 1953, S. 11 ff.; von Etdorf 1956, S. 43 ff., wonach die Urheber beinahe sämtlicher Darstellungen von Goldschmiedewerkstätten „*meist zugleich Goldschmiede*“ waren und deshalb auch Interieurs, Werkzeuge etc. so gut kannten.

für die Selbstdarstellung eines Kupferstechers gedeutet werden kann.⁹¹³ Falls diese im 15. und 16. Jahrhundert tatsächlich im Hintergrund von Goldschmiedewerkstätten gewissermaßen „mitgelaufen“ sein sollte, würde es nicht verwundern, dass sich Meister, die beide Techniken beherrschten, eher als Goldschmied verewigt hätten.⁹¹⁴ Eine Selbstdarstellung als Kupferstecher ist dagegen erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts zu erwarten, als sich mit der zunehmenden Spezialisierung innerhalb des Druckgewerbes der Beruf des spezialisierten Kupferstechers und Verlegers ausbildete. Tatsächlich erscheint dann auf Stradanus' „Akademie“ (**Abb. 392**) der Kupferstich als eigenständige Kunst, wobei die Bezeichnung „*sculptura in aes*“ auf die etymologischen und technischen Parallelen zur plastischen Reliefkunst zurückweist.⁹¹⁵ Dass damit wiederum sowohl die Plastik (Skulptur) als auch die Goldschmiedekunst gemeint sein können, belegen Begriffe wie „*sculpere*“, „*sculptor*“ und „*sculpsit*“ oder „*caelatura*“, „*caelator*“ und „*caelavit*“ auf Stichunterschriften.⁹¹⁶ Diese Anbindung an die Skulptur findet in einigen gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Werken ihren Widerhall in Veränderungen, die bei der Reproduktion gemalter Vorlagen von Kupferstechern vorgenommen wurden. So ergänzte **Aegidius Sadeler II.** auf dem Nachstich von Sprangers triumphierender Minerva in Wien die Attribute der personifizierten Skulptur um einen Grabstichel in der Linken (**Abb. 321**). Ähnlich verfuhr **Jan Muller** mit dem Nachstich von Sprangers „*Fama führt die Künste in den Olymp*“ (**Abb. 324b**). Die bei Stradanus im Zeichen der Akademie erstmals greifbare Klassifizierung des Kupferstichs als „*sculptura in aes*“ wird hier nachträglich vorgenommen und damit der Anschluss an die Trias der bildenden Künste demonstriert. Parallel dazu bringen Bildnisse, auf denen sich Kupferstecher als gelehrte Künstler mit ihren Utensilien präsentieren (**Abb. 446 f.**), ein neues Selbstbewusstsein zum Ausdruck. Diese Darstellungen sind vor allem innerhalb der Druckgrafik anzutreffen; eine hervorzuhebende Ausnahme stellt der vornehm gekleidete und am linken Bildrand mit Grabstichel und Kupferplatte posierende Gijsbert van Veen auf dem Selbstbildnis seines Bruders Otto im Kreis der Familie dar (**Abb. 396**).

Sämtliche genannten Beispiele demonstrieren den Anspruch des Kupferstechers auf Anerkennung als eine zur Trias der drei Bildkünste gehörenden Kunst. Der über den Anschluss an die Skulptur angedeutete Vergleich mit der Malerei äußerte sich parallel dazu in den durch zunehmende Tonabstufungen erreichten malerischen Techniken, der Einführung von Stich-Porträts auf Gold- und

⁹¹³ Landau/Parshall 1994, S. 98. Auch auf dem Pendant zu Niklas Manuel Deutschs Lukasbild, dem heiligen Eligius auf dem linken Flügel des Altares für die Lux- und Loyengilde (1515, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 2020b) ist einer der Gesellen mit Gravieren beschäftigt. Vgl. ebd., S. 24 f.; Fritz 1966, S. 23; Ausst. Kat. Bern 1979, Nr. 69.

⁹¹⁴ Siehe dazu z. B. den Kupferstich eines Turbanträgers von Israhel van Meckenem (L. 515), der mit „*Israhel van Meckenem Goltsmit*“ bezeichnet ist, bei Pieper 1953, S. 12 f.

⁹¹⁵ Vgl. auch Limouze 1991-92, S. 448.

⁹¹⁶ Siehe die Beispiele ebd., S. 449 und 453, Anm. 41 f.; daneben Mielke, in: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 21. Von Plinius, Nat. hist. XXXIII, 1, 154, wird „*caelatura*“ im Zusammenhang mit Gold- und Silberschmiedekunst verwendet. „*Sculpere*“ wird schon von Theophilus Presbyter in „*Diversarium artium schedula*“ für „*eingraben*“ oder „*ziselieren*“ benutzt. Vgl. Presbyter/Theobald 1984, S. 526; zum gemeinsamen Wortgebrauch von „*sculptor*“ für Bildhauer und Kupferstecher Schouteet 1985, S. 22.

Silberplatten mit geringer Auflage oder der Einführung der in Italien entwickelten Chiaroscuro-Holzschnitte.⁹¹⁷ Einflussreich für das noch wenig erforschte Selbstverständnis des spezialisierten Kupferstechers, das demzufolge – wie auch das des Miniaturmalers – von der Selbstdarstellung des Tafelmalers unterschieden werden muss, könnten Texte wie Erasmus von Rotterdams Lob von Dürers Druckgrafik im „*Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronunciatore*“ (Basel 1528) gewesen sein.⁹¹⁸ Auffälligerweise werden zudem Topoi wie das Lob der Künstlerhand oder das Ideal einer auch materiell erfolgreichen *vita activa* gerade im Umkreis der als Stecher und Verleger gleichermaßen tätigen Künstler wie Plantin oder Goltzius greifbar und lassen sich dort dann auch schlüssig an die im Quattrocento für Kaufleute entwickelten *virtus*-Konzepte anbinden.

Im Zuge der aufkommenden Radierkunst und der Verdrängung des Kupferstichs in den Bereich der Gebrauchsgrafik und Reproduktion waren die gewissermaßen die Aufwertungsbestrebungen der Malerei zeitversetzt wiederholenden Bemühungen zur Selbstverortung im Bereich des Kupferstichs nur auf wenige Jahrzehnte beschränkt.⁹¹⁹ Die um 1600 bei Künstlern wie Hendrick Goltzius oder Jacques de Gheyn zu beobachtende Hinwendung zur Malerei kann als konsequente Reaktion auf den sich anbahnenden Niedergang des Kupferstichs als künstlerisch anspruchsvolles Medium gedeutet werden.⁹²⁰ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Einführung einer Personifikation der „*sculptura in aes*“ auf dem 1617 von **Jacob Matham** gestochenen Bildnis des verstorbenen Schwiegervaters (**Abb. 349**) wie ein zweifacher Nachruf dar. Das Oval mit der Porträtbüste von Goltzius wird von Merkur als Personifikation des „*Spirito*“ und dem „*Disegno*“ mit Zeichenbrett, Zirkel und Lineal flankiert sowie von einem Giebel überfangen, in dem ein Totenkopf mit gekreuzten Posaunen und Füllhörnern auf den über den Tod hinausgehenden Ruhm verweisen. Als Bekrönung fungiert eine nahezu unbekleidete, weibliche Figur, die in einem Beutel diverse Utensilien des Kupferstechers trägt. An ihren Händen hält sie *Pictura* und eine Personifikation der Zeichnung oder Kalligrafie mit zwei Schreibfedern. Diese mit „*Gracia*“ bezeichnete Gruppe überträgt die bisher für Malerei, Architektur und Skulptur verwendete *Grazien*-Ikonografie auf die Druckgrafik, die hier als verbindendes Element zwischen Zeichnung bzw. Kalligrafie und Malerei ausgewiesen wird.⁹²¹

Wenn schließlich 1661 Cornelis de Bie in „*Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*“ (Antwerpen 1661, S. 564) die mimetischen Leistungen des Kupferstichs hervorhebt oder John Evelyn 1662 in seinem Traktat „*Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*“ (London 1662) den Kupferstich ins System der plastischen Künste integriert und dabei seine

⁹¹⁷ Limouze 1990, S. 386 ff.; Dies. 1991-92, S. 442; Kloek 1993/94, S. 71 ff.; van Orenstijn u. a. 1993/94, S. 178 f..

⁹¹⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Krystof 1997, S. 3 ff..

⁹¹⁹ Neue Ausdrucksmöglichkeiten erreichten Künstler wie Matthäus Merian oder Wenzel Hollar mit der Kombination von Radierung und Stichel. Vgl. Filedt Kok 1991-92, S. 200 f.; Orenstijn u. a. 1993/94, S. 183 f. und 200, Anm. 217, die Beispiele für namentlich bekannte Kupferstecher nach 1600.

⁹²⁰ Vgl. auch Reznicek 1991-92, S. 136 f..

⁹²¹ Vgl. dazu auch van Mander, Grondt, II, 1, 4 und 16 f..

Ursprünge bis auf die Antike einerseits und Adam andererseits zurückführt, ist der Höhepunkt der bildlichen Reflektion längst überschritten.

Dies wirft zugleich die Frage auf, inwiefern sich die bildlich formulierten Ansprüche auf die Anerkennung der Malerei als eine erfinderische, wissenschaftliche, tugendhafte und daher den freien Künsten ebenbürtige Tätigkeit sowie die Forderungen nach neuen Ausbildungsmaßstäben und -inhalten im Hinblick auf ihre Umsetzung beurteilen lassen. Der im Zusammenhang mit dem Floris-Haus bereits erwähnte Prozess der Antwerpener Bildhauer gegen die Maurerzunft ist dabei in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Er belegt zum einen, dass bildliche und schriftliche Kunsttheorie gleichermaßen rezipiert und zum anderen, dass der von einer gelehrten Minderheit propagierte Status der bildenden Künste als *artes liberales* von anderen Berufsvertretern als Hirngespinnst oder Phantasterei kritisiert wurde. Ähnliche Äußerungen sind in den 1560er Jahren von Cosimo de' Medici oder Vincenzo Borghini über die Mitglieder der Florentiner Akademie überliefert.⁹²² Angesichts der Möglichkeiten von Malern und Kupferstechern, sich und ihre Kunst im eigenen Medium zu repräsentieren,⁹²³ drängt sich der Verdacht auf, dass nicht wenige Urheber von bildlicher Kunsttheorie mit Fürsten oder Bürgern zu vergleichen sind, die durch eine aufwendige Selbstdarstellung ihren geringen Status zu kompensieren versuchten.⁹²⁴ Dem entspricht, dass in Christophe Plantins 1562 gedrucktem „*Dictionarium Tetraglotton*“ die „Kunst“ der Malerei, wie die Grob- oder Fassadenmalerei, als „*ambacht*“ bezeichnet und mit „*mestier, ars mechanique*“ übersetzt wird.⁹²⁵ Auch in der Auflage von 1572 findet der Terminus „*konst-schilder*“ keine Erwähnung, sondern wird „*kunstener*“ oder „*konstenaer*“ mit „*artifex*“, „*epifex*“ oder sogar „*handtwerckman*“ übersetzt.⁹²⁶ Bis in die 1590er Jahre bezeichnete sich die Antwerpener Maler in den „*Liggeren*“ selbst als „*ambacht*“.⁹²⁷

Der Prozess der Bildhauer gegen die Maurerzunft wurde 1607 zugunsten der Künstler entschieden, die entsprechend ihres Wunsches in die Lukasgilde eintreten durften.⁹²⁸ Sie beriefen sich zwar auf ihre

⁹²² Vgl. auch Kemp 1974, S. 236 f., der vor dem Hintergrund von Cosimos Regentschaft und Kunstpolitik die Selbstdarstellung der Accademia del Disegno in den 1560er Jahren „*als selbst verliehener oder vom Herrscher gern gewährter Dekor, der nur schlecht verbirgt, dass hier der Schein einer Selbstherrlichkeit einen Entzug an Selbständigkeit kompensieren muss*“ charakterisiert.

⁹²³ Die Selbstdarstellung im eigenen Medium stellte sich für Bildhauer oder Goldschmiede aufwendiger und komplizierter dar als für Maler, Zeichner und Kupferstecher. Vgl. dazu die Untersuchung der Künstler(selbst-)bildnisse mit Familie von Hofner-Kulenkamp 2002, insbesondere S. 14 f., wonach vom 15. bis 17. Jahrhundert Gemälde von Malerfamilien überwiegen, sich aber auch nur wenige herausragende Goldschmiede oder höfische Kunsthandwerker die kostspieligen Auftragsarbeiten leisten konnten.

⁹²⁴ Ein frühes Beispiel ist der als Kanzler am Hof Philipps von Burgund tätige Nicolas Rolin, der aufgrund seiner bürgerlichen Herkunft und trotz der ihm 1424 verliehenen Ritterwürde einen unteren Rang in der höfischen Hierarchie einnahm und sich mit zahlreichen Stiftungen und Aufträgen für Kunstwerke hervortat. Vgl. dazu und weiterführend Kamp 1993; Belting, in: Belting/Kruse 1994, S. 24 f. und 39 ff..

⁹²⁵ Claes u. a. 1979, S. 26b und 107b; dazu de Pauw-de Veen 1969, S. 20 und 24; van der Stighelen 2000, S. 245.
⁹²⁶ Ebd., S. 245.

⁹²⁷ Vgl. Filipczak 1987, S. 12 f..

⁹²⁸ Rylant/Casteels 1940, S. 185 ff.; Casteels 1961, S. 300 ff. und 451; Filipczak 1987, S. 36 ff..

„Freiheit“, meinten damit aber nicht die Abschaffung des Zunftwesens, sondern den Eintritt in die Antwerpener Lukasgilde. Dass sie besonders prestigeträchtig war, deuten daneben die trotz Recht auf freie Berufsausübung vor 1558 in die Organisation eintretenden Drucker und Verleger,⁹²⁹ sowie schließlich van Manders ausdrücklich lobende Erwähnung der Antwerpener Gilde an. Seine Kritik am Zunftwesen lässt sich darauf zurückführen, dass der Autor, wie schon Vasari oder die Stichserie von Lamponius und Cock, nur die „Elite“ der Maler behandelt, die es von den „niederen Handwerken“ zu differenzieren und als von Gott oder der Natur begabte Genies darzustellen galt. Diesem Anliegen musste zwangsläufig widersprechen, dass zwischen den in Gilden organisierten Malern und Handwerkern nicht unterschieden wurde oder sich begabte Genies wie jeder andere Lehrling einer reglementierten Ausbildung unterwerfen sollten. Die eigentlichen Emanzipations- und Reformbemühungen zielten demzufolge weniger auf die Abschaffung des Zunftwesens als auf eine Differenzierung zu den einfachen Kollegen oder anderen in der Gilde versammelten „Handwerkern“, die Aufnahme neuer Ausbildungsinhalte und die Aufgabe der materialspezifischen Zuordnung ab.⁹³⁰ Diese Emanzipationsbewegung wurde von herausragenden Vertretern des Berufs getragen, die sich im Hinblick auf ihren sozialen Status oder ihre Bildung bereits von anderen Malern unterschieden, ähnlich wie die ohnehin von den Gildereglementierungen befreiten Geistlichen oder Hofmaler Sonderregelungen genossen, mit Steuerprivilegien und anderen Vergünstigungen bedacht,⁹³¹ als zweiter Apelles gerühmt und mit ihrer Aufnahme in die „*Pictorum aliquot...*“ zu den *viri illustri* gezählt wurden sowie führende Ämter wie die des „*vinders*“ oder Dekans innerhalb der Zunftgemeinschaften innehatten.⁹³² Die Ansprüche dieser „Elite“ wurden zwar von manchen Zeitgenossen belächelt oder kritisiert, antizipierten jedoch eine Entwicklung, die sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts in begrifflichen Differenzierungen der Berufsbezeichnung „*schilder*“, der Aufnahme akademischen Gedankenguts in die zünftische Ausbildung, der hierarchischen Neustrukturierung der Zünfte, der Gründung von Privatvereinigungen wie der Haarlemer „Akademie“, Akademien und Zeichenschulen niederschlagen sollte.

Parallel zur zunehmenden Ausdifferenzierung der einzelnen Schaffensbereiche lässt sich dann auch eine begriffliche Differenzierung nachweisen. Während herausragende Maler vom 15. bis 17. Jahrhundert neben Tafelbildern auch dekorative Arbeiten jeder Art ausführten, bewirkte die spezialisierte Arbeitsteilung eine Ausdifferenzierung in höhere und niedere Arbeiten bzw. Vertreter.⁹³³

⁹²⁹ Vgl. ausführlich van der Stock 1998, S. 108 ff..

⁹³⁰ Vgl. dazu auch Hoogewerff 1947, S. 82 f.; Miedema 1987a, S. 11 ff.; North 1992, S. 86 ff..

⁹³¹ Vgl. auch Huth 1967, S. 11; Pevsner, S. 89; Miedema 1980b, S. 71 ff.; Ders. 1987a, S. 9 ff., 12 ff. und 21; Filipczak 1987, S. 19 f.; Kempers 1989, S. 401 f., Anm. 4.

⁹³² Deshalb sollte auch nicht jedes Emanzipations- und Anerkennungsstreben als Kritik am Zunftwesen insgesamt begriffen werden. Vgl. dagegen Baes 1882, S. 130 ff.; Floerke 1905, S. 47 f., 65 ff. und 87; Dresdner 1915, S. 50 ff.; Hauser 1953, S. 52 ff.; Wittkower 1964; Wittkower 1989, S. 1 ff.; Kraut 1986, S. 137 f..

⁹³³ Siehe die Beispiele für dekorative Malerarbeiten bei Baes 1882, S. 14 ff., 54 ff. und 84 f.; der S. 76 f., zu Unrecht ephemere Dekorationsaufgaben als lästige oder niedere Tätigkeiten klassifiziert; Floerke 1905, S. 160 ff.; Huth 1967, S. 31 f.; Filipczak 1987, S. 11 f..

Der Terminus „*schilder*“ (oder „*kunstschilder*“) wurde zunächst für alle mit Farben und Pinseln zusammenhängenden Handwerke oder Berufsvertreter gebraucht.⁹³⁴ In Brügge gilt Pieter Pourbus (1524-84) als erster Maler, der offiziell als „*fynschilder*“ bezeichnet und damit von anderen Vertretern des Malerberufs wie Anstreichern unterschieden wird. Dass Pourbus als Ingenieur den Brügger Magistrat und die „*Brugse Vrije*“ bei ihren Bauvorhaben beriet, deutet darauf hin, dass diese Unterscheidung von den Kollegen auf die wissenschaftlichen Kenntnisse des Künstlers zurückzuführen ist.⁹³⁵ In den „*Liggeren*“ der Antwerpener Lukasgilde lässt sich parallel zur fortschreitenden Spezialisierung eine zunehmende Differenzierung des Begriffs „*schilder*“ ablesen, für den Subkategorien wie „*huys*“- oder „*doeck*“- und seit 1570 auch „*tafereel*“- oder „*water*“- eingeführt wurden. Ab der Wende zum 17. Jahrhundert wurde der Begriff „*schilder*“ dann vorwiegend nur noch für Feinmaler gebraucht.⁹³⁶ Der Anspruch auf Nobilitierung lässt sich ebenfalls in den „*Liggeren*“ ablesen, in denen seit 1620 Dekane als „*signor*“ oder, unter dem Dekanat Teniers d. J., als „*Monsieur*“ eingetragen wurden.⁹³⁷ Möglicherweise reflektiert diese Entwicklung die im Umkreis der Florentiner und römischen Akademie eingeführten Bezeichnungen wie „*capo*“ oder „*principe*“.⁹³⁸ Dieser Entwicklung und dem Prestigestreben der Maler ungeachtet, wurde ihre Kunst außerhalb der eigenen Dokumente, z. B. in den Rechnungsbüchern der Onze-Lieve-Vrouwekerk, bis weit in das 17. Jahrhundert hinein als „*ambacht*“ bezeichnet.⁹³⁹ Erste Differenzierungen außerhalb von Lobgedichten oder Gilderegistern sind z. B. in Nachlassinventaren überliefert, in denen Maler zwischen 1611 und 1637 noch ausschließlich als „*schilder*“, 1637 und 1638 erstmals Willem van Hecht und Jan Snellinck und zwischen 1652 und 1663 dann sämtliche („Fein-)Maler als „*kunstschilder*“ bezeichnet werden.⁹⁴⁰ 1645 wird Jan van Pelt als „*fijnschilder*“ von den ansonsten weiterhin als „*schilder*“ bezeichneten Malern differenziert.⁹⁴¹ Vergleichbare Tendenzen sind dann auch in anderen niederländischen Städten greifbar und wurden ab 1650 allmählich zum Allgemeingut.⁹⁴²

Durch ihren Zusammenschluss mit der Rhetorikerkammer „*De Violieren*“ liefert die Antwerpener Lukasgilde Präzedenzfälle für andernorts erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts umgesetzte Neuerungen. Da man schon früh Mitglieder für das Bestreiten von Aufzügen oder Vorführungen

⁹³⁴ Vgl. ausführlich de Pauw-de Veen 1969; daneben van Roey 1966, S. 110 ff.; Miedema 1984a, S. 12 f.; Ders. 1984b, S. 84 f.; Ders. 1988, S. 75 f., nach dem van Mander deshalb diesen Begriff vermieden habe; Filipczak 1987, S. 13 f..

⁹³⁵ Vgl. P. Huvenne, in: Ausst. Kat. Brügge 1984, S. 15 ff..

⁹³⁶ Vgl. Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 239, 249 f. und 294; dazu Filipczak 1987, S. 20 ff. und 210, Anm. 4 (eine Ausnahme).

⁹³⁷ Rombouts/van Leries 1872, Bd. 1, S. 524 ff..

⁹³⁸ Vgl. speziell zu diesen Begriffen Roettgen 2002, S. 301 ff..

⁹³⁹ Ebd., S. 129, 131, 136, 358, 375, 396, 421 und 429; dazu Filipczak 1987, S. 13.

⁹⁴⁰ Duverger 1984-95, Bd. 4, S. 91 und 183; van der Stighelen 2000, S. 245 und 260, Anm. 9.

⁹⁴¹ Ebd.; Duverger 1984-95, Bd. 5, S. 208.

⁹⁴² Vgl. de Pauw-de Veen 1969, S. 3 und 16 f..

aufnahm, die die innerhalb der Gilde vertretenen Berufe nicht ausübten, war es kein weiter Schritt zu kunstinteressierten „*liefhebbers*“, um deren Mitgliedschaft es u. a. auch bei der Akademiegründung in Florenz gegangen war.⁹⁴³

Die mit Festmahlen und Gedichtvorträgen begangenen Lukasfeste der säkularisierten Gilden in den nördlichen Niederlanden deuten den Anschluss an diese Entwicklung an. Darüber hinaus zeigen sie, dass sich auch unter der Ägide des heiligen Lukas die neuen Ideale von Kunst und Künstler verwirklichen ließen. Diese Feste, und insbesondere die 1654 in Amsterdam als gesellige Vereinigung von Malern, Bildhauern und Kunstliebhabern gegründete „*Lukasbruderschaft*“, weisen in ihrer Zusammensetzung und in ihrem Selbstverständnis einerseits auf die Dichter-, Gelehrten- und Künstlerzirkel, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an die Stelle der Rhetorikerkammern traten,⁹⁴⁴ und andererseits auf die Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts voraus, in denen dann auch der heilige Lukas wieder eine Rolle spielen sollte.⁹⁴⁵

Parallel dazu lässt sich eine zunehmende Distinktion in neu gegründeten Vereinigungen oder erneuerten Gildestatuten ablesen. Prägnante Beispiele sind Haarlem, Utrecht und Den Haag. In Haarlem arbeiteten die führenden Künstler der Lukasgilde, darunter Salomon de Bray und Willem Claesz Heda, 1630 neue Gildestatuten aus, die am 22.05.1631 in Kraft traten.⁹⁴⁶ Sie fixierten die Dominanz der Maler in einer hierarchischen Organisation, zu der Kupferstecher, Holzschneider, Radierer, Glasmaler, Illuminatoren, Bildschnitzer und -hauer, Gold- und Silberschmiede als „*gesellighe kunstenaers*“, Architekten, Landvermesser oder Mathematiker als „*gemenghde konsten*“ sowie alle „*seltsame geleerde konstighe werckers*“ und „*vrije liefhebbers*“ gehörten. Darunter, im „*nederste gedeelte*“, rangierten die „*dependenten of aenbehoongen*“, Zulieferer oder aufgrund ihrer Materialien mit Gildemitgliedern in Beziehung stehende Berufe wie Anstreicher, Vergolder, Polsterer, Spiegelmacher, Drechsler etc., sowie „*neeringhen en handtwercken*“ wie Buchbinder, Drucker, Kupferschläger, Zinngießer, Orgelmacher, Glaser, Sticker oder Tapetenmaler.⁹⁴⁷ Diese einzigartige Differenzierung schlug sich u. a. in den Begräbniszeremonien der Mitglieder⁹⁴⁸ und das neue

⁹⁴³ Vgl. oben, C 2.3.

⁹⁴⁴ Vgl. auch Hoogewerff 1947, S. 158 f.; Wishnevsky 1967, S. 119 ff.; Miedema 1987a, S. 13. Von Autoren wie Schaefer 1986, S. 413 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 47; Sander 2002, S. 76, Anm. 38, die eine Bedeutungslosigkeit der Zünfte schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterstellen, bleiben diese Beispiele unerwähnt.

⁹⁴⁵ Vgl. ausführlich Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 197 ff.

⁹⁴⁶ Hoogewerff 1947, S. 131.

⁹⁴⁷ Diese Berufsvertreter werden subsumiert unter „*alwie verwe, penseel off graeffijser gebruyckt, ofte eenighe beeldwercken maeckt*“ bzw. „*alwie yets der konste raeckende handelt oft verkoopt*“. Zitiert nach ebd., S. 130.

⁹⁴⁸ Während Maler auf einer Bahre mit Festons sowie mit einem kostbaren Bahrtuch bestattet wurden, das mit den 18 Wappen aller beteiligten Gewerbe sowie dem des Patrons verziert war, wies das Bahrtuch der Bildhauer lediglich zehn, das der Goldschmiede acht und das der übrigen Berufsvertreter sechs Wappen auf; Angehörige des „*nederste gedeelte*“ wurden in einem einfachen Sarg bestattet. Vgl. ebd., S. 126 f.; Miedema 1987a, S. 2.

Selbstverständnis in der Bezeichnung als „*collegie*“ nieder.⁹⁴⁹ Unabhängig davon blieben die traditionellen Reglementierungen der Lukasgilde allerdings auch weiterhin bestehen.⁹⁵⁰

Nachdem in Utrecht bereits 1611 die Maler und Bildschnitzer aus der Sattlergilde ausgetreten waren und eine eigene Korporation gegründet hatten, deren Statuten um Regelungen über die Ausbildung von „*conterfeytjongens*“ erweitert wurden,⁹⁵¹ erwirkten die Maler 1639 eine Trennung von den Bildschnitzern und gründeten das 1644 bestätigte „*schilders-collegie*“. Dass dabei vor allem Prestigefragen im Vordergrund standen, wird durch die sich kaum von den Gildesatzungen des Jahres 1611 unterscheidenden Statuten deutlich.⁹⁵² Ohne die Satzungen zu verändern, wandelte sich das „*collegie*“ im 18. Jahrhundert in eine Akademie oder eine Art Kunstverein um, der aus 25 Kunstliebhabern und Sammlern bestand.⁹⁵³ Ähnlich verlief die Entwicklung in Den Haag, wo die Maler 1656 unter der Devise „*in poculis libertas*“ die Vereinigung „*Pictura*“ gründeten und zunehmend die Kontrolle über Kunsthandel und -produktion übernahmen.⁹⁵⁴ Die Reaktion der in der Den Haager Gilde zurückgebliebenen Mitglieder, die die Neugründung als Ausdruck von „*grootsmoedicheit*“ ansahen,⁹⁵⁵ ist bezeichnend. Umgekehrt belegen Beispiele wie das nur durch eine Zeichnung von Mattheus Terwesten überlieferte, 1686 von Willem Doudijns (1630-1697) für die Den Haager „*Pictura*“ angefertigte Deckengemälde, wie die Elite der Maler ihre Etablierung nach außen hin repräsentierte. Die Allegorie zeigte *Pictura*, die mit der Glasmalerei, Bildhauerei und der Kupferstecherkunst von einer Personifikation Den Haags in den Himmel aufgenommen wurde, während die in der Gilde zurückgebliebenen Berufe, darunter Buchbinder, Vergolder und Grobmaler, von Minerva verjagt wurden (**Abb. 453**).⁹⁵⁶

Im gleichen Jahr, in dem in Den Haag die Vereinigung „*Pictura*“ gegründet wurde, richtete Michiel Sweerts nach seiner Rückkehr aus Rom in Brüssel eine Zeichenschule für Tapiserie-Vorlagen ein, die

⁹⁴⁹ Miedema 1980a, S. 93; Ders. 1987a, S. 26, Anm. 100.

⁹⁵⁰ Hoogewerff 1947, S. 129 und 132 ff.. Eine ähnliche Entwicklung wurde unter dem Eindruck der entstehenden Akademien in Italien schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollzogen. Siehe z. B. die Neustrukturierung der Lukasgilde in Bologna 1598; dazu Dempsey 1980, S. 557; Miedema 1987a, S. 14.

⁹⁵¹ Hoogewerff 1947, S. 103 f.; Bok 1990, S. 58 ff..

⁹⁵² Im Hinblick auf den Verkauf von Bildern wurden die Regelungen sogar zunehmend verschärft: während 1611 der Verkauf von Bildern durch Nicht-Mitglieder nur während der Jahrmärkte gestattet war, wurde 1639 der Verkauf nur noch für den Marienplatz und seine Umgebung freigegeben. 1644 müssen dann schließlich auch die Kunsthändler ins „*Collegie*“ eintreten und werden freie Verkäufe bei Lotterien verboten; zuletzt wird der freie Verkauf 1664 auch während der Jahrmärkte nur auf dem Marienplatz gestattet. Vgl. ausführlich Hoogewerff 1947, S. 105 ff..

⁹⁵³ Ebd., S. 114 ff.; Floerke 1905, S. 67.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 45 ff. und 67 ff.; Obreen 1877 ff., Bd. 4, S. 45 ff.; Gram 1882, S. 27 ff., 36 und 42; Hoogewerff 1947, S. 198 ff.; Pevsner 1986, S. 131 f.; Miedema 1987a, S. 16 und 24, Anm. 26.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 10.

⁹⁵⁶ 62 x 94,3 cm; Kreide und Rötel, weiß gehöht, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T.1983:3. Willem Doudijns war maßgeblich an der Gründung der Vereinigung „*Pictura*“ beteiligt und stand ihr des öfteren als Direktor vor. Vgl. ebd., S. 10 f.; Pigler 1954b, S. 232; Pevsner 1986, S. 131 f.; Buijsen 1998, S. 27 f..

als „*academie van die teeckeninge naer het leven*“ bezeichnet wurde.⁹⁵⁷ 1663 gründete David Teniers d. J., zu diesem Zeitpunkt Dekan der Antwerpener Lukasgilde, eine Akademie nach Pariser Vorbild, die am 6. Juli 1663 von Philipp IV. genehmigt und am 12. Oktober vom Brabanter Rat bestätigt wurde. Dort sollten Mess- und Baukunde, Perspektive sowie Zeichnen und Malen nach Modellen von den Zunftmeistern unterrichtet werden.⁹⁵⁸ Am Lukastag des Jahres 1664 wurde die Akademie im Obergeschoss der Neuen Börse feierlich eingeweiht.⁹⁵⁹ Ihre Vorsteher und Dozenten rekrutierten sich aus führenden Gildemitgliedern, so dass die Akademie von Anfang an in Kooperation mit dem Gildewesen stand. Diesem Bild entspricht das in Teil A erwähnte Gemälde von Teniers d. J. (**Abb. 135**), das links im Vordergrund Jan Gossaerts Wiener Lukasbild zitiert. Neben van Dycks Bildnis der Erzherzogin Isabella Clara Eugenia handelt es sich um das einzige flämische Gemälde in der sonst von italienischer Kunst dominierten Galerie. Während das Bildnis der Erzherzogin gewissermaßen die Ahnen Erzherzog Leopold Wilhelms repräsentiert, hat sich Teniers d. J. mit einer Zeichnung am Tisch auf der linken Bildhälfte verewigt – und sich damit sowohl in die Tradition des christlichen Madonnenmalers als auch der durch Gossaert vertretenen, niederländischen Malerei italienischer Prägung gestellt.⁹⁶⁰

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden dann auch private oder öffentliche Zeichenschulen in Haarlem (1688), Leiden (1694), Utrecht (1696), Amsterdam (1726), Gent (1774) oder Mecheln (1772) eröffnet.⁹⁶¹ Selbst die öffentlichen Schulen in Utrecht und Amsterdam tasteten

⁹⁵⁷ Vgl. Lagye 1907; Hondt 1909; Miedema 1987a, S. 16; weitere Literatur im Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 1986-87, S. 565. Zum Akademiewesen in den Niederlanden, bei dem die Grenzen zwischen den privaten Schulen und offiziellen Lehrbetrieben von Beginn an fließend sind, vgl. weiterführend ebd., S. 268 ff.; de Wilde 1941, S. 7 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 114; Költzsch 2000, S. 203 ff..

⁹⁵⁸ Das Dekret Philipps IV. hat sich in Antwerpen (Stedelijk Archief) erhalten. Vgl. van den Branden 1883, S. 158 f.; Ders. 1867; Floerke 1905, S. 24 f. und 64; Pevsner 1986, S. 129 ff.; van Looij 1986-87, S. 302 ff.; Miedema 1987a, S. 16; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 129; Költzsch 2000, S. 227; den Überblick über die Literatur im Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 563 f..

⁹⁵⁹ Büsten der Pictura und der Poesie gehörten zur Ausstattung des neuen Gildensaals, daneben sollte wohl auch eine fiktive Bildergalerie von W. Schubert van Ehrenberg u. a. (um 1666, Schleißheim, Staatsgalerie) den neuen Raum schmücken. Ebenfalls in engem Zusammenhang mit der Akademiegründung stehen die Gemälde von Pieter Thijs d. Ä., das die Übergabe der Stiftungsurkunde durch Philipp IV. an David Teniers d. J. zeigt (1663), und von Theodoor Boeyermans (1665), das die Personifikationen Antwerpens auf einem Sockel mit der Inschrift „*ATVERPIA / PICTRUM NOCTRICI P.*“, die Personifikation der Schelde (Scaldis) und Saturn/Chronos, die verschiedenen Stadien künstlerischer Ausbildung durch das Studium von Kind, Knabe und Jüngling sowie im Hintergrund Rubens und van Dyck hinter einem Tisch mit Homer-Büste, Malutensilien und Münzen als bedeutendste Vertreter der Antwerpener Malerei sowie die hinter einer Säule nach links flüchtende Invidia als Anspielung auf die Gegner der Akademie darstellt. Vgl. Speth-Holterhoff 1957, Abb. 71 f.; Winner 1957, S. 88 ff. und 93 ff.; Ders. 1962, S. 160 und Abb. 7; van Looij 1986-87, S. 310 f. und Abb. 3; Filipczak 1987, S. 174 f.; Best. Kat. Antwerpen 1988, Nr. 23; Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Nr. 4; Balis 1993, S. 117; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 67 und 73 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 130.

⁹⁶⁰ Vgl. auch Stoichita 2002, S. 12 f..

⁹⁶¹ Vgl. Miedema 1980, S. 310 ff.; Versprille 1974, S. 36 ff.; Pevsner 1985, S. 132 f.; die Literaturübersicht im Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 1986-87, S. 564 f.; weitere Beispiele bei de Klerk 1986-87, S. 283 ff.; Knolle 1986-87, S. 289 ff..

dabei jedoch das Zunftwesen ebenso wenig an, wie die einst von Carel van Mander, Cornelis Cornelisz. van Haarlem und Hendrick Goltzius 1583 in Haarlem gegründete „Akademie“.⁹⁶²

Parallel dazu entfalteten sich die Gattungen der gemalten Kunstkammer und des Atelier- sowie Akademiebildes.⁹⁶³ In der gemalten Kunstkammer oder Bildergalerie lassen sich alle hier betrachteten Sinngehalte in Form von Bildern im Bild oder Personifikationen, z. B. über *Pictura* und *Poesia*,⁹⁶⁴ Blumen malende Personifikationen der Malerei,⁹⁶⁵ *Pictura* und *Natura*,⁹⁶⁶ *Venus-Visus*⁹⁶⁷ oder *Disegno* und *Pictura*⁹⁶⁸ visualisieren (**Abb. 454-458**). In den Atelierbildern werden ebenfalls sämtliche Themen, in Holland nicht selten mit moralisierenden oder satirischen Untertönen, fortgesetzt.⁹⁶⁹ Die verschiedenen Bedeutungsstränge des Bildes als Zeichen, Spiegel und Stellvertreter kulminieren in den berühmtesten Atelierbildern des 17. Jahrhunderts, „*Las Meninas*“ von Velázquez (um 1656, Madrid, Prado) und Vermeers „*Schilderconst*“ (um 1665/66, Wien, Kunsthistorisches Museum).⁹⁷⁰ Während Velázquez die sich zuvor bereits bei Frans Francken II. und Rembrandt (Boston, Museum of Fine Arts)⁹⁷¹ andeutende Tradition des nicht einsehbaren Bildes im Bild aufgreift und mit den unterschiedlichen Bedeutungen des Spiegelbildes operiert, wirkt Vermeers Atelierbild vor allem aufgrund der das Bild im Bild weitgehend verstellenden Rückenfigur des Malers ungewöhnlich.⁹⁷²

⁹⁶² Vgl. Hoogewerff 1947, S. 125; Pevsner 1986, S. 91 f., Miedema 1987a, S. 15 f.

⁹⁶³ Vgl. den Überblick bei Waldmann 1954; Raupp 1984, S. 165 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 162 ff..

⁹⁶⁴ Siehe z. B. Frans Franckens II. Bildersaal mit malender *Pictura* (1636, London, Johny van Haefen); dazu Härtling 1989, Nr. 370; Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93, Nr. 52.1; Scarpa Sonino 1992, S. 66; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 123 f.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 167.

⁹⁶⁵ Vgl. Frans Franckens II. gemalte Bildergalerie (ehem. Wien, Slg. Harrach) oder ein Gemälde Jan Brueghels II., um 1625 (niederländische Privatsammlung); dazu Schwarz 1993, S. 66 ff.; Stoichita 1998, S. 105 f. und Abb. 51; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 165, mit weiterführender Literatur.

⁹⁶⁶ Vgl. z. B. das Gaspar de Witte (Antwerpen 1624 – 1681) zugeschriebene Gemälde (Privatsammlung) oder das Titelblatt von Gerard de Laïresses „*Het groot Schilderboek*“ (Amsterdam 1707); dazu dazu J. Kosten, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 49544; Kuhlmann-Hodick 1993, Nr. 317.

⁹⁶⁷ Siehe die berühmten Sinnes-Allegorien von Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625) und Peter Paul Rubens (1577-1640) (1617, Madrid, Prado, Inv. Nr. 1394, und 1617-18, ebd., Inv. Nr. 1403; dazu Speth-Holterhoff 1957, S. 53 ff.; Ertz 1979, Nr. 327 und 332; Müller Hofstede 1984a, S. 246 f. und 275 ff.; Asemissen 1988, S. 55; Härtling 1989, S. 113 f. und Nr. 394; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 25; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 134 f.; Stoichita 1998, S. 103 ff..

⁹⁶⁸ Siehe die Gemälde aus dem Umkreis Frans Franckens II., David Teniers d. J. oder Adriaen van Stalbeems, alle im Kunsthandel oder in Privatbesitz; dazu Winner 1957, S. 41 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 86 ff.; Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Nr. 50352 und 40107.

⁹⁶⁹ Vgl. Emmens 1956, S. 139 ff.; Renger 1970; Raupp 1978; Ders. 1984, S. 165 ff.; Müller Hofstede 1984a, S. 268 f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 137 ff..

⁹⁷⁰ Zu Velázquez siehe oben, Einleitung, S. VI f.. Zu Vermeers Gemälde vgl. neben der ebd., S. II, genannten Literatur Hulthen 1949; de Tolnay 1953, S. 265 ff.; van Gelder 1958; Winner 1962, S. 184; Hager 1966; Miedema 1972; Gaus 1974, S. 219; Raupp 1984, S. 292 und 326; Alpers 1985, S. 79 ff.; Asemissen 1988; Braider 1993, S. 174 ff.; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 74 und 264; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 156 ff.; Stoichita 1998, S. 286 ff.; Költzsch 2000, S. 244 ff..

⁹⁷¹ Vgl. Bauer 1977, S. 1 ff.; Bruyn u. a. 1982, S. 1629 f.; Chapman 1990; Bal 1991, S. 247 ff.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 147 ff.; Stoichita 1998, S. 268 ff.; Költzsch 2000, S. 232 ff., mit jeweils weiterführender Literatur.

⁹⁷² Im Vergleich mit anderen Atelierbildern des 17. Jahrhunderts ist es nicht ungewöhnlich, dass die dargestellten „Requisiten“ – Foliant, Maske, Buch, Stoffe, Landkarte oder Leuchter – als Hinweise auf die künstlerische Ausbildung, das Wesen der Malerei (*imitatio*) und den *Visus* gelesen werden können und die posierende Muse

Fasst man die Repressoir-Figuren auf van Eycks Rolin-Madonna tatsächlich als innerbildliche Stellvertreter des Betrachters auf,⁹⁷³ nimmt dieser auch hier innerbildlich die Stelle des Malers ein, der begonnen hat, das Bild der vor ihm „posierenden“ Muse und zugleich Inspiratrix zu malen. Mit ihr ist der Blick der Repressoir-Figuren auf die Landschaft oder das Außen einem Naturvorbild einerseits und einer beliebig variierbaren Vorstellung andererseits gewichen. Zugleich entspricht die Perspektive des Betrachters der des Malers (Vermeers) bei der Herstellung des gesamten Gemäldes, dessen zeichenhafte Fläche mit der Karte und dem Vorhang korrespondiert.⁹⁷⁴ Wenn dieser schließlich darauf hinweist, dass die gesamte Szene, auf die der außerbildliche Betrachter wie ein Voyeur blickt, einer anderen Wirklichkeitssphäre angehört, handelt es sich um ein Atelierbild als sichtbar gemachtes Vorstellungsbild. Der Betrachter rückt damit nicht nur an die Stelle des ausführenden Meisters (Vermeer), sondern hat Anteil an dessen geistiger Konzeption, die zusätzlich durch die Hinweise auf die Inspirations-Ikonografie innerhalb der Komposition betont wird.

In ähnlicher Weise lassen sich auch die anderen Atelierbilder oder Selbstbildnisse von Malern an der Staffelei, die über Bilder im Bild, Modelle, Besucher, gelehrte Attribute Rückschlüsse auf die Definition des Berufs und Selbstverständnisses zulassen, an die Tradition der hier behandelten Beispiele anbinden.⁹⁷⁵ Eine besonders reiche Nachfolge war der Inspiration durch den Eros und der Liebe des Künstlers zu seinem Modell beschieden. Teilweise deuten sich negative Untertöne an, die den Widerspruch zwischen *pictor vates* und *pictor doctus* in Erinnerung rufen und die bei Badens und van Winghe noch positiv aufgefasste Liebe und äußere Schönheit als Antriebskraft künstlerischen Schaffens in Frage stellen.⁹⁷⁶ Der unbekannte flämische Urheber eines um 1650 entstandenen Blattes (Düsseldorf, Kunstmuseum) lässt Amor zwar auf das Herz des Malers zielen, doch reagiert dieser darauf beinahe abwehrend. Minerva will Amors Plan vereiteln, hat einen seiner Flügel ergriffen und droht mit ihrer Lanze (**Abb. 459**).⁹⁷⁷

Das Titelblatt der „*Emblemata Amatoria*“ (**Abb. 346**) deutet bereits an, dass die Topoi des verliebten oder durch den Eros inspirierten Künstlers einerseits in Dichtkunst und Emblemantik und andererseits in die profanen Atelierdarstellungen, Selbstporträts und Bildnisse von Malern Eingang gefunden

Clio eine abstrakte Idee und zugleich ein ausstaffiertes Modell darstellt. Siehe die Zusammenfassung der Diskussion bei Asemisen 1988, S. 44 ff.; Ders./Schweikhart 1994, S. 159 f.; Költzsch 2000, S. 267 ff.

⁹⁷³ Kruse 1999, S. 182; Stoichita 1998, S. 56.

⁹⁷⁴ Vgl. auch ebd., S. 295: „*Der Manipulator/der Maler als Person/der Maler als Autor – sie bilden eine paradoxe Trias.*“

⁹⁷⁵ Sie die Typologie der Künstlerbildnisse und –darstellungen bei Raupp 1984, S. 220 ff.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 143 ff. und 196, wird zu Recht auf Akademiker oder niederländische Kunsttheoretiker wie Franciscus Junius hingewiesen, die der göttlichen Inspiration zunehmend negativ gegenüberstanden. Nach Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 11, deutet sich in der Konfrontation von Amor und Minerva allerdings „*der alte Streit der Göttinnen*“ an. Költzsch 2000, S. 116, begreift das Eingreifen Minervas als Mahnung an den Künstler, die wissenschaftlichen Grundlagen seiner Kunst nicht zu vergessen.

⁹⁷⁷ Ebd.; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 11; Raupp 1984, S. 196; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 38 ff..

haben.⁹⁷⁸ Sowohl die zunehmend eindeutiger werdenden erotischen Anspielungen als auch die Profanisierung der Motive werden vorbereitet durch die Übertragung antiker Künstlerlegenden auf berühmte Zeitgenossen wie Dürer oder Hugo van der Goes. In der von Johannes Manlius um Philipp Melanchthons „*Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae*“ (1521 ff.) gruppierten Anekdoten- oder Spruchsammlung heißt es,⁹⁷⁹ dass Apelles für sein Bild der Venus dreißig Frauen um sich versammelt und Dürer es ihm nicht nur nachgetan, sondern darüber hinaus voyeuristisch die unbedeckten Mädchen beobachtet haben soll, die 1520 am Antwerpener „*Ommegang*“ teilnahmen. Lucas Cranach d. Ä. bedauerte angeblich, dass sich die Frauen nur vor den antiken Malern ausgezogen und diese sie dann unter dem Vorwand des Anatomiestudiums bedenkenlos hätten berühren können.⁹⁸⁰

In seinem „*Sonet, van het excellent stick van schilderyen, staende in het huus van Iacob Weytens te Gent*“ behauptet Lucas de Heere (1565), dass es sich bei der aus dem Bild blickenden Frau im Gefolge Abigails auf einem (nicht erhaltenen) Gemälde von Hugo van der Goes um dessen Geliebte handele.⁹⁸¹ Im 17. Jahrhundert kommen dann zahlreiche Legenden und Gerüchte über Aktmodelle und ihre Beziehungen zu den sie porträtierenden Malern auf.⁹⁸² Innerhalb der Porträtmalerei werden Bezüge dieser Art möglicherweise schon bei dem von Johannes Wierix gestochenen Porträt von Frans Floris für die „*Pictorum aliquot...*“ angedeutet (**Abb. 191**), das den Künstler mit einer Aktdarstellung zeigt. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts haben sich zahlreiche Künstler beim Malen Picturas, z. T. auch als Venus, oder mit einer Pictura-Statuette verewigt. Einige lassen ihr Selbstporträt oder das Bildnis eines Kollegen wiederum von Pictura malen und demonstrieren so ihre „Beziehung“ zur personifizierten Malerei sowie ihre Inspiration und Liebe zur Kunst.⁹⁸³ Ebenso können die Frauen, Töchter und später auch Geliebten des Malers die Rollen und Funktionen der Muse, Inspirationsfigur, Picturas oder Famas einnehmen, womit die topische Liebe zur Kunst ins Private umformuliert wird.⁹⁸⁴ Eine

⁹⁷⁸ Vgl. z. B. Adriaen van de Venne, „*Zeeusche Nachtegal*“, Middelburg 1623; Ders., „*Incogniti scriptoris Nova Poemata [...] Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raetselen*“, Leiden 1624, faks. hrsg. von J. Becker, Soest 1972, S. 101 f. und 183 ff.; dazu Sluijter 1991-92, S. 369 ff.

⁹⁷⁹ Die „*Loci communes...*“ erschienen erstmals 1521 ff., wurden 1568 und 1594 nachgedruckt sowie 1565 und 1574 ins Deutsche übersetzt. Vgl. Rupprich 1956 ff., Bd. 1, S. 326, Nr. 6, der aus der lateinischen Ausgabe „*Locorum communium collectanea: a Iohanne Manlio per multos annos, tum ex Lectionibus D. Philippi Melanchthonis, [...], Basileae 1563.*“ zitiert.

⁹⁸⁰ Vgl. Manlius, S. 173 f.: „*Apelles cum Venerem depingeret, curavit sibi triginta pulcherrimas virgines eligi, quas intueretur. Similiter fecit Durerus, honestus vir, pictor Norinbergensis, cui gratificatae sunt honestissimae matronae et virgines. Inde pater Lucae pictoris, optimus et honestissimus senex, iocari solebat in gynaecio: antiquis pictoribus virgines se nudabant, et contrectando in eis proportionibus membrorum inveniebant.*“ Zitiert nach Rupprich 1956-69, Bd. 1, S. 237 f. Vgl. dazu auch Miedema 1998, S. 291 und 299 f.

⁹⁸¹ Vgl. de Heere, Den Hof en Boomgaard, Nr. 49, S. 55, wo der Dichter selbst auf die von Plinius überlieferte Liebe des Praxiteles als Quelle verweist; dazu Winkler 1964, S. 95 ff.; Becker 1972/73, S. 123 f., der daneben weitere Beispiele, z. B. von Marcus van Varnewijck, nennt.

⁹⁸² Vgl. ebd., S. 378 f.; Dudok van Heel 1981, S. 214 ff.; Ders. 1982, S. 70 ff.

⁹⁸³ Ein prominentes Beispiel ist Gerrit van Honthorsts Gemälde, auf dem Pictura das Porträt des Künstlers malt (1648, Sacramento, Corcker Art Museum). Vgl. dazu Raupp 1984, S. 338; Judson 1999, S. 313, Nr. 467.

⁹⁸⁴ Siehe die Selbstbildnisse von Pieter Codde (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), Frans van Mieris II. (Leiden, Stedelijk Museum Lakenhal), Adriaen van der Werff (Florenz, Uffizien und Amsterdam,

satirische Umdeutung der Liebesbeziehung zwischen Maler und Pictura deutet sich z. B. auf einem eigenhändig mit „*La pitture uol fugis da me / e causa che io dico semper oime*“ bezeichneten und 1631 datierten Stammbuchblatt von Johann Heintz (1580-1635) im Baseler Kunstmuseum an.⁹⁸⁵ Über den Rückgriff auf die Ikonografie des ungleichen Paares wird das Verhältnis von Maler und Pictura als Liebesbeziehung ausgewiesen, die – unterstrichen durch den Hinweis auf die Ruinen als Vanitas-Symbol – im hohen Alter ihr Ende nimmt.⁹⁸⁶ Andererseits lassen sich die Vanitas-Symbolik, das hohe Alter und die Klage des Malers als Anspielungen auf die Melancholie interpretieren.⁹⁸⁷

Das anhaltende Interesse an der topischen Liebe des Apelles belegen u. a. zwei als Pendants konzipierte Atelierbilder Balthasar van den Bossche (Antwerpen 1681-1715; **Abb. 460a-b**).⁹⁸⁸ Das Maleratelier zeigt einen vornehm gekleideten Künstler in einem palastartigen Interieur mit Marmorsäulen, -pfeilern, Samt- und Goldbrokatvorhängen, der eine Dame als Flora porträtiert. Wie Apelles hat er sich ergriffen zurückgelehnt und seine Rechte mit dem Pinsel nach unten sinken lassen. Weist schon die entzückte Haltung des Malers auf die verschiedenen Versionen des Themas aus dem Umkreis Joos van Winghes zurück (**Abb. 252, 257, 258, 260 f.**), zeigt sich die Anordnung der zentral im Vordergrund platzierten Malutensilien deutlich von dem ehemals in der Sammlung Soreau befindlichen Gemälde beeinflusst (**Abb. 252c**). Hinter der Staffelei deutet hier allerdings ein Dienstmädchen mit einem Orangenblütenzweig an, dass es sich bei der posierenden Dame um die Braut des als Zuschauer anwesenden Herren handelt. Dieser nimmt gewissermaßen die Rolle Alexanders ein. Sein Deuten auf den Gipsabguss der antiken *Flora Farnese* lässt sich als Hinweis auf den Porträtauftrag verstehen. Indem die Geste auf Alexander zurückweist, der seine Geliebte dem Maler gönnerhaft überlassen hat, erweist sie sich für den Kenner der Apelles-Ikonografie als ironischer Kommentar. Darüber hinaus müsste sich eine anständige Dame eigentlich davor scheuen, als Flora zu posieren, die seit der Antike auch als Buhlerin galt.⁹⁸⁹ In der mit Abgüssen nach kanonischen Werken – u. a. der *Raub der Sabinerin* und die *Venus Urania* Giambolognas, der *Apoll vom Belvedere* oder der *Borghesische Fechter* – angefüllten Bildhauerwerkstatt werden auf

Rijksmuseum), Pierre Mignard (Versailles, Musée National du Château) oder George de Marées (München, Alte Pinakothek); dazu und weitere Beispiele des 17. und 18. Jahrhunderts bei Gaus 1974, S. 221 ff.; Raupp 1984, S. 225 ff.; Gaethgens 1987, S. 170 f.; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 114 ff. und 178 ff..

⁹⁸⁵ Geissler 1980, Bd. 1, S. 112 und C 24; Peter-Raupp 1980, S. 223; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 140.

⁹⁸⁶ Vgl. z. B. Erasmus von Rotterdams Bemerkungen zur Greisenliebe im „*Lob der Torheit*“, in: Ders., *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von W. Welzgi, 8 Bde., Bd. 2, Darmstadt 1975, S. 1-211, hier S. 62; das Emblem von Alciatus „*Senex puella amans*“, das je nach Ausgabe neben dem ungleichen Paar einen Uhu sowie ein Grab oder einen Leichnam zeigt; dazu Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 111 und 113, Anm. 6 und 7; weiterführend Renger 1985.

⁹⁸⁷ Vgl. auch das mit „*Io udi, vedi, et tace / se Io voglio vivere in pace*“ bezeichnete und 1632 datierte Stammbuchblatt von Joachim Schreyvogel (Weimar, Thüringische Landesbibliothek), das einen greisen Künstler umgeben von Attributen der Künste sowie einem offenen Grab, Schaufel, Öllampe, Totenschädel und Sanduhr zeigt; dazu Schade 1969, Nr. 100, Peter-Raupp 1980, S. 223 und 228, Anm. 11.

⁹⁸⁸ Beide Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fond. Corboud, Inv. Nr. WRM 1366 und 1367. Vgl. Best. Kat. Köln 1967, S. 22, Nr. 1366 f.; Filipczak 1987, S. 177 ff.; Mai 1987/88, S. 453 ff.; Herzog 2001; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 129 und 130.

⁹⁸⁹ Vgl. Held 1961, S. 210 ff.; de Chapeaurouge 1968, S. 287.

vergleichbare Weise sowohl formale als auch inhaltliche Anspielungen auf die Apelles-Ikonografie geschickt genutzt, um die moralische Verfassung von Maler und Modell unterhaltsam in Frage zu stellen. Links posiert die „Dame“ wieder als Flora vor einem Vorhang, der von einem Pagen mit Papagei gerafft wird, der an die van Winghe zugeschriebene Federzeichnung in Basel erinnert (**Abb. 260**). Der auf dem Boden angekettete Affe symbolisiert anschaulicher als auf der Apelles-Zeichnung von Wierix (**Abb. 248**) die ungezügelte Leidenschaft, da direkt neben ihm Trauben, Pfirsiche und ein Granatapfel platziert sind. Der sich hier andeutende, ironische Umgang mit den Göttern und Heroen, kam im 18. und 19. Jahrhundert voll zur Entfaltung.⁹⁹⁰

Der Topos des verliebten Malers wurde insbesondere in den galanten Atelierszenen der französischen Rokokomalerei tradiert.⁹⁹¹ Den Rückgriff auf die legendäre Tradition innerhalb der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts mag ein Gemälde von Gustav Wappers (1803-1874) im Amsterdamer Rijksmuseum belegen, das Anthonis van Dyck bei einer Liebeserklärung an eines seiner Modelle darstellt.⁹⁹² Dass es ausgerechnet der Porträtmaler van Dyck ist, bei dem man an den Topos der Liebe zwischen Maler und Modell anknüpfte, ist angesichts dessen Wurzeln in der apellischen Porträtaufgabe sicher kein Zufall.

Die Auseinandersetzung mit antiken Quellen und Ekphrasen erreichte in den Niederlanden einen ersten Höhepunkt mit der von Peter Paul Rubens 1618-21 entworfenen, aber nur durch einige Vorzeichnungen sowie Nachstiche von Jacob Harrewijns (1684/92) nach Zeichnungen des Jan van Croes überlieferten Dekoration seines Antwerpener Hauses,⁹⁹³ das dem zufolge mit friesartig angeordneten Darstellungen der Verleumdung des Apelles, der ebenfalls einem Apelles-Gemälde „nachempfundenen“ Apotheose Alexanders, der Opferung Iphigenies nach Timantes, dem Stieropfer nach Pausias, dem Wagenrennen nach Aristides, einem trunkenen Herkules, einer Darstellung von Zeuxis mit den Jungfrauen von Kroton, der Befreiung Andromedas durch Perseus und Apolls Wettstreit mit Marsyas geschmückt war. Die vermutlich *en grisaille* ausgeführten Malereien demonstrierten die Belesenheit des Urhebers und seine Überwindung aller zitierten Meister der Antike.

⁹⁹⁰ Vgl. z. B. Jacques Alberts (1758-1829) gemalte Parodie auf Zeuxis (Brüssel, Musée d'Art Ancien) sowie Honoré Daumiers (1808-1879) satirischen Zyklus „*Histoire ancienne*“ von 1842 mit Parodien auf die Erfindung der Zeichenkunst, Pygmalion oder Apelles und Campaspe; dazu Nr. 740 und 415a-c; Lecoq 2002, S. 68 f..

⁹⁹¹ Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 81 ff..

⁹⁹² Öl auf Holz, 58 x 47,5 cm. Vgl. Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 88; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 246 (Nr. 1010).

⁹⁹³ Zum Haus, den ursprünglichen, vermutlich in Grisaille ausgeführten Malereien und den erhaltenen Vorzeichnungen von Rubens siehe vor allem Delen 1933; Clijmans 1950; Baudouin 1967; McGrath 1978, S. 245 ff.; Tijs 1983; Stutz 1985, S. 139 ff.; daneben Müller Hofstede 1976-78, S. 182; Jacobs 1984, S. 415 f.; Hüttinger 1985a, S. 17; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 49 und 106 (Nr. 175). Zu den Stichen von Jacob Harrewijns vgl. auch Hollstein 1949 ff., Bd. 8, Nr. 13 f. (hier irrtümlich dem Sohn Frans zugeschrieben).

In der Literatur bezeichnen die Kompilationen „*De Pictura Veterum*“ (Rotterdam 1637) und „*Catalogus Architectorum, Mechanicorum sed praecipue Pictorum [...]*“ (Rotterdam 1694) von Franciscus Junius (1589-1677) eine vergleichbare Blüte.⁹⁹⁴ Das Interesse an und die Verbreitung von antiker Kunst wurde daneben mit Stichwerken wie François Perriers „*Segmenta nobilium signorum et statuarum*“ (1638) oder den „*Signorum Veterum Icones*“ (Den Haag 1668/69) des Amateurzeichners und Advokaten Jan de Bisschop weiter befördert, die entscheidend zur Ausbildung des Klassizismus in der niederländischen Malerei, z. B. bei Adriaen van der Werff oder Nicolaes Verkolje, beitrugen. Dass Stichwerke dieser Art das Studium vor dem Original verzichtbar machten, demonstriert de Bisschop selbst, der selbst nie Italien bereist und seine Blätter nach älteren Vorlagen oder Studienblättern von befreundeten Künstlern und Sammlern angefertigt hat.⁹⁹⁵ Die im 18. Jahrhundert dominierenden Sammelveduten führen die im 16. Jahrhundert begonnene Tradition fort, setzen jedoch aufgrund der freien Anordnung von unzähligen Architektur- und Skulpturzitaten die Kenntnis der berühmten Werke (oder deren Aufbewahrungsort) bereits voraus.⁹⁹⁶

Ohne die antiken Anekdoten direkt darzustellen, haben zahlreiche Künstler die hier untersuchten Topoi weiterhin aufgegriffen, z. B. in Form von „*oogenbedriegertjes*“ wie das von Samuel van Hoogstraten eingeführte, gemalte Steckbrett,⁹⁹⁷ oder Vorhangmotiven wie Rembrandts *Heilige Familie mit dem Vorhang* (1646, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister) und die in Abhängigkeit davon entstandene *Ruhe auf der Flucht* Adriaen van Craesbeecks (1647, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal).⁹⁹⁸ Auch der literarische Vergleich mit den antiken Künstlern blieb weiterhin bestehen, wobei von den unzähligen Beispielen des 17. Jahrhunderts das 1667 von Adriaen van Ostade radierte Atelierbild herausragt (**Abb. 461**), auf dem der Topos des ärmlichen Malers mit der Unterschrift kontrastiert wird: „*Pictor Apellaea pingas licet arte tabellam, Quae modo pictores, et modo fallit aves, Livor sed enim, nisi te fortuna bearit, Anferet – ingenio praemia digna suo.*“⁹⁹⁹

⁹⁹⁴ Vgl. die Bemerkungen der Herausgeber in Franciscus Junius, *De Pictura veterum*. Von den Rubens nacheifernden Künstlern ist vor allem Jacob Jordaens hervorzuheben, der seine Fassade (1641) nicht mit antiken oder mythologischen Programmen schmückte, dafür aber wie schon Floris dem *ut pictura poesis*-Topos huldigte. Vgl. d’Hulst 1982, S. 23 ff., Abb. 3 und 5 f.; Tijss 1983; Hüttinger 1985a, S. 17; Schwarz 1990, Nr. 37.

⁹⁹⁵ Indem er dabei z. T. auf ältere Zeichnungen, z. B. den 1593-97 von Jakob Matham gezeichneten Herkules Farnese, zurückgriff, dokumentieren die „*Signorum Veterum Icones*“ zugleich die Tradition der italienreisenden Künstler. Vgl. Gelder/Jost 1985; Ausst. Kat. Amsterdam 1992b; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 186.

⁹⁹⁶ Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 406, Nr. 206 ff..

⁹⁹⁷ Passenderweise werden die illusionistischen Fähigkeiten Samuel van Hoogstratens in einem Lobgedicht von Johann Wilhelm von Stubenberg auf einem gemalten „Steckbrett“ des Künstlers (1666/78, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) mit Zeuxis verglichen. Vgl. Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 102.

⁹⁹⁸ Vgl. dazu und weitere Beispiele bei Kemp 1986; Moffitt 1989; Stoichita 1998, S. 79 ff..

⁹⁹⁹ Radierung, bezeichnet mit „A. v. Ostade fecit“, nach dem Atelierbild van Ostades in Dresden (1663, Gemäldegalerie Alte Meister). Vgl. Floerke 1905, S. 125; Goldscheider 1936, Abb. 207; Hollstein 1949 ff., Bd. 15, Nr. 1; Asemissen 1988, S. 21; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 94 (Nr. 1128); Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 125 f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S. 30 f. und Nr. 31. Vgl. ebd., Nr. 32, das in einer Radierung von Louis Bernard Coclers Radierung verbreitete Selbstbildnis van Ostades, dessen Erscheinung als galanter *pictor doctus* eher zum Apelles-Vergleich passt.

Apelles als Exemplum des vollendeten, virtuosen und sich täglich übenden Zeichners und sein Motto „*Nulla dies sine linea*“ lieferten ein vollkommenes Identifikationsangebot für Akademiker, weshalb sich der apellische Siegeszug gegenüber den anderen antiken Künstlern weiter fortsetzte.¹⁰⁰⁰ Von den wenigen Reflexen auf andere antike Maler ragt Rembrandts Selbstbildnis in Köln (um 1669, Wallraf-Richartz-Museum) heraus, das eine bis dahin weitgehend unrezipierte Anspielung auf die von Festus („*Glossaria latina*“) überlieferte Legende darstellt, nach der sich Zeuxis beim Anblick seiner Darstellung einer hässlichen Alten zu Tode gelacht haben soll (**Abb. 462**).¹⁰⁰¹

Die sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts voll entfaltende Gattung des Akademiebildes vereinigte das Zeichnen nach anatomischen, antiken und lebenden Modellen in einer Komposition.¹⁰⁰² Die anhaltende Bedeutung des Anatomiestudiums lässt sich daneben in Studienmodellen wie „Muskelmännern“ ablesen, die nach 1600 in allen Zusammenhängen künstlerischer Selbstdarstellung begegnen.¹⁰⁰³ Der erstmals auf dem Fassadenprogramm von Floris auftretende, sich im Zeichnen übende Knabe wurde zum selbständigen Bildthema weiterentwickelt.¹⁰⁰⁴

Auch der von Neid und Ignoranz verfolgte bzw. vor seinen Widersachern von Merkur, Minerva und Herkules beschützte Künstler begegnet wiederholt im Umkreis von Akademikern,¹⁰⁰⁵ was Pigler zur wohl nicht ganz unberechtigten Vermutung veranlasste, dass mit den Neidern die Gilden und Zünfte gemeint sein könnten.¹⁰⁰⁶ Einzelne Beispiele deuten darauf hin, dass herausragende Künstler tatsächlich mit Ressentiments ihrer zünftischen Kollegen zu kämpfen hatten, wobei stets zu beachten

¹⁰⁰⁰ Vgl. van de Waal 1967, S. 5 ff.; Lecoq 2002, S. 58.

¹⁰⁰¹ Da laut Festus die Episode von Verrius Flaccus für einen komischen Poeten überliefert wird, beinhaltet der Rekurs zugleich eine Anspielung auf den *ut pictura poesis*-Topos. Vgl. ein entsprechendes Gemälde von Aert de Gelder von 1685 (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Vgl. Blankert 1973, S. 72 ff.; Schneider 1992, S. 116; Ausst. Kat. London/Den Haag 1999/2000, Nr. 82; Lecoq 2002, S. 61; Ausst. Kat. München Köln, Nr. 151.

¹⁰⁰² Siehe exemplarisch die zahlreichen Gemälde von Michiel Sweerts, z. B. in Amsterdam (Rijksmuseum), Haarlem (Frans Halsmuseum), Köln (Sammlung Rau); dazu ebd., Nr. 117; Kultzen 1996, Nr. 1 ff.; Költzsch 2000, S. 208 ff.; die Akademiebilder von Johann H. Schönfeld oder Johann Heiss; dazu ebd., S. 228 ff.; weiterführend die Beiträge und Objekte im Ausst. Kat. München 2001.

¹⁰⁰³ Siehe ebd.; S. 215 ff.; Weixlgärtner 1903, S. 80 ff.; Huth 1967, S. 35; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 118. Daneben wird die Darstellung von Sektionen in Ansichten von Anatomietheatern oder den Gruppenbildnissen von Chirurgen fortgesetzt. Vgl. Schadewaldt 1968, S. 146 ff.; Schulpbach 1982; Best. Kat. Wien 1989, S. 272; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Abb. 293a, Nr. 393; Volkenandt 2004.

¹⁰⁰⁴ Einflussreich war Rembrandts Radierung eines im Kerzenschein nach einer Kinderbüste zeichnenden Knaben mit Buch (B. 130). Von ihr beeinflusst sind u. a. die um 1655 entstandenen Fassungen eines Zeichners mit Öllampe von Gerrit Dou (u. a. in Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), Jacob Jordaens, Wallerant Vaillant oder Michiel Sweerts. Vgl. Hind 1923, Nr. 131; Martin 1913, Nr. 147; Hollstein 1949 ff., Bd. 31, Nr. 96 und 102; Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, Nr. 66 ff.; Sumowski 1983, Abb. 282; Best. Kat. Brüssel 1984, S. 92; Költzsch 2000, S. 206 ff.; Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 120.

¹⁰⁰⁵ Vgl. die Gemälde mit Merkur und/oder Minerva als Schützer vor Neid und Unwissenheit aus dem Francken-Umkreis (1. Drittel des 17. Jahrhunderts, Budapest, Museum der bildenden Künste), von Joachim von Sandrart (1644, Wien, Kunsthistorisches Museum), Simon de Vos (S. Louis/Missouri, Privatbesitz) oder Sebastiano Ricci (1718, Paris, Louvre), sowie den Kupferstich von Nicholas Dorigny nach Carlo Maratti, der den Sieg der Unwissenheit über die Malerei darstellt; dazu Pigler 1954b, S. 215 ff., Abb. 1 und 17; Kutschera-Woborsky 1919, S. 24 ff.; Winner 1957, S. 75, 84 f.; Cast 1981, S. 165 und 182 f. und Abb. 51; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 105, 107 ff. und 140.

¹⁰⁰⁶ Pigler 1954b, S. 229 ff.. Zur weiteren Entwicklung siehe ebd., S. 215 ff..

ist, dass die Verfolgung durch unverständige Neider seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Topos darstellt.¹⁰⁰⁷ Auch der Besuch von Würdenträgern, Kunstkennern und -kritikern im Atelier findet sich weiterhin auf Selbstbildnissen, Allegorien und Atelierbildern des 17. Jahrhunderts.¹⁰⁰⁸ Mit der zunehmenden Bedeutung von Kunsthändlern und -kritikern wurden auch sie in die Selbstreflexion der Künstler einbezogen.¹⁰⁰⁹ Parallel dazu lässt sich der soziale Aufstieg der Maler anhand des Verkehrs mit hochstehenden Persönlichkeiten, der Ausübung von Gutachter-, Sachverständigen- oder diplomatischen Tätigkeiten oder der zunehmenden Anzahl von Malern in hohen bürgerlichen Ämtern und hohen Steuerklassen ablesen.¹⁰¹⁰

Angesichts der weiteren Entwicklung kann weniger von einer Anerkennung der Malerei als „freie“ Kunst als von einer Neuklassifizierung und Herausbildung des Systems der „schönen“ Künste die Rede sein, die in der sogenannten „*Querelle des Anciens et Modernes*“, die Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich und England vor dem Hintergrund der aufkommenden Naturwissenschaften ausgetragen wurde, begann.¹⁰¹¹ Erste Ansätze zur Unterscheidung finden sich bei Charles Perrault, der z. B. in seiner Schrift „*Cabinet des Beaux Arts*“ (Paris 1690) Eloquenz, Poesie, Musik, Architektur, Malerei, Bildhauerei, Optik und Mechanik als „schöne“ Künste behandelt.¹⁰¹² Die dann im Verlauf des 18. Jahrhunderts vorgenommene und mit Diderots „*Encyclopédie*“ (1751-77) in allen europäischen Ländern verbreitete Zusammenfassung der bildenden Künste, der Poesie und Musik unter dem Oberbegriff der Schönheit trägt einerseits der nach wie vor gültigen Forderung nach *mimesis* und andererseits dem Lustprinzip des Kunstliebhabers und -kritikers Rechnung, dessen Bedeutung parallel dazu stetig zunahm.¹⁰¹³ Entsprechend versuchte man nicht mehr, die bildenden Künste in das traditionelle System der *artes liberales* zu integrieren, sondern isolierte sie von den übrigen Künsten und Wissenschaften.¹⁰¹⁴

¹⁰⁰⁷ Ein in diesem Zusammenhang häufig zitiertes Beispiel ist das des gefragten Genueser Malers Giovanni Battista Paggi, den die Zunft aus Konkurrenzangst von seiner Heimatstadt fernhalten wollte. Siehe dazu und weitere Beispiele ebd., S. 230 ff.; weiterführend Pfeiff 1990.

¹⁰⁰⁸ Vgl. die Beispiele bei Asemissen/Schweikhart 1994, S. 204 ff..

¹⁰⁰⁹ Siehe z. B. Rembrandts Satire auf die Kunstkritik (1644, Federzeichnung, USA, Privatbesitz); dazu Emmens 1968, S. 152 f. und Abb. 28; Kuhlmann-Hodick 1993, Bd. 1, S. 109; oder J. P. Le Bas nach François Boucher, Allegorie der Künste mit Kritikern als Widersacher der Kunst (Kupferstich in A. Fontaine „*Les Doctrines de l'art* [...]“, Taf. 20); dazu ebd., S. 110; Cast 1981, S. 192 und Abb. 60.

¹⁰¹⁰ Siehe allgemein Hoogewerff 1947, S. 83 f.; exemplarisch Antwerpen, wo 1659 die Mehrzahl der ca. 200 in der Scheldestadt tätigen Maler zu den gut situierten Bürgern zählt; dazu van Cauwenberghe-Janssens 1970, S. 233 ff.; Thijs 1993, S. 111 f..

¹⁰¹¹ Der Vergleich zwischen den Leistungen der Antike und Moderne führte zur Erkenntnis, dass manche Künste und Wissenschaften durch Berechnung oder Kenntnisse exakter zu beurteilen waren als die von Talenten und individuellem Geschmack abhängigen Gebiete. Vgl. Kristeller 1976, S. 184 ff., mit weiterführender Literatur.

¹⁰¹² Vgl. dazu sowie zu Perraults „*Parallèle des Anciens et Modernes*“ ebd., S. 185 f.; Pochat 1986, S. 351 f..

¹⁰¹³ Als erster hat Abbé Batteux 1746 mit „*Les beaux arts réduits à un même principe*“ ein eindeutiges System der schönen Künste vorgelegt. Zu den einzelnen Stationen bis dahin über Addison, Muratori und Dubos sowie zur weiteren Entwicklung siehe ausführlich ebd., 390 ff.; Kristeller 1976, S. 186 ff.. Zum Ausstellungswesen und der Kunstkritik vgl. Dresdner 1968, S. 105 ff.; Venturi 1972, S. 147 ff..

¹⁰¹⁴ Pochat 1986, S. 354.

Diese Entwicklung wird in den Niederlanden in den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmenden Akademien, Zeichenschulen und privaten „Liebhaber“-Zirkeln greifbar. Trotz der akademischen Ausbildung, dem aufkommenden Galeriewesen und dem zweifellos höheren Ansehen der bildenden Künste blieben Maler bis zur Auflösung der Gilden im 18. Jahrhundert zünftig organisiert und demzufolge zünftischen Verordnungen über die Ausbildung und Ausübung des Berufs unterworfen. Beispiele wie die in ein „*schilders-collegie*“ umgewandelte Utrechter Lukasgilde deuten an, dass die zünftischen Schutzfunktionen sowohl akzeptiert als auch erwünscht waren, selbst wenn die Versammlung mit reinen Handwerksberufen längst nicht mehr dem Selbstverständnis der bildenden Künstler entsprach.¹⁰¹⁵ Auch deshalb greift die verallgemeinernde Sicht, die Zünfte hätten sich ausschließlich hemmend auf die ökonomische Entwicklung einerseits und die freie Entfaltung des Künstlers andererseits ausgewirkt, zu kurz.¹⁰¹⁶

Andererseits sind noch im 18. Jahrhundert Petitionen, z. B. 1735 von E. J. Smeyers an den Mechelner Magistrat, überliefert, in denen um die freie Ausübung des Berufs ersucht wird. Dass sich Smeyers dabei auf Privilegien berief, die Künstler wie Maerten van Heemskerck, Michiel Coxcie u. a. genossen hätten, belegt die Verdienste der hier untersuchten Maler. Dessen ungeachtet wird den Gesuchen um Anerkennung der Malerei als „freie“ Kunst in keinem der überlieferten Fälle entsprochen.¹⁰¹⁷

In den südlichen Niederlanden, zu diesem Zeitpunkt unter österreichischem Protektorat, erklärte Kaiserin Maria Theresia am 20.03.1773 die Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Architekten zu freien, d. h. vom Gildezwang befreiten Künstlern sowie die Ausübung dieser Künste als mit dem Adelsstand vereinbar.¹⁰¹⁸ In den von Frankreich eroberten nördlichen Niederlanden (Batavische Republik) wurden am 24.12.1798 alle Handwerksgilden aufgehoben. Der Beschluss wurde von Stadt zu Stadt unterschiedlich umgesetzt, so dass etliche Lukagilden, z. B. in Kampen bis 1789, in Haarlem bis 1798 oder in Zwolle sogar bis 1896, zunächst bestehen blieben.¹⁰¹⁹

Mit der Gleichschaltung zum Königreich wurde am 20.08.1806 ein Gesetzentwurf zur „*oprigting van corporatiën door het geheele koninkrijk, in plaats der gilden*“ vorgelegt, der u. a. die Abschaffung des lokalen Bürgerrechts, von Meisterstücken und Verkaufsverboten vorsah.

¹⁰¹⁵ Siehe auch Hoogewerff 1947, S. 124 und 221 f.; Miedema 1987a, S. 1 ff.

¹⁰¹⁶ Von den zahlreichen Beispielen für diese Auffassung seien Wittkower 1964; Dies. 1989; Kofler 1971, S. 122 f.; Kraut 1986, S. 137 f., genannt.

¹⁰¹⁷ Ähnliche Petitionen und negative Reaktionen darauf seitens der Magistrate gab es 1702 in Kortrijk, 1709 und 1720 in Lille. Vgl. Baes 1882, S. 189 und 192 f.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 194 f.; Floerke 1905, S. 163.

¹⁰¹⁹ Wiskerke 1938; Hoogewerff 1947, S. 213 ff. und 220; Lourens/Lucassen 1997, S. 57 ff..

Er nahm solche Berufe von Korporationszwängen aus, „*welker werken niet tot den kring van dagelijkschen arbeid voor het publiek behooren, als daar zijn: medailleur, portrait- en fijschilders, tekenaars, makers van physische, mathematische en optische instrumenten en dergelijke meer.*“¹⁰²⁰

Am 30.01.1808 trat schließlich das „*corporatie*“-Gesetz in Kraft, nach dem die Korporationen weiterhin fortbestanden, nun aber „*corporatie*“ statt Gilde genannt wurden und um bestimmte Vorrechte beschnitten waren, weshalb man die Umsetzung dieser Vorschriften sabotierte und nach dem Ende der französischen Besatzung 1813 die Frage der zünftischen Organisation erneut diskutierte.¹⁰²¹ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden weitere Lukasgilden, so 1811 in Amsterdam, 1812 in Leiden, 1814 in Utrecht, 1822 in Middelburg oder 1833 in Delft, aufgelöst. Einige der zünftischen Armenkassen bestanden als soziale Einrichtung fort, z. B. in Rotterdam bis 1885.¹⁰²²

Während die Malerei in den Niederlanden demzufolge erst um 1800 eine „freie Kunst“ im Sinn einer nicht dem Zunftzwang oder zünftischen Reglementierungen unterliegenden Ausübung des Berufs wurde, haben die im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts ausgebildeten Klassifikationssysteme der bildenden und schönen Künste kaum an Bedeutung eingebüßt. Sie reichen – wie die sich um den künstlerischen Schaffensprozess und Nachruhm rankenden Topoi oder die Reflektion des Künstlers über sich und sein Tun – bis in die heutige Zeit.

¹⁰²⁰ Zitiert nach Hoogewerff 1947, S. 218 f.. Interessanterweise entspricht die in beiden Gesetzestexten genannte Zusammenstellung der Berufe noch nicht dem System der schönen Künste, sondern dem Stand der Diskussion in Frankreich während des 17. Jahrhunderts.

¹⁰²¹ Zur ähnlichen Situation in Deutschland siehe Löffler 1975, S. 292 ff..

¹⁰²² Hoogewerff 1947, S. 220.

D ANHANG

D 1 Abgekürzt zitierte Quellen und Literatur

D 1.1 Quellen

- Alberti, *Descriptio Urbis Romae*
Leon Battista Alberti, *Descriptio Urbis Romae*, hrsg. von Martine Furno und Mario Carpo, Genf 2000
- Aelianus/Helms 1990
Claudius Aelianus, *Bunte Geschichten. Aus dem Griechischen. Übersetzung, Nachwort und Register* von Hadwig Helms, Leipzig 1990
- Alberti/Grayson 1985
Leon Battista Alberti, *De Iure*, hrsg. von Cecil Grayson, in: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per A. Perosa*, hrsg. von R. Cardini u. a., Florenz 1985, Bd. 1
- Alberti/Janitschek 1970
Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext hrsg., übers., erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Hubert Janitschek (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* 11), Neudruck der Ausgabe 1877, Osnabrück 1970
- Alberti/Raith 1845
Leon Battista Alberti, *De Inciarchia. Nach dem Text der "Opere volgari"*, hrsg. von Bonucci, übers. von W. Raith, Florenz 1845
- Alberti/Theuer 1912
Leon Battista Alberti, *De Re aedificatoria. Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912
- Alciatus 1542
Andreas Alciatus, *Emblematum libellus*, Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542, eingeleitet von August Buck, Darmstadt 1991
- Alanus, *Anticlaudianus*
Alain de Lille, *Anticlaudianus*, hrsg. von R. Bossuat, Paris 1955
- Ambroise de Milan/Tissot 1956
Ambroise de Milan, *Traité sur l'évangile de S. Luc*, hrsg. von Gabriel Tissot (= *Sources chrétiennes* XLV), Paris 1956
- Amman 1568
Jost Amman, *Das Ständebuch. 114 Holzschnitte von Jost Amman mit Reimen von Hans Sachs. Nachdruck der Original-Ausgabe Nürnberg 1568*, Leipzig, o. J.
- Ampzing 1628
Samuel Ampzing, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628
- Angel 1642
Philips Angel, *Lof der Schilder-Konst*, Leiden 1642
- Aristoteles, *Nikomachische Ethik*
Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers. von F. Dirlmeier (= *Aristoteles, Werke* 6), Berlin 1956
- de Belges/Stecher 1885
L'Œuvre de Jean Lemaire de Belges, hrsg. von J. Stecher, Bd. 3, Löwen 1885
- Berbie 1755
Gerard Berbie (Hg.), *Descriptions des principaux tableaux, sculptures, et autres rarités de plus fameux & anciens maîtres. Qui se trouvent dans les églises et convents de la ville d'Anvers. Le tout exactement & avec soing Recueilli depuis longtemps par plusieurs Amateurs experts. Donnée au jour pour l'utilité des Voyageurs*, Antwerpen 1755
- Biondo/Ilg 1970
Von der hochedlen Malerei. Tractat des Michel Angelo Biondo Venedig 1549. Übersetzt, mit Einleitung und Noten versehen von Albert Ilg (= *Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* 5), Neudruck der Ausgabe 1873, Osnabrück 1970
- da Bisticci/d'Ancona/Aeschliemann 1951
Vespasiano da Bisticci, *Vite die uomini illustri del secolo XV (1480)*, hrsg. von P. d'Ancona und E. Aeschliemann, Mailand 1951
- de Blainville/Turnbull/Guthrie 1743
Travels through Holland, Germany, Switzerland and other parts of Europe; But especially Italy. By the late Monsieur de Blainville, translated from the author's own manuscript (never yet published) by G. Turnbull and W. Guthrie, Bd. I., London 1743
- Bocchi, *Symbolicarum*
Achille Bocchi, *Bonon. Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1574 (Erstausgabe 1555), hrsg. von S. Orgel, New York/London 1979
- Cennini/Ilg 1970
Das Buch von der Kunst oder Tractat von der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übers., mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* 1), Neudruck der Ausgabe 1871, Osnabrück 1970

- Cicero, De oratore
Cicero, De oratore. Über den Redner, Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von H. Merklin, Stuttgart 1995
- Cockx-Indestege/Waterschoot 1994
E. Cockx-Indestege/W. Waterschoot (Hgg.), Uyt Ionsten Versaemt: het landjuweel van 1561 te Antwerpen, Brüssel 1994
- Colonna/Pozzi/Giapponi 1980
Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Giapponi, Padua 1980
- Condivi/Wohl 1976
A. Condivi, The Life of Michelangelo, translated by A. Sedgewick Wohl, London 1976
- Descamps 1769
J. B. Descamps, Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, Paris 1769
- Dolce/Barocchi 1960-62
Lodovico Dolce, Dialogo della pittura, intitolata L'aretino [...] Venedig 1557, ed. Barocchi 1960-62, Bd. 1, S. 141-206
- Dolce/Cerri 1970
Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über die Malerei. Nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem Italienischen übersetzt von Cajetan Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger von Edelberg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 2), Neudruck der Ausgabe Wien 1871, Osnabrück 1970
- Doni, Disegno
Anton Francesco Doni, Disegno. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardini le arti figurative, hrsg. von M. Pepe, Mailand 1970
- Erasmus, Ciceronianus
Erasmus von Rotterdam, Der Ciceronianer oder der beste Stil. Ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von T. Payr, in: Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von W. Welzig, Bd. 7, 2. Aufl. Darmstadt 1990, Bd. 7, S. 2-355
- Erasmus, Lob der Torheit
Erasmus von Rotterdam, Lob der Torheit, deutsche Übersetzung von A. Hartmann, in: Ders. Ausgewählte Schriften, Lateinisch/Deutsch, hrsg. von W. Welzig, Bd. 2, Darmstadt 1975, S. 1-211
- Erasmus, Theologische Methodenlehre
Erasmus von Rotterdam, Theologische Methodenlehre, übers., eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von G. B. Winkler, in: Ders., Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von W. Welzig, Bd. 3, 2. Aufl. Darmstadt 1990, S. 117-495
- Erasmus, Opera omnia
Erasmus von Rotterdam, Opera omnia, ed. Clericus, 11 Bde., Reprint der Ausgabe Leiden 1703-06, Leiden 1961
- Erasmus/Gail 1963
Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte pädagogische Schriften, besorgt von A. J. Gail, Paderborn 1963
- Ficino/Markgraf von Montoriola 1926
Marsilius Ficinus, Epistularum, Opera omnia, Basel 1576, übers. von Karl Markgraf von Montoriola, in: Briefe des Mediceerkreises, Berlin 1926
- Ghiberti/Schlosser 1920
Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Zum ersten Mal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser, Berlin 1920
- Guicciardini 1567
Ludovico Guicciardini, Descrittione di Tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiori, Antwerpen 1567
- de Heere, Den Hof en Boomgaard (1565)
Lucas d'Heere, Den Hof en Boomgaard der Poënsien. Met inleiding en aantekeningen door W. Waterschoot (= Zwolse drukken en herdrukken 65), Zwolle 1969
- Hondius 1610
Hendrik Hondius, Pictorum Aliquot Celebrium Praecipue Germaniae Inferioris Effigies, Den Haag 1610
- Indices librorum prohibitorum /Reusch 1961
Die Indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts, gesammelt und hrsg. von Franz Heinrich Reusch (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 176), Tübingen 1886, Neuausgabe Nieuwekoop 1961
- Junius, De Pictura veterum
Franciscus Junius, The Literature of Classical Art, Bd. I: De Pictura veterum. The Painting of the Ancients, according to the English translation (1638), hrsg. von K. Aldrich/P. Fehl/R. Fehl, Berkeley u. a. 1991
- Junius, Catalogus
Franciscus Junius, The Literature of Classical Art, Bd. II: Catalogus Architectorum. A Lexicon of Artists and their works, translated from the original Latin 1694, hrsg. von K. Aldrich/P. Fehl/R. Fehl, Berkeley u. a. 1991
- Keyßler 1741
J. C. Keyßler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1741
- von Kues/Dupré 1987
Nikolaus von Kues, Vom Sehen Gottes. Ein Buch mystischer Betrachtung. Aus dem Lateinischen übertragen von D. und W. Dupré. Mit einem Nachwort von A. M. Haas, Zürich/München 1991

- Lampsonius 1565
Domenicus Lampsonius, Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita. Pictoribus, sculptoribus, architectis, allisque id genus artificibus utilis et necessaria, Brügge 1565, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire d'art* 18 (1949), S. 53-78
- Lampsonius/Cock 1572
Domenicus Lampsonius/Hieronymus Cock, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies [...]*, Antwerpen 1572, neu hrsg. als *Domenique Lampson, Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* von Jean Puraye, Brügge 1956
- Lang 1711
G. J. Lang, *Ausführliche Beschreibung aller auf dem Rathaus in den oberen schönen Zimmern befindlicher groß und kleinen Gemälden*, Nürnberg 1711
- de Lorris/de Meun 1976-79
Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*. Übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott (= *Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben* 15,1-3), 3 Bde., München 1976-79.
- van Mander, Grondt
Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, in: Ders., *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604
- van Mander, Levens
Karel van Mander, *Het leven der antijcke doorluchtighe schilders; Het leven der moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders; Het leven der doorluchtighe Nederlandsche, en Hoogduytsche schilders*, in: Ders., *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604
- van Mander, Schilderboeck
Carel van Mander, *Het Schilderboek waer in voor de leerlustighe Jeught den grondt der Edel vry Schilder-const in versheyden deelen wort voorghedraghen. Daer nae in dry deelen t'Leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden en niuwen tyds Eyntlyck d'wtlegginghe op den Metamorphosen Pub. Ovidij Nasonis Oock daer benefens wtbeeldinghe der figueren. Alles dienstich en nut den Schilders Constbeminders en dichters, oock allen staten van menschen [...]*, Haarlem 1604
- van Mander, Wtbeeldinghe
Karel van Mander, *Wtbeeldinghe der Figueren (: waer in te sein is hoe d'Heydenen hun Goden uytghebeeldt ein onderscheyden hebben: hoe d'Egyptische yet beteyckenden met Dieren oft anders eenighe meeninghen te kennen gaven met noth meer omstandigheden. Alles seer nut den vernuftighen Schilders en oock Dichters hun Personnagien in vertooninghen oft anders toe te maken. By een ghebracht en gheraemt door C. van Mander, Schilder)*, in: Ders., *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604
- van Mander, Wtleggingh
Karel van Mander, *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis. (Alles s'treckende tot voordering des vromen en eerlycken borgherlycken wandels. Seer dienstich Schilders, Dichters en Constbeminders, oock yeghelyck wt leering by een gebracht en gheraemt door Carel van Mander, Schilder)*, in: Ders., *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604
- van Mander/Floerke 1991
Carel van Mander. *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von 1400 bis ca. 1615*. Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Neuausgabe der 1. Aufl. München und Leipzig 1906, Worms 1991
- van Mander/Hoecker 1916
Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker, Den Haag 1916
- van Mander/Miedema 1973
Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, hrsg. von H. Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973
- van Mander/Miedema 1977
Karel van Mander, *Het Leven der Oude Antijcke Doorluchtighe Schilders, met de bronnen uitgegeven door Hessel Miedema*, Amsterdam 1977
- van Mander/Miedema/Spies 1977
Karel van Mander, *De kerck der deucht*, uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema en Marijke Spies, Amsterdam 1977
- Mensaert 1763
G. P. Mensaert, *Le peintre amateur et curieux, ou description générale des tableaux des plus habiles maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieures et cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens*, 2 Bde., Brüssel 1763
- Mummenhof 1891
E. Mummenhof, *Das Rathaus in Nürnberg*, Nürnberg 1891
- von Murr 1778
Christoph Gottlieb von Murr, *Beschreibung der Vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf*, Nürnberg 1778
- von Murr 1790
Christoph Gottlieb von Murr, *Beschreibung des Nürnbergischen Rathauses*, Nürnberg 1790
- Obreen 1877-90
Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis. Verzameling van meerendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen betreffende Nederlandsche schilders, plaatsnijders, beeldhouwers, bouwmeesters, juweeliers [...] met bereidwillige medewerking van verscheidene archivariissen e. a. bijeengebracht door Frederik D. O. Obreen, 7 Bde., Rotterdam 1877-90

- Ovid, *Metamorphosen*
Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. In deutsche Hexameter übertragen von Erik Rösch, hrsg. von N. Holzberg, 14. Aufl. Zürich/Düsseldorf 1996
- Ovide moralisé/de Boer 1966
Ovide moralisé, hrsg. von C. de Boer (= Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde N. R. 15), Neudruck Wiesbaden 1966
- Pangerl 1878
Matthias Pangerl (Hg.), *Das Buch der Malerzeche in Prag* (= Quellenschriften zur Kunstgeschichte und zur Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 13), Wien 1878
- Platon, Phaidros
Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 4: Phaidros, Parmenides, Theitetos, Sophistes. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung, hrsg. von Walter F. Otto u. a. (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Griechische Philosophie 5), Hamburg 1958
- Platon, Politeia
Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: Phaidon, Politeia. In der Übersetzung von F. Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung, hrsg. von W. F. Otto u. a. (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Griechische Philosophie 4), Hamburg 1958
- Platon, Symposion
Platon, *Das Trinkgelage oder über den Eros*. Übertragung, Nachwort und Erläuterungen von U. Schmidt-Berger. Mit einer Wirkungsgeschichte von J. Schmidt, Frankfurt a. M. 1985
- Platon, Timaios
Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Politikos, Philebos, Timaios, Kritias. In der Übersetzung von F. Schleiermacher und H. Müller mit der Stephanus-Numerierung, hrsg. von W. F. Otto u. a. (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Griechische Philosophie 47), Hamburg 1959
- Plinius, *Nat. Hist.*
Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historiae Libri XXXVII.* / C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler u. a., 37 Bde., 2., überarb. Aufl. Düsseldorf/Zürich 1997
- Ripa, *Iconologia* (1603)
Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*. With an introduction by Erna Mandowsky, Nachdruck der Ausgabe Rom 1603, Hildesheim/New York 1970
- Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 1
Philipp Félix Rombouts/Théodore François Xavier van Lerijs (Hgg.), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder zinspreuk "wt ionsten versaemt"*, Bd. 1: Liggere van 1453-1615. Volledige Rekeningen van 1585-86 en 1588-88. Rekeningen van ontvangsten van 1616-1629, Antwerpen/Den Haag 1872
- Rombouts/van Lerijs 1872, Bd. 2
Philipp Félix Rombouts/Théodore François Xavier van Lerijs (Hgg.), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder zinspreuk "wt ionsten versaemt"*, Bd. 2: Liggere van 1629-1729. Inschrijvings Register 1749-1794. Rekeningen van ontvangsten 1629-1736, Antwerpen/Den Haag 1872
- van Ruusbroec/Alaerts/Rolfson 1988
J. van Ruusbroec, *Opera Omnia*, hrsg. von A. Alaerts, übers. von H. Rolfson, Bd. 3, Turnhout 1988
- Sandart/Peltzer 1925
Joachim von Sandart, *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675*, hrsg. von A. R. Peltzer, München 1925
- Schedel/Füssel 2001
Hartmann Schedel, *weltchronik*. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von S. Füssel, Köln 2001
- Schrevelius 1648
Theodor Schrevelius, *Harlemias. Ofte, om beter te seggen, De eerste stichtinghe der Stadt Haerlem*, Haarlem 1648
- Siena/Erasmii 2001
Statute of Painter's Guild of Siena, translated by Gabriele Erasmii, Pennsylvania 2001
- Silvius 1562
Willem Silvius, *Spelen van sinne vol scoone moralisacien wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten [...] ghespeelt met octroy der Con. Ma. binnen der stad van Antwerpen op d'Lantjuweel by die veerthien cameren van retorijsken die hen daer ghepresenteert hebben den derden dach Augusti int jaer ons herren M. D. LXI: op de questie wat den mensch aldermeest tot conste verweect*, Antwerpen 1562
- Vasari/Milanesi 1906
Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori et architettori*, 2. Ausg. Florenz 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Nachdruck der Ausgabe Florenz 1878-85, Florenz 1906
- Vasari/Schorn/Förster 1983
Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Nachdruck der dt. Gesamtausgabe 1832-49, neu hrsg. und eingeleitet von J. Kliemann, Darmstadt 1983
- von Würzburg/Grimm 1846
Konrad von Würzburg, *Die goldene Schmiede*, hrsg. von W. Grimm, Berlin 1846

D 1.2 Ausstellungskataloge

- Ausst. Kat. Amsterdam 1964
De verzameling van Bernard Houthakker, bearb. von J. W. Niemeyer, Rijksprentenkabinet Amsterdam 1964
- Ausst. Kat. Amsterdam 1976
Tot lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw, hrsg. von E. de Jongh u. a., Rijksmuseum Amsterdam 1976
- Ausst. Kat. Amsterdam 1984/85
Bij Rembrandt in de leer, Rembrandthuis Amsterdam 1984/85
- Ausst. Kat. Amsterdam 1986
Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, bearb. von Th. Kloek, W. Halsema-Kubes und R. J. Baarsen, Rijksmuseum Amsterdam 1986
- Ausst. Kat. Amsterdam 1992
De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen 1585-1735, hrsg. von E. Bergvelt/R. Kistemaker, Historisch Museum Amsterdam 1992
- Ausst. Kat. Amsterdam 1992b
Episcopius: Jan de Bisschop (1628-1671), advocaat en tekenaar, lawyer and draughtsman, hrsg. von R. E. Jellema, M. Plomp, Amsterdam 1992
- Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94
Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620, hrsg. von G. Luijten/A. v. Suchtelen u. a., Amsterdam 1993/94
- Ausst. Kat. Amsterdam u. a. 2003/04
Hendrick Goltzius (1558-1617), Drawings, Prints and Paintings, hrsg. von H. Leeflang und G. Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Metropolitan Museum New York, Museum of Art Toledo (Ohio), 2003/04
- Ausst. Kat. Antwerpen 1936
Teekeningen en Prenten van Antwerpsche Kunstenaars, Stadsfeestzaal Antwerpen 1936
- Ausst. Kat. Antwerpen 1955
Antwerpens gouden eeuw, Stadsfeestzaal Antwerpen 1955
- Ausst. Kat. Antwerpen 1988-89a
Zilver uit de gouden eeuw van Antwerpen, Rockoxhuis Antwerpen 1988-89
- Ausst. Kat. Antwerpen 1988-89b
Antwerps huiszilver uit de 17e en 18e eeuw, Rubenshuis Antwerpen 1988-89
- Ausst. Kat. Antwerpen 1991
David Teniers the Younger, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen 1991
- Ausst. Kat. Antwerpen 1993
Antwerpen. Verhaal van een metropool. 16de-17de eeuw, hrsg. von Jan van der Stock, Hessenhuis Antwerpen 1993
- Ausst. Kat. Arezzo 1981
La Toscana nel'500. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura Vasariana da 1532 als 1554. Sotto chiesa di S. Francesco, bearb. von Ch. Davis und M. Daly Davis, Arezzo 1981
- Ausst. Kat. Athen 2000
Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, hrsg. von M. Vassilaki, Athen 2000
- Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000/2001
Greek gods and heroes in the age of Rubens and Rembrandt, hrsg. von S. Paarlberg u. a., Athen/Dordrecht 2000/2001
- Ausst. Kat. Augsburg 1973
H. Burgkmair 1473-1973, Augsburg 1973
- Ausst. Kat. Augsburg 1980
Ausst. Kat. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, 2 Bde., Augsburg 1980
- Ausst. Kat. Baden-Baden 1969
Maler und Modell, bearb. von G.-W. Költzsch, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1969
- Ausst. Kat. Baden-Baden 1979
Stilleben in Europa, Baden-Baden 1979
- Ausst. Kat. Baltimore 1949
Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance, Walters Art Gallery Baltimore 1949
- Ausst. Kat. Basel 1974
Lukas Cranach, bearb. von D. Koepplin/T. Falk, 2 Bde., Basel 1974
- Ausst. Kat. Berlin 1967.
Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800, bearb. von M. Winner, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1967
- Ausst. Kat. Berlin 1975
Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, bearb. von M. Winner u. a., Kupferstichkabinett Berlin 1975
- Ausst. Kat. Berlin 1979
Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, bearb. von H. Mielke, Berlin 1979
- Ausst. Kat. Berlin 1983
Kunst der Reformationszeit, Berlin 1983

- Ausst. Kat. Bern 1979
Niklas Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann, Kunstmuseum Bern 1979
- Ausst. Kat. Bocholt 1953
Israel van Meckenem. Goldschmied und Kupferstecher, gestorben 1503 in Bocholt. Zur 450. Wiederkehr seines Todestages hrsg. von der Stadt Bocholt, Bocholt 1953
- Ausst. Kat. Bocholt 1972
Israel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, Bocholt 1972
- Ausst. Kat. Braunschweig 1975
Deutsche Kunst des Barock, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1975
- Ausst. Kat. Braunschweig 1978
Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978
- Ausst. Kat. Braunschweig 1978
Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978
- Ausst. Kat. Braunschweig 1987
Das gestochene Bild. Von der Zeichnung zum Kupferstich, bearb. von Christian von Heusinger u. a., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1987
- Ausst. Kat. Braunschweig 1994
Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1994
- Ausst. Kat. Braunschweig 1998
Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das Kaiserliche Prag um 1600, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1998
- Ausst. Kat. Braunschweig 2000
Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, bearb. von A. Walz, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2000
- Ausst. Kat. Braunschweig 2002
Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts, bearb. von Mila Horký, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2002
- Ausst. Kat. Brügge 1902
Exposition des primitifs flamands et d'Art ancien, Musée communal Bruges. Première section: tableaux, bearb. von W. H. J. Weale, Brügge 1902
- Ausst. Kat. Brügge 1983
Hubertus Goltzius en Brugge 1583-1983, bearb. von W. de Loup, Gruuthusemuseum Brügge 1983
- Ausst. Kat. Brügge 1984
Pieter Pourbus meester-schilder 1524-1584, bearb. von Paul Huvenne, Memlingmuseum (Sint-Janshospital) Brügge 1984
- Ausst. Kat. Brügge 1998
Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus, hrsg. von P. J. Martens, Memlingmuseum (Sint-Janshospital) Brügge 1998
- Ausst. Kat. Brügge 2002
Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530, Groeningemuseum Brügge, bearb. von T.-H. Borchert u. a., Stuttgart 2002
- Ausst. Kat. Brüssel 1953
Bruxelles au XV^{me} siècle, bearb. von P. Bonnefant u. a., Brüssel 1953
- Ausst. Kat. Brüssel 1971
Rembrandt en zijn tijd, hrsg. von H. R. Hoetink/P. J. J. v. Thiel, Brüssel 1971
- Ausst. Kat. Brüssel 1975
Zestiende eeuwse drukkers in onze provincies, bearb. von A. Rouzet, Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brüssel 1975
- Ausst. Kat. Brüssel 1977
Albrecht Dürer aux Pays-Bas. Son voyage (1520-1521), son influence, hrsg. von Robert de Smet, Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel 1977
- Ausst. Kat. Brüssel 1979
Rogier van der Weyden. Stadtmaler von Brüssel. Porträtist des burgundischen Hofes, hrsg. vom Centre Culturel du Crédit Communal de Belgique, Brüssel 1979
- Ausst. Kat. Brüssel 1985
Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700, Brüssel 1985
- Ausst. Kat. Brüssel 1992
Les Sadeler. Graveurs et éditeurs, bearb. von Isabelle de Ramaix, Bibliothèque Royale Albert Ier Brüssel 1992
- Ausst. Kat. Brüssel 1994
Uyt Ionsten Versaemt. Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Brüssel 1994
- Ausst. Kat. Brüssel/Rom 1995
Fiamminghi à Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de le principauté de Liège à Rome à la Renaissance, bearb. von A.-C. Liederkerke u. a., Brüssel/Rom 1995
- Ausst. Kat. Coburg 1995
Die Brüder Wierix. Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens, bearb. von C. Wiebel, Kunstsammlungen der Veste Coburg 1995

- Ausst. Kat. Cremona 1994
Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, hrsg. von M. Gregori, Cremona 1994
- Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65
De Schilder in zijn wereld. Van Jan van Eyck tot van Gogh en Ensor, bearb. von J. A. Emmens u. a., Stedelijk Museum het Prinsenhof Delft und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1964/65
- Ausst. Kat. Den Haag 1982
Terugzien in bewondering. A collector's choice, bearb. von W. L. van de Watering, Den Haag 1982
- Ausst. Kat. Dortmund 1972
Jan Baegert. Der Meister von Cappenberg, hrsg. vom Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund/Schloss Cappenberg, Dortmund 1972
- Ausst. Kat. Dresden 1969
Dresdener Zeichnungen 1550-1650. Inventionen sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen, bearb. von Werner Schade, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett Dresden 1969
- Ausst. Kat. Düsseldorf 1970
Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe, Kunstmuseum Düsseldorf 1969/70
- Ausst. Kat. Duisburg 1965
Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, bearb. von H. Wille, Duisburg 1965
- Ausst. Kat. Duisburg 1993/94
Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance, bearb. von G. Leinz, hrsg. von C. Brockhaus, Duisburg 1994/95
- Ausst. Kat. Essen 1958
Düsseldorfer Kunstschatze in der Villa Hügel, Essen 1958
- Ausst. Kat. Essen/Wien 1988
Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel Essen/ Kunsthistorisches Museum Wien (und Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren) 1988
- Ausst. Kat. Ferrara/New York/Los Angeles 1998-99
Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, hrsg. von P. Humfrey/M. Lucco, Ferrara/New York/Los Angeles 1998-99
- Ausst. Kat. Florenz 1964
Mostra di disegni fiamminghi e olandesi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz 1964
- Ausst. Kat. Florenz 1966
Artisti olandesi e fiamminghi in Italia, Institutio Universitario Olandese di Storia dell'Arte Florenz 1966
- Ausst. Kat. Florenz 2000
Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte die Medici 1627-1691, hrsg. von M. Chiarini, Florenz 2000
- Ausst. Kat. Florenz/Paris 1980-81
L'Epoque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas. Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais Paris, Institutio Universitario Olandese di Storia dell'Arte Florenz/Institut Néerlandais Paris 1980-81
- Ausst. Kat. Frankenthal 1995
Kunst, Kommerz, Glaubenskampf. Frankenthal um 1600, Frankenthal 1995
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1966/67
Adam Elsheimer. Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge, hrsg. von E. Holzinger, Frankfurt a. M. 1966/67
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981
Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, hrsg. von H. Beck und P. C. Bol, Frankfurt a. M. 1981
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985
Natur und Antike in der Renaissance, hrsg. von H. Beck und P. C. Bol, Frankfurt a. M. 1985
- Ausst. Kat. Gent 1957
Justus van Gent, Berruguete en het hof van Urbino, Gent 1957
- Ausst. Kat. Gouda 1990
De wereld tussen Goed en Kwaad. Late prenten van Coornhert, bearb. von I. M. Veldman, Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis Gouda 1990, Den Haag 1990
- Ausst. Kat. Haarlem 1986
Portretten van echt en trouw. Houwelijk en gezin in de Nederlandse Kunst van de seventiende eeuw, bearb. von E. de Jongh, Frans Halsmuseum Haarlem 1986
- Ausst. Kat. Hamburg 1978
Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, bearb. von Sigmar Holsten, Kunsthalle Hamburg 1978
- Ausst. Kat. Hamburg 1983
Luther und die Folgen für die Kunst (Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1983-84), hrsg. von Werner Hofmann, München 1983
- Ausst. Kat. Hamburg 2002
Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Kunsthalle Hamburg 2002
- Ausst. Kat. Hartford 1949
Pictures within Pictures, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut) 1949
- Ausst. Kat. s'-Hertogenbosch 1967
Jheronimus Bosch, bearb. von G. Lemmens u. a., s'-Hertogenbosch 1967
- Ausst. Kat. Kassel 1982
Torso als Prinzip, Kunstverein Kassel 1982

- Ausst. Kat. Kiel/Marburg/Göttingen 1966
Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, hrsg. von H. Wille, Kiel/Marburg/Göttingen 1966
- Ausst. Kat. Köln 1964/65
Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts und Miniaturen aus den Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1964/65
- Ausst. Kat. Köln 1970
Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, bearb. von R. Wallrath?, Köln 1970
- Ausst. Kat. Köln 1977
Peter Paul Rubens 1577-1640, 2 Bde., bearb. von Gerhard Bott, Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1977
- Ausst. Kat. Köln 1981
Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert, hrsg. von H. J. Raupp, Köln 1981
- Ausst. Kat. Köln 1985
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1: Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, hrsg. von Anton Legner, Köln 1985
- Ausst. Kat. Köln/Antwerpen 2000/01
Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hrsg. von E. Mai und U. Weber-Woelk, Köln/Antwerpen 2000/01
- Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93
Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. von E. Mai und H. Vlieghe, Köln, Antwerpen, Wien 1992/93
- Ausst. Kat. Kopenhagen 1971
Tegninger af Maerten van Heemskerck, Statens Museum for Kunst Kopenhagen 1971
- Ausst. Kat. Kopenhagen 1983
Konkylien og Mennesket, bearb. von V. Woldbye und B. von Meyenburg, Kunstindustrimuseet Kopenhagen 1988
- Ausst. Kat. Lawrence 1981
The Engravings of Marcantonio Raimondi, bearb. von Elizabeth Broun, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence 1981
- Ausst. Kat. Lissabon 1981
S. Lucas retratando a Virgem, bearb. von Maria Alice Beaumont u. a., Lissabon 1981
- Ausst. Kat. Löwen 1975
Dieric Bouts en zijn tijd, Löwen 1975
- Ausst. Kat. London 1966
The artist at work, Hampstead Arts Centre, London 1966
- Ausst. Kat. London/Den Haag 1999/2000
Rembrandts Selbstbildnisse, bearb. von E. Wetering u. a., London/Den Haag 1999/2000
- Ausst. Kat. Lüttich 1963
Ausst. Kat. Dessins de Lambert Lombard, Lüttich 1963
- Ausst. Kat. Mainz 1968
Ausst. Kat. Werke alter Meister aus Privatbesitz, Johann-Gutenberg Universität Mainz 1968
- Ausst. Kat. Madrid 1992
David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas, bearb. von M. Díaz Padrón/M. Royo-Villanova, Prado Madrid 1992
- Ausst. Kat. Madrid/Barcelona/Bilbao 1992/93
La pintura Holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht, bearb. von J. de Meyere/J. J. Luna, Madrid/Barcelona/Bilbao 1992/93
- Ausst. Kat. München 1960
Bayrische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern, hrsg. vom Münchner Stadtmuseum, München 1960
- Ausst. Kat. München 1972
Adriaen van der Werff, Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, hrsg. von P. Eikemeier, München 1972
- Ausst. Kat. München 1980
Wittelsbach und Bayern II/2: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., hrsg. von Hubert Glauber, Residenz München 1980
- Ausst. Kat. München 1989/90
Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, bearb. von Holm Bevers, München 1989/90
- Ausst. Kat. München 1997
Rom und Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hrsg. von Reinhold Baumstark, Bayrisches Nationalmuseum München 1997
- Ausst. Kat. München 2000
Dialog über Jahrhunderte. Erwerbungen und Stiftungen, hrsg. von T. Falk, München 2000
- Ausst. Kat. München 2001
Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, hrsg. von H. Friedel, bearb. von B. Eschenburg, München 2001

- Ausst. Kat. München 2002
Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, hrsg. von R. Eikelmann, Bayrisches Nationalmuseum München 2002
- Ausst. Kat. München/Köln 2002
Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hrsg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Haus der Kunst München/Wallraf-Richartz-Museum Köln 2002
- Ausst. Kat. Münster 1937
Der Maler Derick Baegert und sein Kreis, hrsg. vom Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1937
- Ausst. Kat. Münster 1976
Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst, Münster 1976
- Ausst. Kat. Münster 1996
Die Maler tom Ring, hrsg. von A. Lorenz, 2 Bde, Münster 1996
- Ausst. Kat. Münster/Baden-Baden 1979/80
Stilleben in Europa, hrsg. vom Westfälischem Museum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979/80
- Ausst. Kat. New York 1982
The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530, bearb. von J. Plummer, Pierpont Morgan Library New York 1982
- Ausst. Kat. Nijmegen 1964
Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800, De Waag Nijmegen 1964
- Ausst. Kat. Nürnberg 1983
Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Nürnberg 1983
- Ausst. Kat. Nürnberg 1985
Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1985
- Ausst. Kat. Nürnberg 1986
Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1986
- Ausst. Kat. Padua 2000
Luca Evangelista. Parola e immagine tra oriente e occidente, hrsg. von G. Canova Mariani, Padua 2000
- Ausst. Kat. Paris 1879
Dessins de Maîtres Anciens exposés à l'École des Beaux-Arts, bearb. von Ph. de Chennevières, Paris 1879
- Ausst. Kat. Paris 1965
Ausst. Kat. Giorgio Vasari, dessinateur et collectionneur, Louvre Paris 1965
- Ausst. Kat. Paris 1965-66
Le Seizième Siècle Européen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises, hrsg. vom Ministère des Affaires Culturelles, Petit-Palais Paris 1965-66
- Ausst. Kat. Paris 1985
Renaissance et Maniérisme dans les Ecoles du Nord. Dessins des collections de l'École des Beaux-Arts, bearb. von Emmanuelle Brugerolles, Paris 1985
- Ausst. Kat. Prag 1997
Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, bearb. von E. Fučíková u. a., Prag u. a. 1997
- Ausst. Kat. Prag 1997a
Umění a Mistrovství. Národní galerie v Praze, bearb. von T. Sekyrka, Prag 1997
- Ausst. Kat. Recklinghausen 1964
Torso – das Unvollendete als künstlerische Form, hrsg. von Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1964
- Ausst. Kat. Rennes 1974
Le dossier d'un tableau. Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heeemskerck, bearb. von F. Bergot, Musée des Beaux-Arts Rennes 1974
- Ausst. Kat. Rennes 1978
L'art maniériste 1520-1620, Musée des Beaux-Arts Rennes 1978
- Ausst. Kat. Rhode Island 1984
Children of Mercury. The Education of the Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Brown University, Rhode Island 1984
- Ausst. Kat. Rom 2000
L'Idée del bello. Viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori, hrsg. von E. Borea, C. Gasparri u. a., Rom 2000
- Ausst. Kat. Rom/Florenz 1990
Autoritratti dagli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall, hrsg. von Académie de France, Rom, Galleria degli Uffizi, Florenz, Rom/Florenz 1990
- Ausst. Kat. Rotterdam 1936
Jeroen Bosch. Van Geertgen tot Scorel. Noordn-Nederlandsche primitieven, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 1936
- Ausst. Kat. Rotterdam 1957
Vijf Eeuwen Tekenkunst, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 1957

- Ausst. Kat. Rotterdam 1972
Goltzius en zijn school, hrsg. vom Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1972
- Ausst. Kat. Rotterdam 1994
Cornelis Cort. Constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt, hrsg. von M. Sellink, Rotterdam 1994
- Ausst. Kat. Rotterdam 1994/95
Rotterdamse meesters uit de Gouden Eeuw, bearb. von N. Schadee, Rotterdam 1994/95
- Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965
Jan Gossaert genaamd Mabuse, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam/Brügge 1965
- Ausst. Kat. Rouen 1977
L'écorché, hrsg. von École Regionale des Beaux-Arts de Rouen, Rouen 1977
- Ausst. Kat. San Marino 1977
Book of Hours. Illuminations by Simon Marmion, bearb. von J. Thorpe, Huntington Library San Marino (California) 1977
- Ausst. Kat. Stuttgart 1973
Hans Burgkmair. Das graphische Werk, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 1973
- Ausst. Kat. Trento 1999
»La bellissima maniera«. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, hrsg. von A. Bacchi u. a., Trento 1999
- Ausst. Kat. Turin 1974
I disegni di maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino, Turin 1974
- Ausst. Kat. Utrecht 1955
Jan van Scorel, bearb. von G. J. Hoogewerff, Centraal Museum Utrecht 1955
- Ausst. Kat. Utrecht 1981
Jan van Scorel 1495-1562. Schilder voor prinsen en prelaten, bearb. von J. A. L. de Meyere, Centraal Museum Utrecht 1981
- Ausst. Kat. Utrecht 1984/85
Zeldzaam silver uit de Gouden eeuw. De Utrechtse edelsmeden van Vianen, Centraal Museum Utrecht 1984/85
- Ausst. Kat. Venedig 1990
Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti, Venedig 1990
- Ausst. Kat. Venedig 1999
Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian, Venedig 1999
- Ausst. Kat. Washington 1986
The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century, hrsg. von John O. Hand u. a., Washington 1986
- Ausst. Kat. Washington 1990
Eva/Ave. Women in Renaissance and Baroque Prints, hrsg. von H. D. Russel/B. Barnes, Washington 1990
- Ausst. Kat. Washington 1997/98
Lorenzo Lotto. Rediscovered master of the Renaissance, bearb. von D. A. Brown u. a., Washington 1997/98
- Ausst. Kat. Wien 1967
Die Kunst der Graphik IV: Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina, bearb. von K. Oberhuber, Wien 1967
- Ausst. Kat. Wien 1987
Europäische Manierismen. Zauber der Medusa, hrsg. von Werner Hoffmann, Künstlerhaus Wien 1987
- Ausst. Kat. Wien 1994
„La Prima Donna del Mondo“. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, hrsg. von S. Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum Wien 1994
- Ausst. Kat. Wien 1996
Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625). Cremona-Madrid-Genua-Palermo, hrsg. von S. Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum Wien 1996
- Ausst. Kat. Zürich/Dortmund 1982/83
Eros und Gewalt. Hendrik Goltzius und der niederländische Manierismus, bearb. von E. Korazija, Zürich/Dortmund 1982/83

D 1.3 Bestandskataloge

- Best. Kat. Amsterdam 1976
All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, bearb. von P. J. J. van Thiel u. a., Amsterdam 1976
- Best. Kat. Amsterdam 1978
Netherlandish drawings of the fifteenth and sixteenth centuries. Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum Amsterdam, bearb. von K. G. Boon, 2 Bde., Den Haag 1978
- Best. Kat. Amsterdam 1979
Oude Tekeningen in het bezit van Gemeentemusea van Amsterdam, Teil II: Tekeningen van Noord- en Zuidnederlandse kunstenaars geboren voor 1600, bearb. von Marijn Schapelhouman, Amsterdam 1979
- Best. Kat. Amsterdam 1987
Nederlandse tekeningen omstreeks 1600, bearb. von M. Schapelhouman (= Catalogus van de Nederlandse Tkeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam III), Den Haag 1987
- Best. Kat. Antwerpen 1905
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Beschrijvend Catalogus, Bd. 1: Oude Meesters, Antwerpen 1905
- Best. Kat. Antwerpen 1938
Catalogue des Dessins anciens du Cabinet des estampes de la ville d'Anvers Musée Plantin-Moretus. École flamande et hollandaise, bearb. von A. J. J. Delen, Antwerpen 1938
- Best. Kat. Antwerpen 1966
Museum Mayer van den Bergh, Catalogus I.: Schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen, bearb. von J. de Coo, Antwerpen 1966
- Best. Kat. Antwerpen 1979
Stad Antwerpen, Museum Vleeshous Lapidarium. Catalogus stenen monumenten, Antwerpen 1979
- Best. Kat. Antwerpen 1988
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Catalogus Schilderkunst. Oude Meesters, bearb. von E. Vandamme, Antwerpen 1988
- Best. Kat. Basel 1957
Basel. Öffentliche Kunstsammlung, Katalog I: Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke, Basel 1957
- Best. Kat. Basel 1972
100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, bearb. von H. Landolt, Basel 1972
- Best. Kat. Berlin 1973
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Die niederländischen Handzeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts, bearb. von Wolfgang Wegner, 2 Bde., Berlin 1973
- Best. Kat. Berlin 1996
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, bearb. von H. Bock u. a., Berlin 1996
- Best. Kat. Braunschweig 1997
Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig. Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand. Katalog zu Tafelband I, bearb. von Christian von Heusinger, Braunschweig 1997
- Best. Kat. Bremen 1998
Kunsthalle Bremen, Band II, Meisterwerke-Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, ausgew. von c. Hopfengart und A. Röver-Kann, Bremen 1998
- Best. Kat. Brügge 1979
Catalogus Schilderijen 15de en 16de eeuw, bearb. von Dirk de Vos, Stedelijke Musea Brügge 1979
- Best. Kat. Brüssel 1984
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Departement Oude Kunst. Inventariscatalogus van de Oude Schilderkunst, bearb. von H. Pauwels u. a. Brüssel 1984
- Best. Kat. Budapest 1967
Museum der bildenden Künste Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, bearb. von A. Pigler, 2 Bde., Budapest 1967
- Best. Kat. Budapest 1995
The Museum of Fine Arts Budapest: Guide, bearb. von Szilvia Bodnár, Budapest 1995
- Best. Kat. Cambridge/Mass. 1919
The Collection of Mediaeval and Renaissance Painting in the Fogg-Art Museum, Havard University, bearb. von Edward W. Forbes, Cambridge/Mass. 1919
- Best. Kat. Cambridge/Mass. 1960
Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings, bearb. von H. Gerson, J. W. Goodinson und D. Sutton, Cambridge/Mass. 1960
- Best. Kat. Cambridge/Mass. 1990
European paintings before 1900 in the Fogg Art Museum. A summary catalogue including paintings in the Busch-Reisinger Museum, bearb. von E. Peters Bowron, Cambridge 1990
- Best. Kat. Den Haag 1968
Best. Kat. Koninklijke Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Schilderijen en beeldhouwwerken. 15e en 16e eeuw, bearb. von S. J. Gudlaugsson, Den Haag 1968
- Best. Kat. Den Haag 1996
Das Mauritshuis. Das Königliche Gemäldekabinett Mauritshuis und die Gemäldegalerie Prinz Wilhelms V., bearb. von Ben Broos, London/Den Haag 1996

- Best. Kat. Dresden 1987
Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke, bearb. von A. Mayer-Meintschel u. a., Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1987
- Best. Kat. Dublin 1987
Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland, bearb. von Christiaan Vogelaar, Dublin 1987
- Best. Kat. Edinburgh 1985
Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland, bearb. von Keith Andrews, 2 Bde., Edinburgh 1985
- Best. Kat. Florenz 1969
Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, Bd. 1, bearb. von L. Becherucci/G. Brunetti, Mailand 1969
- Best. Kat. Florenz 1987
Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 2: Disegni esposti, bearb. von Annamaria Petroli Tofani, Florenz 1987
- Best. Kat. Frankfurt a. M. 1993
Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550, bearb. von Jochen Sander, Städelches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1993
- Best. Kat. Göttingen 1999
Kunstsammlung der Universität Göttingen. Katalog der Zeichnungen, bearb. von G. Unverfehrt, N. Büttner u. a., München 1999 (CD-Rom)
- Best. Kat. Haarlem 1998
Frans Halsmuseum. Museum van de Gouden Eeuw, Haarlem 1998
- Best. Kat. Hannover 1992
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, bearb. von M. Wolfson, Hannover 1992
- Best. Kat. Kassel 1985
Flämische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie, Kunstsammlungen Kassel, bearb. von B. Schnackenburg, Kassel 1985
- Best. Kat. Kassel 1996
Gemäldegalerie Alter Meister. Gesamtkatalog, hrsg. von B. Schnackenburg, 2 Bde., Kassel 1996
- Best. Kat. Kassel 2000
Schloß Wilhelmshöhe Kassel, hrsg. von Staatliche Museen Kassel, Kassel 2000
- Best. Kat. Köln 1967
Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, bearb. H. Vey und A. Kesting, Köln 1967
- Best. Kat. Köln 1983
Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum Köln, bearb. von Hella Robels, Köln 1983
- Best. Kat. London 1932
Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Bd. 5: Dutch and Flemish Drawings of the 15th and 16th Centuries, bearb. von A. E. Popham, London 1932
- Best. Kat. London 1951
National Gallery. The earlier schools, bearb. von Martin Davies, London 1951
- Best. Kat. London 1968
National Gallery Catalogues 5: The Early Netherlandish School, bearb. von Martin Davies, 3. Aufl. London 1968
- Best. Kat. London 1995
National Gallery London. Complete illustrated catalogue, London 1995
- Best. Kat. Lübeck 1964
St. Annen-Museum Lübeck. Die sakralen Werke des Mittelalters, bearb. von Max Hasse, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 1964
- Best. Kat. Lübeck 1981
Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St. Annen-Museum. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck, bearb. von Jürgen Wittstock, Lübeck 1981
- Best. Kat. Lübeck 1993
Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme, bearb. von B. Heise/H. Vogeler, Lübeck 1993
- Best. Kat. Madrid 1994
Der Prado Madrid, hrsg. von José Antonio de Urbina, 3. überarb. Aufl. München 1994
- Best. Kat. Madrid 1995
Die Sammlungen des Prado. Malerei vom 12.-18. Jahrhundert, bearb. von J. R. Buendía u. a., Köln 1995
- Best. Kat. München 1896
Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München, München 1896
- Best. Kat. München 1973
Die Niederländischen Handzeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts, bearb. von W. Wegner (= Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Bd. 1), 2 Bde., Berlin 1973
- Best. Kat. München 1999
Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. Korrigierte und durch einen Anhang erweiterte Ausgabe, 3. Aufl. München 1999

- Best. Kat. Münster 1986
Westfälisches Landesmuseum Münster. Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, bearb. von Paul Pieper, Münster 1986
- Best. Kat. New York 1905-12
J. Pierpont Morgan Collection of Drawings by the Old Masters, bearb. von C. Fairfax Murray, 4 Bde., London 1905-12
- Best. Kat. Nürnberg 1985
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, bearb. von Gerhard Bott, Nürnberg 1985
- Best. Kat. Nürnberg 1993
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, bearb. von Peter Strieder, Königstein im Taunus 1993
- Best. Kat. Paris 1922
Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, bearb. von L. Demonts, Paris 1922
- Best. Kat. Paris 1936
Bibliothèque Nationale. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord, bearb. von F. Lugt/I. Vallery-Radot, Paris 1936
- Best. Kat. Paris 1949
Musée du Louvre. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord. École Flamande, bearb. von F. Lugt, 2 Bde., Paris 1949
- Best. Kat. Paris 1953
Musée du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle, bearb. von E. Michel, Paris 1953
- Best. Kat. Paris 1968
Musée du Louvre. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord. Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550, bearb. von F. Lugt, Paris 1968
- Best. Kat. Paris 1979
Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Ecoles flamande et hollandaise, bearb. von A. Brefon de Lavergnée/J. Foucart/N. Reynaud, Paris 1979
- Best. Kat. Paris 1992
The Netherlandish and German drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt Collection, Institut Néerlandais Paris, bearb. von K. G. Boon, 3 Bde., Paris 1992
- Best. Kat. Ponce 1965
Museo del Arte de Ponce. Fondation Louis A. Ferré, Bd. I: The Paintings of the European and the American schools, bearb. von J. S. Held, Ponce 1965
- Best. Kat. Prag 1988
Die Nationalgalerie in Prag, Bd. I.: Sammlung der alten europäischen Kunst. Sammlung der alten böhmischen Kunst, hrsg. von J. Kotalík, Hanau 1988
- Best. Kat. Rennes 1859
Catalogue du Musée de peinture et de sculpture, Rennes 1859
- Best. Kat. Rennes 1996
Musée des Beaux-Arts de Rennes (Hg.), Guide des collections, Rennes 1996
- Best. Kat. St. Petersburg 1989
The Hermitage. Catalogue of western european painting. Netherlandish painting fifteenth and sixteenth centuries, bearb. von Nikolai N. Nikulin, St. Petersburg 1989
- Best. Kat. Valencia 1954
El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos, bearb. von Leandro de Saralegui, Valencia 1954
- Best. Kat. Wien 1928
Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts, bearb. von O. Benesch (= Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Grafischen Sammlung Albertina, Bd. 2), Wien 1928
- Best. Kat. Wien 1958
Katalog der Gemäldegalerie, II. Teil: Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen, bearb. von Vinzenz Oberhammer, Kunsthistorisches Museum Wien 1958
- Best. Kat. Wien 1975
Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums, Wien 1975
- Best. Kat. Wien 1981
Katalog der Gemäldegalerie: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., bearb. von Klaus Demus u. a., Kunsthistorisches Museum Wien 1981
- Best. Kat. Wien 1988
Kunsthistorisches Museum Wien. Führer durch die Sammlungen, Wien 1988
- Best. Kat. Wien 1989
Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, bearb. von A. Balis, F. Baudouin u. a., Wien 1989
- Best. Kat. Wien 1991
Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, bearb. von S. Ferino-Pagden, W. Prohaska und K. Schütz, Wien 1991
- Best. Kat. Wien 1997
Museen der Welt. Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, bearb. von Wolfgang Prohaska, London 1997

Best. Kat. Wien 2004

Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 12: Mitteleuropäische Schulen III (ca. 1350-1400), bearb. von U. Jenni/M. Theisen, 2 Bde. Wien 2004

D 1.4 Allgemeine Literatur

Ackerman 1949

J. S. Ackerman, *Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the cathedral of Milan*, in: *The Art Bulletin* 31 (1949), S. 48 ff.

Acres 1997

Alfred Acres, *Luke, Rolin, and Seeing Relationships*, in: *Ainsworth/Purtle* 1997, S. 23-37

d'Addario 1963

A. d'Addario, *Burocrazia, economia e finanze dello Stato Fiorentino alla metà del Cinquecento*, in: *Archivio Storico Italiano* 121 (1963), S. 362-456

Adler 1930

I. Adler, *Hugo van der Goes. Kneeling figure of St. Luke*, *Collection Franz Keonigs*, in: *Old Master Drawings* 19 (1930), S. 54

Adriaen 1957

Sancti Ambrosii mediolanensis opera pars IV. Expositio evangelii secundum Lucam (= Corpus christianorum series latina, XIV), hrsg. von M. Adriaen, Turnhout 1957

Aikema u. a. 1975

Bernard Aikema u. a., *Schilderen is een ambacht als een ander. Verslag van een onderzoek rond Philips Angels Lof der schilder-konst en het zeventiende-eeuwse Noordnederlandse schildersgilde*, in: *Proef* (1975), S. 124-144

Ainsworth/Purtle 1997

W. Ainsworth/Carol J. Purtle (Hgg.), *The Museum of Fine Arts, Boston. Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin. Selected Essays in context (= ME FECIT 1)* Turnhout 1997

Albrecht 1980

Dieter Albrecht, *Bayern und die Gegenreformation*, in: *Glaser* 1980, S. 13-23

Albrecht 1985

Juerg Albrecht, *Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz*, in: *Hüttinger* 1985, S. 83-100

Alexander 1970

J. Alexander, *The Master of Mary of Burgundy. A book of Hours for Engelbert of Nassau*, London 1970

Alpers 1985

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985

Alsop 1982

J. Alsop, *The Rare Art Traditions. A History of Collecting and its linked Phenomena*, New York 1982

Amelung 1980

Peter Amelung, *Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte*, in: *Geissler* 1980, Bd. 2, S. 211- 222

Ames-Lewis/Rogers 1998

F. Ames-Lewis/M. Rogers (Hgg.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot 1998

d'Ancona 1902

P. d'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento*, in: *L'Arte* 5 (1902), S. 137-155

Andrews 1971

Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Il Contento*, Edinburgh 1971

Andrews 1973

K. Andrews, *Elsheimers Porträt*, in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, S. 1 ff.

Andrews 1977

K. Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings – Drawings – Prints*, Oxford 1977

Andrews 1984

K. Andrews, *Bemerkungen zu einer Anbetung der Könige in Göttingen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 149 ff.

Andrews 1995

L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: the Rebirth of continuous Narrative*, Cambridge 1995

Angenendt 1984

Arnold Angenendt, *Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria*, in: *Schmid/Wollasch* 1984, S. 79-199

Angerer 1985

M. Angerer, *Über Nürnberger Goldschmiedezeichnungen*, in: *Ausst. Kat. Nürnberg* 1985, S. 123-139

Anglo 1969

Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1969

Anglo 1979

Sydney Anglo, *La triumphante Entrée de Charles Princes des Espagnes en Bruges 1515*, Amsterdam 1979

Antal 1958

F. Antal, *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*, Berlin 1958

- Anzelewsky 1988
Fedja Anzelewsky, Dürer. Werk und Wirkung, Erlangen 1988
- Appel 1914
B. Appel, Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians nach der Institutio oratoria, Donauwörth 1914
- Arasse 1976
Daniel Arasse, A propos de l'article de M. Schapiro, „Muscipula Diaboli“: Le réseau figuratif du retable de Mérode, in: Symboles de la Renaissance, École Normale Supérieure, Paris 1976, S. 47-56
- Arasse 1985
D. Arasse, Les miroirs de la peinture, in: L'Imitation. Aliénation ou source de liberté? (= Rencontres de l'École du Louvre 1984), Paris 1985, S. 63-88
- Arasse 1996
D. Arasse, Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris 1996
- Armand 1883-87
A. Armand, Les Médailleurs Italiens des quinzième siècles, 3 Bde., Paris 1883-87
- Armstrong 1945
E. A. Armstrong, The Symbolism of the Swan and the Goose, London 1945
- Armstrong 1983
Lilian Armstrong, The Illustration of Pliny's Historia Naturalis: Manuscripts before 1430, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 46 (1983), S. 19-39
- Arndt 1969
K. Arndt, De anonieme meesters en hun problemen, in: Ausst. Kat. Anonieme Vlaamse Primitieven. Zuidnederlandse meesters met noodnamen van de 15de en het begin van de 16de eeuw, Groeningemuseum Brugge 1969, S. 17-24
- Aronberg Lavin 1977
Marilyn Aronberg Lavin, The Mystic Winepress in the Mérode Altarpiece, in: Studies in Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss, hrsg. von I. Lavin/J. Plummer, Bd. 1, New York 1977, S. 297-301
- Artelt 1974
W. Artelt, Kosmas und Damian, in: LCI, Bd. 7 (1974), Sp. 344-352
- Asaert 1972
Gustaaf Asaert, Documenten voor de geschiedenis van de beeldhouwkunst te Antwerpen in de XVde eeuw, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1972), S. 43-86
- Asaert 1993
Gustaaf Asaert, Antwerpen en de zee, in: Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 33-35
- Asch/Birke 1991
R. Asch/A. Birke (Hgg.), Princes, patronage and the nobility: the court at the beginning of the modern age, Oxford 1991
- Aschenbrenner 1930
Thomas Aschenbrenner, Die tridentinischen Bildvorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, Diss. Freiburg i. Br. 1930
- Asemissen 1988
Hermann-Ulrich Asemissen, Jan Vermeer. Die Malkunst. Aspekte eines Berufsbildes, Frankfurt a. M. 1988
- Asemissen/Schweikhart 1994
Hermann-Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart (Hgg.), Malerei als Thema der Malerei (= Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), Berlin 1994
- van Asperen de Boer 1975
J. R. J. van Asperen de Boer, An introduction to the scientific examination of paintings, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 26 (1975), S. 1-40
- van Asperen de Boer 1987
J. R. J. van Asperen de Boer, A Technical Study of some Paintings by Maarten van Heemskerck, in: Color and Technique in Renaissance Painting, hrsg. von Marcia B. Hall, New York 1987, S. 105-114
- van Asperen de Boer/Faries/Filedt Kok 1986
J. R. J. van Asperen de Boer/M. Faries/ J. P. Filedt Kok, Painting technique and workshop practice in Northern Netherlandish Art of the sixteenth century, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 106-116
- Assunto 1987
Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, 2. Aufl. (Erstausgabe 1963) Köln 1987
- Auerbach 1988
E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 8. Aufl. Bern/Stuttgart 1988
- Autenboer 1981
E. van Autenboer, Het Brabantse landjuweel der rederijkers (1515-1651), Middelburg 1981
- vander Auwera 1989
Joost vander Auwera, Conservatieve tendensen in de contrareformatische kunst. Het geval Abraham Janssens, in: De Zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief 5 (1989), S. 32-43
- B.
Adam Bartsch, Le Peintre-Graveur, 21 Bde., Wien 1803-21
- Backhouse 1985
Janet Backhouse, Books of hours, London 1985

- Badt 1961 (und 1997)
Kurt Badt, Modell und Maler bei Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961 (Neuaufgabe Köln 1997)
- Bächtiger 1970
Franz Bächtiger, Vanitas. Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik, Zürich 1970
- Baelde 1968
M. Baelde, Keizer Karel en de opbouw van de St.-Baafskerk te Gent, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Bd. 2, Gent 1968, S. 604-613
- Baes 1882
Edgar Baes, La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de St. Luc (= *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique XLIV*), Brüssel 1882
- Baestens 1890
V. Baestens, L'Ommeganck de Bruxelles en 1615 d'après les tableaux de Denis van Alsloot, Brüssel 1890
- Bätschmann/Griener 1994
Oskar Bätschmann/Pascal Griener, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 626-650
- Bakker 1993
B. Bakker, Levenspilgrimage of vrome wandeling? Claes Janszoon Visscher en zijn serie „plaisante plaetsen“, in: *Oud Holland* 107 (1993), S. 97-117
- Bal 1991
M. Bal, Reading Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition, Cambridge 1991
- von Baldass 1933
Ludwig von Baldass, Gotik und Renaissance im Werke des Quentin Massys, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F.* 7 (1933), S. 137-180
- von Baldass 1940
L. von Baldass, Dirk Bouts, seine Werkstatt und Schule, in: *Pantheon* 25 (1940), S. 93 ff.
- Balis 1993
Arnout Balis, Antwerpen, voedster der kunsten: haar bijdrage tot de artistieke cultuur van Europa in de 17de eeuw, in: *Ausst. Kat. Antwerpen 1993*, S. 115-127
- Ballarin 1994
Alessandro Ballarin, Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del Duecento di Alfonsi I., Padua 1994
- Balsiger 1970
Barbara J. Balsiger, The „Kunst- und Wunderkammern“. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750, 2 Bde., Phil. Diss. Pittsburgh 1970
- Balters 1990
F. Balters, „Der grammatische Bildhauer“. Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance, Aachen 1990
- Baltrušaitis 1955
Jurgis Baltrušaitis, Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris 1955
- Baltrušaitis 1957
J. Baltrušaitis, Aberrations: quatre essais sur la légende des formes, o. O. 1957
- Baltrušaitis 1986
J. Baltrušaitis, Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien, Gießen 1986
- Bandmann 1960
Günter Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien (= *Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen* 12), Kempten/Opladen 1960
- Bandmann 1972
Günter Bandmann, Zirkel, in: *LCI*, Bd. 4 (1972), Sp. 572-574
- Bann 1989
S. Bann, The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition, Cambridge 1989, S. 27-40
- Barasch 1978
M. Barasch, Light and Colour in the Italian Renaissance Theory of Art, New York 1978
- Barge 1905
H. Barge, Bodenstein von Karlstadt, 2 Bde., Leipzig 1905
- Barocchi 1960-62
Paola Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma (= *Scrittori d'Italia* 219-221), 3 Bde., Bari 1960-62
- Barocchi 1964
Paola Barocchi, Vasari pittore, Florenz 1964
- Barocchi 1971-77
Paola Barocchi, Scritti d'arte del Cinquecento (= *La Letteratura Italiana, Storia e Testi* 32), 3 Bde., Neapel/Mailand 1971-77
- Baron 1968
H. Baron, From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature, Chicago 1968
- Baroni Vanucci 1997
Alessandra Baroni Vannucci, Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor, Mailand 1997
- Bartier 1979
J. Bartier, Das Mäzenatentum zur Zeit des Rogier van der Weyden, in: *Ausst. Kat. Brüssel 1979*, S. 24-35

- Barzman 1986-87
K. Barzman, The Florentine Accademia del Disegno. Liberal Education and the Renaissance Artist, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 14-32
- Bashi-Hecht 1976
H. Bashir-Hecht, Quattuor Coronati, in: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 235-238
- Bauch 1941
Kurt Bauch, Martin Schongauer und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, in: Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, Bd. 5, Freiburg 1941
- Bauch 1960
Kurt Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960
- Bauch 1967
Kurt Bauch, Imago, in: Ders., Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 1-20
- Bauch 1974
Kurt Bauch, Albrecht Dürer et les artistes, in: La gloire de Dürer. Colloque de Nice, Paris 1974, S. 89-105
- Baudouin 1967
Frans Baudouin, Rubens House. A Summary Guide, Antwerpen 1960
- Baudouin 1977
Frans Baudouin, Peter Paul Rubens, Antwerpen 1977
- Baudouin 1981
Frans Baudouin, L'attribution à Hugo van der Goes du panneau «Saint Luc peignant la portrait de la Vierge» au Museu Nacional de Arte Antiga à Lisbonne, in: Ausst. Kat. Lissabon 1981, S. 25-32
- Baudouin/Colman/Goethals 1988
Pieter Baudouin/Pierre Colman/Dorsan Goethals, Edelsmeedkunst in België: profaan zilver XVI. – XVII. – XVIII. eeuw, Lannoo 1988
- Baudrillard 1994
Jean Baudrillard, The System of Collecting, in: John Elsner/ Roger Cardinal (Hgg.), The Cultures of Collecting, London 1994, S. 7-24
- Bauer 1977
H. Bauer, Rembrandt vor der Staffelei, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel/J. Traeger, Tübingen 1977, S. 1-11
- Bauer-Eberhardt 2003
Ulrike Bauer-Eberhardt, Rezension zu Blume 2000, in: Kunstchronik, Heft 5, Mai 2003, S. 235-242
- Bauer/Haupt 1979
Rotraud Bauer/Herbert Haupt (Hgg.), Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72, N. F. XXXVI (1976), Sp. 1984-2016
- Baumgart 1998
Silvia Baumgart, Schatten. Überlegungen zum Wesen der Bilder, in: Schatten, hrsg. von Gerhard Kaufmann für das Altonaer Museum, Hamburg 1998, S. 140-148
- Bautier 1916
Pierre Bautier, Lancelot Blondeel. Catalogue raisonné de l'Œuvre pictural, Brüssel 1916
- Baxandall 1963
Michael Baxandall, A dialogue on art from the court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 36 (1963), S. 304-326
- Baxandall 1964
M. Baxandall, Bartholomaeus Facius on Painting. A fifteenth-century manuscript of the "De viris illustribus", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1964), S. 90-107
- Baxandall 1971
M. Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford 1971
- Baxandall 1985
M. Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, 2. durchgesehene Aufl. München 1985
- Baxandall 1987
M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im 15. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1987
- Baxandall 1990
M. Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990
- Baxhenrich-Hartmann 1984
Elisabeth-Maria Baxhenrich-Hartmann, Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund, Dortmund 1984
- Bec 1975
C. Bec, L'Umanesimo Civile. Alberti, Salutati, Bruni, Bracciolini e altri trattatisti del Quattrocento, Turin 1975
- Becker 1928
B. Becker, Bronnen tot de kennis van het leven en de werken van Dirck Volckertsz. Coornhert, Den Haag 1928
- Becker 1972-73
Jochen Becker, Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere, in: Simiolus 6 (1972-73), S. 113-127
- Becker 1973
J. Becker, Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 24 (1973), S. 45-61

- Becker 1976
J. Becker, Dieses emblematische Stück stellet die Erziehung der Jugend vor. Zu Adriaen van der Werff, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 250, in: *Oud Holland* 88 (1976), S. 77 ff.
- Becker 1984
J. Becker, From Mythology to Merchandise. An interpretation of the engraved title of van Mander's „Wtleggingh“, in: *Quaerendo* 14 (1984), S. 18-42
- Becker 1893
P. A. Becker, Jean Lemaire de Belges. Der erste humanistische Dichter Frankreichs, Straßburg 1893
- Beets 1907
N. Beets, Dirick Jacobsz. Vellert, Schilder van Antwerpen, in: *Onze Kunst* 11 (1907), S. 109-122
- Beets 1957
N. Beets, Rijckaert Aertsz. of Rijck metter stelt, in: *Oud Holland* 72 (1957), S. 199-216
- Béguin 1968
S. Béguin, L'École de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France, Paris 1968
- Beinert/Petri 1996
Wolfgang Beinert/Heinrich Petri (Hgg.), Handbuch der Marienkunde, Bd. 1: Theologische Grundlegung. Geistliches Leben, 2. neu bearb. Aufl. Regensburg 1996
- Beinert/Petri 1997
Wolfgang Beinert/Heinrich Petri (Hgg.), Handbuch der Marienkunde, Bd. 2: Gestaltetes Zeugnis. Gläubiger Lobpreis, 2. neu bearb. Aufl. Regensburg 1997
- Bekh 1978
Wolfgang J. Bekh, Die Münchner Maler. Von Jan Pollak bis Franz Marc, 2. Aufl. Ilm 1978
- Bellosi u. a. 1987
L. Bellosi u. a., Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. Mit einem Vorwort von W. Sauerländer, 2 Bde., Berlin 1987
- Belting 1983
Hans Belting, Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?, in: Ders., Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983, S. 63-91
- Belting 1995
Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach 10 Jahren, München 1995
- Belting 1997
Hans Belting, Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen, in: C. van Barloewen (Hg.), Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, München 1997, S. 94-136
- Belting 2002
Hans Belting, Macht und Ohnmacht der Bilder, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hrsg. von Peter Blickle u. a., München 2002, S. 11-32
- Belting/Kruse 1994
Hans Belting/Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994
- Benedicenti 1995
Giovannbattista Benedicenti, Precisazioni sul ciclo Atriano di Andrea Delitio, in: *Paragone* 46 (1995), S. 25-38
- Benedicenti 2001
Giovannbattista Benedicenti, Andrea Delitio. Catalogo delle opere, Florenz 2001
- Benesch 1927
Otto Benesch, Bruegel's Fortitudo, in: *Old Master Drawings* 5 (1927), S. 2-5
- Benesch 1937
O. Benesch, Der Wald, der sieht und hört. Zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 58 (1937), S. 258-266
- Benesch 1943
O. Benesch, Leonardo da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing, in: *American Scientist* 4 (1943), S. 311-328
- Benesch 1952
O. Benesch, Eine Bildniszeichnung des Baccio Bandinelli von Melchior Lorch, in: *Studi Vasariani*, hrsg. von G. C. Sansoni, Florenz 1952, S. 244-248
- Benesch 1959a
O. Benesch, The Orient as a source of Inspiration of the Graphic Arts of the Renaissance, in: *Festschrift für Friedrich Winkler*, hrsg. von H. Möhle, Berlin 1959, S. 242-253
- Benesch 1959b
O. Benesch, Zur Frage der Kopien nach Pieter Bruegel, in: *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts* 1-2, Brüssel 1959, S. 35-42
- Benesch 1971
O. Benesch, *Collected Writings*, hrsg. von Eva Benesch, Bd. 2, London 1971
- Benesch 1971 (1925)
O. Benesch, Werk van Maarten de Vos, in: *Benesch 1971*, S. 73-75 (ursprünglich in: *Onze Kunst*, Antwerpen 1925, S. 59-64)
- Benesch 1971 (1957)
O. Benesch, Die grossen flämischen Maler als Zeichner, in: *Benesch 1971*, S. 262-278 (ursprünglich in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* 53, 1957, S. 9-32)

- Benkard 1927
E. Benkard, Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927
- Benrath 1966
Gustav A. Benrath (Hg.), Die Selbstbiographie des Heidelberger Theologen und Hofpredigers Abraham Scultetus (1566 – 1624), Karlsruhe 1966
- Benz 1969
E. Benz. Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969
- van den Bergen-Pantens
C. van den Bergen-Pantens, Une œuvre inédite du Maître du Saint Sang, in: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis. Société d'Emulation te Brugge 113 (1976), S. 129-246
- Berger 1901
Ernst Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England, nebst dem De Mayerne Manuskript, München 1901
- Berger 1904
Ernst Berger, Die Maltechnik des Altertums, München 1904
- van den Bergh-Hoogterp u. a. 1995
L. van den Bergh-Hoogterp/T. van Bueren/H. Miedema/R. Nieuwstraten/I. M. Veldman/G. Vermeer, Artistiek centrum in het graafschap Holland, in: Deugd boven geweld. Een geschiedenis van Haarlem 1245-1995, hrsg. vom Gemeendearchiv Haarlem, Hilversum 1995, S. 110-147
- Bergot 1983
François Bergot, Sur un tableau de Heemskerck. Histoire de l'art et interprétation de l'image, in: Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre, Paris 1983, S. 153-163
- Bergström 1955
Ingvar Bergström, Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life I., in: The Burlington Magazine 97 (1955), S. 303-308
- Bergström 1956
I. Bergström, Dutch Still-Life Painting, Stockholm 1956
- Berkenvelder 1989
F. C. Berkenvelder, De gilden te Zwolle tot 1600, in: Overijsselse historische bijdragen (1989), S. 7-33
- Berliner 1925/26
R. Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925/26
- Bernhart 1924
M. Bernhart, Ein Medaillenportrait des Jan Gossart von Hans Schwarz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. I. (1924), S. 263-265
- Bernsmeier 1984
Uta Bernsmeier, Die Nova Reperta des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert, Hamburg 1986
- Bernt 1980
Günter Bernt, Artes liberales. Bedeutung und Geschichte, in: LexMA, Bd. 1, 1980, Sp. 1058-1061
- Berthels 1859
C. Berthels, Le tableau du maître-autel de la cathédrale de Prague, peint par Jean de Maubeuge, in: Revue d'histoire et d'archéologie 1 (1859), S. 285-289
- Bettini/Puppi 1970
Sergio Bettini/Lionello Puppi, La chiesa degli Eremitani di Padova, Vicenza 1970
- Beuchert 1996
Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1996
- Bevers 1982
Holm Bevers, Die Meerwesen vom Antwerpener Rathaus und der Handel in der Scheldestadt, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1982), S. 97 ff.
- Bevers 1984
H. Bevers, Das Rathaus zu Antwerpen (1561-1565). Architektur und Figurenprogramm, Hildesheim u. a. 1984
- Bevers 1994
H. Bevers, Willem van Haecht Composuit. Zu einem Aspekt der Antwerpener Stichproduktion um 1570, in: Mai/Schütz/Vlieghe 1994, S. 179-185
- Bezold 1919
C. Bezold u. a. (Hgg.), Stern Glaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, Leipzig/Berlin 1919
- Bialostocki 1963
Jan Bialostocki, The Renaissance Concept of Nature and Antiquity, in: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Bd. 2, Princeton/New Jersey 1963, S. 19-30
- Bialostocki 1966
J. Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966
- Bialostocki 1972
J. Bialostocki, Joos van Cleve in dem Kalkarer Altar, in: Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Salzburg 1972, S. 189-195

- Bialostocki 1973
Jan Bialostocki, The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 18 (1973), S. 7-32
- Bialostocki 1977
J. Bialostocki, Man and Mirror in Painting, in: Irving Lavin/John Plummer (Hgg.), Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss, Bd. I, New York 1977, S. 61-72
- Bialostocki 1980
J. Bialostocki, Begegnungen mit dem Ich in der Kunst, in: Artibus et Historiae 1 (1980), S. 25-45
- Bialostocki/Michalski 1991
J. Bialostocki/S. Michalski, Das Arnolfini-Bildnis als Deutungsgegenstand und als Deutungsansporn, in: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie 35 (1991), S. 145-161
- Bielmeier 1983
Stefanie Bielmeier, Gemalte Kunstgeschichte (= Miscellanea Bavarica Monacensia Heft 106), München 1983
- Bierens de Haan 1948
J. C. J. Bierens de Haan, L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1572, Den Haag 1948
- Binding 1980
Günther Binding, Baumeister, in: LexMa, Bd. 1 (1980), Sp. 1666-1667
- Binding 1993
Günther Binding, Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993
- Binding 2001
Günther Binding, Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen, Darmstadt 2001
- Binding 2004
Günther Binding, Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes, Darmstadt 2004
- Binsfeld 1956
W. Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur, Diss. Köln 1956
- Birkmeyer 1961
Karl M. Birkmeyer, The Arch Motif in Netherlandish Painting of the the Fifteenth Century, in: The Art Bulletin 43 (1961), S. 1-20
- Le Blanc 1856
Charles le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, 3 Bde., Paris 1856
- Blankert 1973
Albert Blankert, Rembrandt, Zeuxis and ideal beauty, in: Album amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 32-39
- Bleek 1977
Klaus Bleek, Adelserziehung auf deutschen Ritterakademien. Die Lüneburger Adelsschulen 1655-1850, Frankfurt a. M. u. a. 1977
- Bloch 1980
Peter Bloch, Das Bild des Menschen im Mittelalter: Herrscherbild – Grabbild – Stifterbild, in: Ausst. Kat. Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980, S. 107-120
- Blockmans 1998
Wim Blockmans, „Fondans en melencolie de povreté“. Living and working in Bruges 1482-1584, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 26-32
- Bloemsma 1998
J. H. Bloemsma, De Italiaanse kermis van een Hollands boerenzoon. Leven en werk van Maerten van Heemskerck, in: Zevenhuizen/de Boer 1998, S. 17-60
- Blok 1912
P. J. Blok, Geschiedenis eener Hollandsche stad, Bd. 2, Den Haag 1912
- Blühm 1988
Andreas Blühm, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1988
- Blühm 2002
A. Blühm, Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler, in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 143-151
- Blum 1989
M. Blum, La famille de peintres anversois des Francken. Étude critique. Un cabinet attribué à Frans Francken II, in: Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain 22 (1989), S. 29-40
- Blume 1985
Dieter Blume, Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985, S. 173-192
- Blume 2000
D. Blume, Regenten des Himmels. Zur Geschichte astrologischer Bilder in Mittelalter und Renaissance (= Studien aus dem Warburg-Haus 3), Berlin 2000
- Blumenberg 1951
Hans Blumenberg, Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem, in: Studium Generale 4 (1951), S. 461-467
- Blumenberg 1957
H. Blumenberg, Nachahmung der Natur, in: Studium Generale 10 (1957), S. 266-283
- Blumenberg 1971
H. Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: M. Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 11-66

- Blunt 1938/39
Anthony Blunt, Blake's „Ancient of Days“. The Symbolism of the Compassea, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938/39), S. 52-63
- Blunt 1970
Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 5. überarb. Aufl. Oxford 1970
- Boas 1920
M. Boas, De illustratie der tabula Cebetis, in: *Het Boek* 9 (1920), S. 1-16
- Bober 1961
Harry Bober, Creation before Time, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 13-28
- Bober/Rubinstein 1991
Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, 3. Aufl. New York 1991
- Bock 1929
Elfriede Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Frankfurt a. M. 1929
- Boeckl 1998
Christine M. Boeckl, Self-portraits I: men, in: *Roberts* 1998, Bd. 2, S. 797-804.
- Boehm/Pfotenhauer 1995
G. Boehm/H. Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995
- Bogen 1999
Steffen Bogen, Die Schauöffnung als semiotische Schwelle – Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus, in: *Kruse/Thürlemann* 1999, S. 53-72
- Bogyay 1968
Th. von Bogyay, Deesis, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 494-499
- Bok 1990
Marten Jan Bok, „Nulla dies sine linie“. De opleiding van schilders in Utrecht in de eerste helft van de zeventiende eeuw, in: *De zeventiende Eeuw* 6 (1990), S. 58-68
- Bok 1993/94
M. J. Bok, Art-Lovers and their Paintings. Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands, in: *Ausst. Kat. Amsterdam* 1993/94, S. 136-166
- Bok 1996
M. J. Bok, Laying Claims to the Nobility in the Dutch Republic. Epitaphs, true and false, in: *Simiolus* 24 (1996), S. 209-226
- Bol 1949
L. J. Bol, Philips Angel van Middelburg en Philips Angel van Leiden, in: *Oud Holland* 64 (1949), S. 2-19
- Boll 1922
F. Boll, *Vita Contemplativa. Festrede zum zehnjährigen Bestehen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Heidelberg 1922
- Bonafoux 1985
P. Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985
- Bonger 1978
H. Bonger, *Leven en werk van Dirck Volckertsz. Coornhert*, Amsterdam 1978
- Bonnet 1994
Anne-Marie Bonnet, Der Akt im Werk Lukas Cranachs, in: *Ausst. Kat. Lukas Cranach*, bearb. von C. Grimm u. a., Augsburg 1994, S. 139-149
- Bonniec 1946
H. Le Bonniec, *Bibliographie de l'histoire naturelle de Pliny l'Ancien (= Collection d'études latines 31)*, Paris 1946
- van den Boogert 1993
Bob van den Boogert, Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije, in: *Ausst. Kat. Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars*, hrsg. von Ders./J. Kerckhoff, Utrecht/s'Hertogenbosch 1993, S. 269-301
- Boon 1942
K. G. Boon, *Quinten Massys*, Amsterdam 1942
- Boon 1954
K. G. Boon, Scorel en de Antieke Kunst, in: *Oud-Holland* 69 (1954), S. 51-53
- Boon 1974
K. G. Boon, Lancelot Blondeel as a Designer for Sculpture and Textiles, in: *Hafnia. Copenhagen papers in the history of art* (1974), 113-124
- Boon 1985/86
K. G. Boon, Le dessin dans un siècle mouvementé, in: *Ausst. Kat. Paris/Hamburg* 1985/86, S. IX-XVII
- Borchert 1997
Till-Holger Borchert, Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification, in: *Ainsworth/Purtle* 1997, S. 61-87
- Borchert 2002a
Till-Holger Borchert, Zur Einführung: Jan van Eyck und seine Werkstatt, in: *Ausst. Kat. Brügge* 2002, S. 9-25
- Borchert 2002b
Till-Holger Borchert, Mobile Maler. Aspekte des Kulturtransfers zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit, in: *Ausst. Kat. Brügge* 2002, S. 33-45

- Borchert/Huvenne 2002
Till-Holger Borchert/Paul Huvenne, Die Erfindung der Ölmalerei. Van Eyck im Spiegel italienischer Kunstliteratur, in: Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 221-225
- Borinski 1914
Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt (= Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike 9), Bd. 1: Mittelalter, Renaissance, Barock, Leipzig 1914
- Bornscheuer 1976
Lothar Bornscheuer, Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft, Frankfurt a. M. 1976
- Borsi 1986
F. Borsi, Leon Battista Alberti, Mailand/New York 1986
- Borst 1957-63
A. Borst, Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker, 4 Bde., Stuttgart 1957-63
- Bos 1998
Sandra Bos, „Uyt liefde tot malcander.“ Onderlinge hulverlening binnen de Noord-Nederlandse gilden in internationaal perspectief (1570-1820), Amsterdam 1998
- Boschloo 1974
A. W. A. Boschloo, Annibale Caracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent, 2 Bde., Den Haag 1974
- De Bosque 1975
Andrée de Bosque, Quentin Metsys, Brüssel 1975
- De Bosque 1985
Andrée de Bosque, Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas 1570-1630. Peinture – Dessins, Antwerpen 1985
- De Bosschère 1907
Jean de Bosschère, Quinten Metsys, Brüssel 1907
- Bosshard 1982
E. D. Bosshard, Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982), S. 31-42
- Bosshard 1995
E. D. Bosshard, Revealing van Eyck. The Examination of the Thyssen-bornemisza Annunciation, in: Apollo (1992), S. 4-11
- Bothe 1939
F. Bothe, Adam Elsheimer. Der Maler von Frankfurt, Frankfurt a. M. 1939
- Bott 2001
G. Bott, Die Stillebenmaler Soreau, Benoît, Condino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650, Hanau 2001
- Bourassé 1862-66
Jean Jacques Bourassé, Summa aurea de laudibus beatissimae Virginis Mariae, dei genitricis sine labe conceptae, 13 Bde, Paris 1862-66
- Bowen 1991
William R. Bowen, Love, the Master of All the Arts: Marsilio Ficino on Love and Music, in: Love and Death in the Renaissance, hrsg. von K. R. Bartlett u. a., Ottawa 1991, S. 51-60
- Bozzolo 1973
C. Bozzolo, Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace, Xve siècle, Padua 1973
- van Brabant 1974
J. van Brabant, Rampspoed en restauratie der Kathedraal van Antwerpen, Antwerpen 1974
- Braider 1993
C. Braider, Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image, 1400-1700, Princeton 1993
- van den Branden 1883
F. J. van den Branden, Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool, 3 Bde., Antwerpen 1883
- van den Branden 1867
F. J. van den Branden, Geschiedenis der Academie van Antwerpen, Antwerpen 1867
- Brandl 1986
Rainer Brandl, Zwischen Kunst und Handwerk. Kunst und Künstler im mittelalterlichen Nürnberg, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 51-60
- Brandl/Creutzburg 1973
Bruno Brandl/Günter Creutzburg, Die Zunflade. Das Handwerk im Spiegel der Literatur vom 15. bis 19. Jahrhundert, Berlin 1973
- Brann 2002
Noel L. Brann, The debate over the origin of genius during the Renaissance: The theories of supernatural frenzy and natural melancholy in accord and in conflict on the threshold of the scientific revolution, Leiden u. a. 2002
- Brassat 2003
Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003
- Braudel 1979
F. Braudel, Le temps du monde, Paris 1979
- Braun 1954
E. W. Braun, Cebestafel, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, S. 383-390
- Braun 1972
H. Braun, Musik, Musikinstrumente, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 597-611

- Braun 1924
Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 1, München 1924
- Braune-Wiese 1929
I. Braune-Wiese, Malerei und Plastik des Mittelalters in Schlesien, Leipzig 1929
- Braunfels 1971
Sigrid Braunfels, Rind, Stier, in: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 551-553
- Braunfels 1972
Sigrid Braunfels, Widder, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 526-528
- Braunfels 1974
Sigrid Braunfels, Georg, in: LCI, Bd. 6 (1974), Sp. 365-390
- Braunfels 1948
Wolfgang Braunfels, Giottos Campanile, in: Das Münster 7/8 (1948), S. 193-210
- Braunfels 1964
Wolfgang Braunfels, Die „Inventio“ des Künstlers. Reflexionen über den Einfluß des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones, in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich, hrsg. von W. Lotz und L. L. Möller, München 1964, S. 20-29
- Braunfels 1971
Wolfgang Braunfels, Das Marienbild in der Kunst des Westens bis zum Konzil von Trient, in: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 181-198
- Braunfels 1980
Wolfgang Braunfels, Cuius Regio Eius Ars, in: Glaser 1980, S. 133-140
- Braungart 2000
Wolfgang Braungart (Hg.), Manier und Manierismus, Tübingen 2000
- Bredenkamp 1984
Horst Bredenkamp, Der Mensch als Mörder der Natur, in: Vestigia Biblicae 6 (1984), S. 261-283
- Bredenkamp 1990
H. Bredenkamp, Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom, in: Scribner 1990, S. 203-247
- Bredenkamp 1993
H. Bredenkamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993
- Bredenkamp 2000
H. Bredenkamp, Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Braungart 2000, S. 109-129
- Bredius 1915-22
Abraham Bredius, Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts, 8 Bde., Den Haag 1915-22
- Bredius 1928
A. Bredius, Een stilleven van Philips Angel, in: Oud Holland 45 (1928), S. 16-21
- Brendel 1936
O. Brendel, Symbolik der Kugel, in: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung 51 (1936), S. 1-95
- Brenk 1972
Beat Brenk, Teufel, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 295-300
- Briels 1980
Johannes G. L. A. Briels, Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) ein zijn constcamer, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1980), S. 137-226
- Briels 1985
J. G. L. A. Briels, Zuid-Nederlanders in de Republiek 1572-1630. Een demografische en cultuurhistorische studie, Sint-Niklaas 1985
- Briggs 1927
Martin S. Briggs, The Architect in History, Oxford 1927
- Bringemeier 1974
Martha Bringemeier, Priester- und Gelehrtenkleidung. Ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Kostümforschung (= Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1), Münster 1974
- Brink 1987
S. Brink, Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts, Worms 1987
- Brinkman 1993
P. Brinkman, Het Geheim van Van Eyck, Zwolle 1993
- Brinkmann 1997
Bodo Brinkmann, Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, 2 Bde., Turnhout 1997
- Brising 1908
Harald Brising, Qinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, 2. Aufl. Leipzig 1908
- Brock 1973
Bazon Brock, Der byzantinische Bilderstreit, in: Warnke 1973, S. 30-40
- Brög 1973
Hans Brög, Zum Geniebegriff. Quellen, Marginalien, Probleme, Düsseldorf 1973

- Brom 1941
Gerhard Brom, Vernieuwing van onze schilderkunst in de vroege Renaissance, in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 7 (1941), S. 7-36
- Brooks 1990
P. B. Brooks, *Ut pictura mathesis*, New York 1990
- Broos 1970-71
B. Broos, The "O" of Rembrandt, in: *Simiolus* 4 (1970-71), S. 150-154
- Brown 1979
C. Malcolm Brown, Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files, in: *Gazette des Beaux-Arts* 94 (1979), S. 49-60
- Brown 2000
Katherine T. Brown, *The Painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Florenz 2000
- Bruck 1903
Robert Bruck, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 45)*, Straßburg 1903
- Bruck 1906
Robert Bruck, *Malereien in Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906
- Brulez 1959
W. Brulez, L'exportation des Pays-Bas vers l'Italie par voie de terre au milieu du XVIe siècle, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 14 (1959), S. 461-491
- Brummer 1970
H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970
- Brunard 1955
A. Brunard, Vrancke van der Stockt. Successeur de Roger van der Weyden, en qualité de peintre officiel de la ville de Bruxelles, in: *Ausst. Kat. Brüssel 1953*, S. 73-84
- Brunel 1972
Pierre Brunel (Hg.), *Histoire de la littérature française*, Bordas 1972
- Bruno 1977
V. L. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977
- Brunzema 1997
Manya Brunzema, *Der Lukasaltar des Hinrik Borneman und sein Werkstattkreis. Untersuchungen zur Hamburger Malerei um 1500 (= Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hambrug 17)*, Bern u. a. 1997
- Brunzema 1999
M. Brunzema, Hinrik Bornemann und der Lukasaltar, in: *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg* 3 (1999), S. 229-237
- Bruschi u. a. 1978
A. Bruschi u. a. (Hgg.), *Scritti rinascimenti di architettura: patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo da Vinci, Donato Bramante, Francesco di Goggio, Cesare Cesarino, Lettere a Leone X*, Mailand 1978
- Bruyn 1954
Josua Bruyn, Enige werken van Jan van Scorel uit zijn Haarlemse tijd (1527-1529), in: *Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam* 3 (1954), S. 51-52
- Bruyn 1955
J. Bruyn, Vroege portretten van Maerten van Heemskerck, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 3 (1955), S. 27-35
- Bruyn 1965
J. Bruyn, Rezension zur Ausst. Jan Gossaert genaamd Mabuse, Rotterdam und Brügge 1965, in: *Burlington Magazine* 107 (1965), S. 462-464
- Bruyn 1970
J. Bruyn, Rezension zu Loewinson-Lessing/Nicouline 1965, in: *Oud Holland* 85 (1970), S. 135-140
- Bruyn u. a. 1982
J. Bruyn u. a., *A Corpus of Rembrandt Paintings, Bd. 1*, Den Haag 1982
- Bruyn 1988
J. Bruyn, Old and new elements in 16th-century imagery, in: *Oud Holland* 102 (1988), S. 90-113
- Bruyn 1991
J. Bruyn, Over het 16de- en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mor, in: *Oud Holland* 105 (1991), S. 244-261
- Bruyn 1993/94
J. Bruyn, A Turning-Point in the History of Dutch Art, in: *Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94*, S. 112-121
- Bryan/Dempster 1958
Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales, hrsg. von W. F. Bryan und G. Dempster, London 1958
- Bryson 1983
N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London/New Haven 1983
- Buchbinder-Green 1974
B. Buchbinder-Green, *The Painted Decoration of the Town Hall of Amsterdam*, Phil. Diss. Northwestern University Evanston/Illinois 1974
- Buchner 1953
Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Hans Jantzen zum 70. Geburtstag*, Berlin 1953

- Buck 1981
A. Buck (Hg.), Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance, Hamburg 1981
- Budde 1930
Illa Budde, Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, Düsseldorf 1930
- Buddensieg 1965
T. Buddensieg, Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The history of a Medieval Legend concerning the Decline of Ancient Art and Literature, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), S. 44-65
- Bücken 1986
Véronique Bücken, Joos van Winghe. Son interprétation du thème d'Apelle et Campaspe, in: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie. Université Libre de Bruxelles 8 (1986), S. 59-73
- Budé, De studio literarum
Guillaume Budé, L'Etude des lettres. Principes pour sa juste et bonne institution. De studio literarum recte et commode instituendo, traduit, présenté et annoté par M.-M. de la Garanderie, Paris 1988
- van Bueren 1991
Truus van Bueren, De beste Schilders van het Gantsche Nederlandt. Karel van Mander en het Haarlemse cultuurbeleid 1603-1606, in: Oud Holland 105 (1991), S. 291-305
- van Bueren 1993
Truus van Bueren, Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van die kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen, Hilversum 1993
- Buijsen 1996
E. Buijsen, Dierick Bouts, in: Sauer 1996, Bd. 13, S. 408-411
- Buijsen u. a. 1998
E. Buijsen u. a. (Hgg.), Haagse Schilders in de Gouden Eeuw, Den Haag/Zwolle 1998
- Bundy 1927
M. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought (= University of Illinois Studies 12), Illinois 1927
- Bundy 1930
M. Bundy, Invention and Imagination in the Renaissance, in: Journal of English and Germanic Philology 29 (1930), S. 535-554
- van Buren 1975
A. H. van Buren, The Master of Mary of Burgundy and his Colleagues. The State of Research and Questions of Method, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 286-309
- Burger 1924
C. P. Burger, Het hieroglyphenschrift van de renaissance, in: Het Boek 13 (1924), S. 273-400
- Burger 1925
C. P. Burger, De rebus van onze oude rederijkers, in: Het Boek 14 (1925), S. 145-192
- Burke 1984
Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984
- Burke 1993
P. Burke, Antwerpen, een metropool in Europa, in: Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 49-57
- von Busch 1973
R. von Busch, Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Tübingen 1973
- Buschor 1944
Ernst Buschor, Die Musen des Jenseits, München 1944
- de Busscher 1965
E. de Busscher, Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVI. siècle, Gent 1865
- Calabrese/Gigante 1989
O. Calabrese/G. Gigante, La signature du peintre, in: La part de l'œil 5 (1989), S. 27-43
- Camille 1989
Michael Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art, Cambridge u. a. 1989
- Campbell 1976
Lorne Campbell, The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century, in: The Burlington Magazine 138 (1976), S. 188-198
- Campbell 1979
L. Campbell, Rogier van der Weyden als Bildnismaler, in: Ausst. Kat. Brüssel 1979, S. 56-67
- Campbell 1981
L. Campbell, The early Netherlandish painters and their workshops, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6.-8. Sept. 1979, hrsg. von D. Hollanders-Favart/R. van Schoute, Louvain-la-Neuve 1981, S. 43-61
- Campbell 1985
L. Campbell, The early flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1985
- Campbell 1990
L. Campbell, Renaissance Portraits, New Haven/London 1990
- von Campenhausen 1957
Hans Freiherr von Campenhausen, Die Bilderfrage in der Reformation, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 68 (1957), S. 96-128

- von Campenhausen 1960
Hans Freiherr von Campenhausen, Zwingli und Luther zur Bilderfrage, in: W. Schöne (Hg.), *Das Gottesbild im Abendland*, Wittenberg/Berlin 1960, S. 139-172
- Canevagli 1907
Luigi Canevagli, *Antichi Affreschi nel Duomo di Atri*, in: *Bolletino d'Arte* 1 (1907)
- Capelle 1999
Thorsten Capelle, *Handwerk in der Karolingerzeit*, in: *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn*, hrsg. von C. Stiegemann und M. Wemhoff, Mainz 1999, S. 424-429
- Carpi 1993
M. Carpi, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni: Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Genf 1993
- Carr 1960
J. L. Carr, *Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 239-255
- Cary 1956
G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956
- Cast 1981
David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*. New Haven 1981
- van de Castele 1866
D. van de Castele, *Documents divers de la Société St. Luc à Bruges, 1^e partie: Keuren 1441-1774, Livre d'Admission 1453-1574 et autres documents inédits concernant la gilde de St. Luc de Bruges*, in: *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre de Bruges*, 3^{ème} sér. I (1866), S. 5-54
- Casteels 1961
M. Casteels, *De beeldhouwers de Nole*, Brüssel 1961
- Castiglione/Baumgart
Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), übers. und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960
- Castor 1998
T. Castor, Pieter I. Coecke van Aelst, in: *Saur*, Bd. 20 (1998), S. 114-116
- van Cauwenberghe-Janssens 1970
F. van Cauwenberghe-Janssens, *De sociale toestand van de Antwerpse schilders in de 17de eeuw*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1970), S. 233-240
- van Cauwenberghs 1889
Clement L. van Cauwenberghs, *La corporation des quatre couronnés d'Anvers. Les architectes anversois du moyen âge (1324-1542)*, in: *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique* 21-22 (1889), S. 563-613
- Cavalli-Björkman 1985
Görel Cavalli-Björkman (Hg.), *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm September 21-22, 1984*, Stockholm 1985
- Cavalli-Björkman 1988
Görel Cavalli-Björkman, *Mythologische Themen am Hofe des Kaisers*, in: *Ausst. Kat. Essen/Wien 1988*, S. 61-68
- Cave 1979
Terence Cave, *The cornucopian text. Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford 1979
- Cecchi 1998
A. Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in: R. P. Ciardi (Hg.), *Case di artisti in Toscana*, Florenz 1998, S. 29-77
- Cellini 1957/58
Pico Cellini, *Il San Luca di Raffaello*, in: *Atti della Accademia nazionale di San Luca* 3 (1957/58), S. 7-8
- Cellini 1958
Pico Cellini, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, in: *Bolletino d'Arte* (1958), S. 261
- Cetto 1966
A. M. Cetto, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 43/44 (1963/64), 1966, S. 9-230
- Chambers 1970
D. S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London 1970
- Chandler 1971
Kirwin Chandler, *Vasari's Tondo of Cosimo I. with his Architects Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio. Typology and Reidentification of Portraits*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 15 (1971), S. 105-122
- de Chapeaurouge 1968
Donat de Chapeaurouge, *Theomorpe Porträts der Neuzeit*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968), S. 262-302
- de Chapeaurouge 1969
Donat de Chapeaurouge, *Aktporträts des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 11 (1969), S. 161-177
- de Chapeaurouge 1983
Donat de Chapeaurouge, *„Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht“. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei*, Wiesbaden 1983
- Chapman 1990
H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990

- Chastel 1984
André Chastel, *Musca depicta*, Mailand 1984
- Chastel 1990
A. Chastel, Fra Bartolomeo's Carondelet altarpiece and the theme of the "Virgo in nubibus" in the High Renaissance, in: Humfrey/Kemp 1990, S. 129-142
- Chastel 1997
A. Chastel, *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin 1997
- Châtelet 1989
Albert Châtelet, Hugo van der Goes et la Dévotion Moderne (= Publication du centre Européen d'études Bourguignonnes 29), Colmar/Straßburg 1989
- Châtelet 1990
Albert Châtelet, Un dessin, un autoportrait, un artiste: le Maître de la vue de Sainte-Gudule ou Jan van Coninxloo, in: Kummer/Satzinger 1990, S. 32-36
- Châtelet 1992
Albert Châtelet, Rezension zu Lievens-de Waegh 1991, in: *Bulletin Monumental* 150 (1992), S. 432-433
- Cheney 1985
Liana Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari* (Diss. 1978), New York/London 1985
- Chirico 1981-82
Robert F. Chirico, Maerten van Heemskerck and creative Genius, in: *Marsyas* 21 (1981-82), S. 7-11
- Christensen 1979
Carl C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany* (= *Studies in the Reformation* 2), Ohio 1979
- Christensen 1949
E. O. Christensen, A page from the sketchbook of Martin van Heemskerck, in: *Gazette des Beaux-Arts* 35 (1949), S. 129-131
- Chuvin 1992
P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysaiques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1992
- Chytil 1904
Karel Chytil, *Die Kunst in Prag z. Zt. Rudolfs II.*, Prag 1904
- Chytil 1919
Karel Chytil, *Apoteosa umění od B. Sprangera* (Die Apotheose der Kunst von Spranger), in: *Rocenska kruhu pro pěstování dejin umění zu rok*, Prag 1919
- Cieri Via 1997
Claudia Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte: un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, in: *Wolfenbütteler Forschungen* 75 (1997), S. 351-394
- Claes u. a. 1979
Het tetraglotton van 1562, hrsg. von F. Claes/F. de Tollenaere/J. B. Veerbeek, facsimile-editie van de Antwerpse uitgave van 1562, Den Haag 1979
- Clair 1960
Colin Clair, *Christopher Plantin*, London 1960
- Clairvaux/Béguin 1953
Bernhard von Clairvaux, *Œuvres mystiques*, übers. von Albert Béguin, Paris 1953
- Clark 1995
G. T. Clark, The Master of Morgan 453, a student of pre-eyckian Realism in Paris and Amiens between 1420 and 1440, in: *Flanders in a European Perspective*, Löwen 1995, S. 593-597
- Claussen 1981
Peter Cornelius Claussen, Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: Karl Clausberg u. a. (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen 1981, S. 7 ff.
- Claussen 1985
Peter Cornelius Claussen, *Künstlerinschriften*, in: *Ausst. Kat. Köln 1985*, S. 263-276
- Claussen 1996
Peter Cornelius Claussen, *materia und opus – Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in: *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. von Flemming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 40-49
- Clements 1960
Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (= *Temi e Testi* 6), Rom 1960
- Clijmans 1950
F. Clijmans, *The House and Studio of Rubens. Guide*, Antwerpen 1950
- Clough 1981
C. Clough, *The Duchy of Urbino in the Renaissance. Collected Studies*, London 1981
- Cohen 1904
W. Cohen, *Studien zu Quentin I. v. Metsys*, Bonn 1904
- Cole 1983
Bruce Cole, *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*, New York 1983
- Collareta 1978
M. Collareta, Un 'Ipotesi Michelangiolesca: Il „Mio Segnio“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 8 (1978), S. 167-185

- Collinet-Guérin 1961
M. Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe des origins aux temps modernes*, Paris 1961
- Comblen-Sonkes 1979
M. Comblen-Sonkes, *Die Handzeichnungen Rogier van der Weydens und seiner Schule*, in: *Ausst. Kat. Brüssel* 1979, S. 68-84
- Comblen-Sonkes/Lorenzt 1995
M. Comblen-Sonkes/P. Lorenzt, *Le Musée du Louvre, Paris, Bd. 2 (= Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Méridionaux et de la principauté de Liège aus 15^{ième} Siècle 17)*, 2 Bde., Brüssel 1995
- Confort 1937
M. Confort, *Plato's Cosmology*, London 1937
- Coninckx 1899
H. Coninckx, *Les Fresques de l'Hôtes Busleyden à Malines*, Mecheln 1899
- Coninckx 1903
H. Coninckx, *Le Livre des apprentis peintres et sculpteurs à Malines*, Mecheln 1903
- Coninckx 1909
H. Coninckx, *Notes et documents inédits concernant l'art et les artistes à Malines*, in: *Bulletin du cercle archéologique, littéraire et artistique à Malines* 19 (1909), S. 19-20
- Conti 1991
Alessandro Conti, *Die Entwicklung des Künstlers*, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, hrsg. von Luciano Bellosi u. a., Bd. 1, München 1991, S. 95-231
- Conway 1921
Martin Conway, *The van Eycks and their Followers*, London 1921
- de Coo 1959
J. de Coo, *Nog Cornelis van der Geest. Een tekening uit zijn verzamelingen, thans in het Museum Mayer van den Bergh*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum van Antwerpen* 5 (1959), S. 196-199
- Coornaert 1948
E. Coornaert, *Les ghildes médiévales (Ve-XIVe siècles). Définition, évolution*, in: *Revue historique* 72 (1948), S. 22-55 und 208-243
- Coornaert 1968
E. Coornaert, *Les corporations en France avant 1789*, Paris 1968
- Coppenolle 1944
M. van Coppenolle, *S. Elooï in het Volksleven*, Antwerpen 1944
- Cornelis 1987
E. Cornelis, *De Kunstenaar in het laat-middeleeuwse Gent I.: Organisatie en kunstproductie van de Sint-Lucasgilde in de 15de eeuw*, in: *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidskunde te Gent* 41 (1987), S. 97-128
- Cornelis 1988
E. Cornelis, *De Kunstenaar in het laat-middeleeuwse Gent II.: De Sociaal-economische Positie van de meesters van de Sint-Lucasgilde in de 15de eeuw*, in: *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidskunde te Gent* 42 (1988), S. 95-138
- Corti 1991
Laura Corti, *Vasari. Catalogue complet des peintures (orig. Florenz 1990)*, Paris 1991
- Cordt 1984
Ernst Cordt, *Die Gilden. Ursprung und Wesen (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 407)*, Göppingen 1984
- Couliano 1987
I. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago 1987
- Courcelle 1969
J. und P. Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XV^e siècle*, Paris 1969
- Courcelle 1972
J. und P. Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles de XVI^e et XVII^e siècle*, Paris 1972
- Courth 1997
Franz Courth, *Marianische Gebetsformen*, in: *Beinert/Petri* 1997, S. 363-404
- Couvreur u. a. 1975
W. Couvreur u. a. (Hgg.), *Antwerpen in de XVIde eeuw*, Antwerpen 1975
- Cowley 1950
P. Cowley, *The Gaze of God*, in: *Theology* 53 (1950), S. 218-223
- Cox-Rearick 1987
Janet Cox-Rearick, *A St. Sebastian by Bronzino*, in: *The Burlington Magazine* 129 (1987), S. 155-162
- Cranston 2000
J. Cranston, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.
- Cropper 1984
Elisabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Dusseldorf Notebook*, Princeton 1984
- Crossick 1997
Geoffrey Crossick (Hg.), *The Artisan and the European Town 1500-1900*, Aldershot 1997
- Curtius 1961
Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3. Aufl. Bern/München 1961

- Cust/van den Branden 1915
L. Cust/F. J. van den Branden, Notes on Pictures in the Royal Collections by Gonzales Coques, in: *The Burlington Magazine* 27 (1915), S. 150-158
- Cuttler 1971
Charles D. Cuttler, Rezension zu Marlier 1966, in: *Art Bulletin* 53 (1971), S. 409-412
- Cuttler 1984
Charles D. Cuttler, Exotics in 15th century Netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume, in: *Liber Amicorum Herman Liebaers*, hrsg. von Frans Vanwijngaerden u. .a., Brüssel 1984, S. 419-434
- Dacos 1964
N. Dacos, *Peintres belges à Rome au XVIe siècle*, Rom 1964
- DaCosta Kaufmann 1975
Thomas da Costa Kauffman, The Perspective of Shadows. The History of Shadow Projection, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 261-275
- DaCosta Kaufmann 1976
T. DaCosta Kaufmann, Arcimboldo's Imperial Allegories. G. B. Fonteio and the Interpretation of Arcimboldo's Painting, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 275-296
- DaCosta Kaufmann 1978
Thomas DaCosta Kaufmann, Variations on the Imperial Theme. Studies in Ceremonial Art and Collecting in the Age of Maximilian II. and Rudolph II., New York 1978
- DaCosta Kaufmann 1982
T. DaCosta Kaufmann, the eloquent artist: towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II., in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 119-148
- DaCosta Kaufmann 1985
Thomas DaCosta Kaufmann, Éros et poesia: la peinture à la cour de Rudolphe II., in: *Revue de l'Art* 69 (1985), S. 29-46
- DaCosta Kaufmann 1988
Thomas DaCosta Kaufmann, *The school of Prague. Painting at the court of Rudolf II.*, Chicago/London 1988
- DaCosta Kaufmann 1993
Thomas DaCosta Kaufmann, From mastery of the World to the Mastery of Nature. The Kunstkammer, Politics and Science, in: Ders., *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993, S. 176-194
- DaCosta Kaufmann 1994
Thomas DaCosta Kaufmann, From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: *Elsner/Cardinal* 1994, S. 137-154
- DaCosta Kaufmann 1997
T. DaCosta Kaufmann, Prager Perspektiven: Rudolfinische Kunst in neuem Licht, in: *Ausst. Kat. Prag 1997*, S. 96-106
- DaCosta Kaufmann 1998
Thomas DaCosta Kaufmann, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800*, Köln 1998
- Daly 1996
Peter M. Daly, Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province to the Year 1700, in: *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference*, hrsg. von J. Manning/M. van Vaecck, Turnhout 1999, S. 249-278
- Dambruyne 1997
Johan Dambruyne, Rijkdom, materiële cultuur en sociaal aanzien. De bezitspatronen en investeringsstrategieën van de Gentse ambrachten omstreeks 1540, in: *Lis/Soly* 1997, S. 151-211
- Darby 1957
D. F. Darby, Ribera and the blind men, in: *The Art Bulletin* 39,3 (1957), S. 195 ff.
- Davis 1972
Martin Davies, Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin, London 1972
- Decker 1985
Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985
- Degenhart/Schmitt 1960
Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 11 (1960), S. 59-151
- Degenhart/Schmitt 1968
Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Bd. 1, Berlin 1968
- Delbrück 1932
R. Delbrück, *Antike Porphywerke*, Berlin 1932
- Delen 1933
A. J. J. Delen, *Het huis van Pieter Pauwel Rubens*, Brüssel 1933
- Delen 1934/35
A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle (Première Partie: Des origines à 1500; deuxième partie: Le XVI siècle. Les gravures d'estampes, 2 Bde., Paris 1934/35*

- Delen 1943a
A. J. J. Delen, Boekillustraties van Pieter Coecke van Aelst, in: Ders., Oude Vlaamsche Graphiek. Verzamelde Opstellen, Antwerpen 1943, S. 35-50
- Delen 1943
A. J. J. Delen, De Triomf van Jacobus Castricus, in: Ders., Oude Vlaamsche Graphiek. Verzamelde Opstellen, Antwerpen 1943, S. 51-62
- Delen 1959
A. J. J. Delen, Cornelis van der Geest – een groot figuur in de geschiedenis, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum van Antwerpen 5 (1959), S. 57-71
- Delenda 1988
Odile Delenda, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk des Malers, Zürich 1988
- Delfos 1962
L. Delfos, Kulturgeschichte der Niederlande und Belgien, Bremen 1962
- O'Dell-Franke 1980
Ilse O'Dell-Franke, Nürnberger „Reisser“ der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Geissler 1980, Bd. 2, S. 197-200
- O'Dell-Franke 1983
Ilse O'Dell-Franke, Zu Zeichnungen von Christop Jamnitzer, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 22 (1983), S. 91-112
- Dempsey 1980
Charles Dempsey, Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century, in: The Art Bulletin 62 (1980), S. 552-569
- Dempsey 1986-87
C. Dempsey, The Caracci Academy, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 33-43
- Dempsey 1992
Charles Dempsey, The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, Princeton 1992
- Dempsey 1996
Charles Dempsey, Donatello's Spiritelli, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, Mainz 1996, S. 50-61
- Demus-Quatember 1983
Margarete Demus-Quatember, Ricordo di Roma . Mirabilia urbis Romae und Miracula mundi auf einem Gemälde von Martin van Heemskerck, in: Römische historische Mitteilungen 25 (1983), S. 203-223
- Denhaene 1990
Godelieve Denhaene, Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège, Antwerpen 1990
- Denucé 1931
Jan Denucé, Kunstausfuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert. Die Firma Forchoudt, Antwerpen 1931
- Denucé 1932
J. Denucé, De Antwerpsche „Konstkamers“. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen (= Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst 2), Antwerpen 1932
- Denucé 1949
J. Denucé, Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIIe eeuw van Matthijs Musson, Antwerpen 1949
- Depping 1837
G. B. Depping (Hg.), Le livre des Métiers d'Étienne Boileau. Documents inédits sur l'Histoire de France, Paris 1837
- Destrée 1914
Joseph Destrée, Hugo van der Goes, Paris/Brüssel 1914
- Destrée 1930
Joseph Destrée, Roger de la Pasture/van der Weyden, 2 Bde., Paris/Brüssel 1930
- Deter 1990
Gerhard Deter, Rechtsgeschichte des westfälischen Handwerks im 18. Jahrhundert. Das Recht der Meister (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 12), Münster 1990
- Detienne/Vernant 1974
M. Detienne/J.-P. Vernant, Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs, Paris 1974
- Deuchler 1983
Florence Deuchler, Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen, in: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, hrsg. von F. Deuchler/M. Flury-Lemberg/K. Otavsky, Bern 1983, S. 129-147
- Devoghelaere 1944
H. Devoghelaere, De Zuidnederlandsche Schilders in het Buitenland van 1450-1600, Antwerpen 1944
- Dhanens 1965
Elisabeth Dhanens, Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent (= Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvalaanderen 6), Gent 1965
- Dhanens 1989
E. Dhanens, Het Portret van Kardinal Nicolo Albergati door Jan van Eyck 1438, in: Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 50 (1989), S. 35-39

- Dhanens 1995
 Elisabeth Dhanens, Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten (= Verhandelingen van de Koninklijk Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 59), Brüssel 1995
- Dhanens 1998
 Elisabeth Dhanens, Hugo van der Goes, Antwerpen 1998
- Dickstein-Bernard 1979
 C. Dickstein-Bernard, Rogier van der Weyden, die Stadt Brüssel und seine Malerzunft, in: Ausst. Kat. Brüssel 1979, S. 36-40
- Diez 1909/10
 Ernst Diez, Der Hofmaler Bartholomäus Spranger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 93-151
- Dijksterhuis 1950
 E. J. Dijksterhuis, De mechanisering van het wereldbeeld, Amsterdam 1950
- Dijkstra 1990
 Jeltje Dijkstra, Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden, Diss. Amsterdam 1990
- van Dillen 1929-74
 J. G. van Dillen, Bronnen tot de geschiedenis van het bedrijfsleven en het gildewezen van Amsterdam, 3 Bde (Rijks Geschiedkundige Publicatiën 69, 78, 144), Den Haag 1929/1933/1974
- Dinzelbacher 1978
 Peter Dinzelbacher, Die Visionen des Mittelalters. Ein geschichtlicher Umriß, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 30 (1978), S. 116-128
- Dinzelbacher 1981
 P. Dinzelbacher, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter, Stuttgart 1981
- Dinzelbacher 2002
 P. Dinzelbacher, Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002
- Dirksen 1914
 Viktor Dirksen, Die Gemälde des Martin de Voss, Berlin 1914
- Dobschütz 1899
 Ernst von Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der althristlichen Literatur, N. F. 3), Leipzig 1899
- Dölling 1958
 Renate Dölling, Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen, Diss. (Masch. Man.), Leipzig 1958
- Döring 1994
 Thomas Döring, Bilder vom alten Menschen. Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 17-36
- Döring 1997
 T. Döring, Von der Kunst, Selbstbildnisse zu sammeln, in: Ausst. Kat. Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997, S. 10-24
- Dörrie 1974
 Heinrich Dörrie, Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart (= Rheinisch Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften – Vorträge G. 195), Opladen 1974
- Dogaer 1987
 Georges Dogaer, Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries, Amsterdam 1987
- Donnet 1907
 Fernand Donnet, Het jonstich versaem der Violieren. Geschiedenis der Rederijkkamer „De Olijftak“ sedert 1480 (= Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen 23), Antwerpen u. a. 1907
- Doren 1908
 A. Doren, Das Florentiner Zunftwesen vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert, Stuttgart 1098
- Doren 1924
 A. Doren, Fortuna in Mittelalter und Renaissance (= Vorträge der Bibliothek Warburg 1922/23) Leipzig 1924
- Dorn 1978
 Reinhard Dorn, Mittelalterliche Kirchen in Braunschweig, Hameln 1978
- Douglas 1969
 Richard M. Douglas, Talent and Vocation in Humanist and Protestant Thought, in: Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E. H. Harbison, hrsg. von T. K. Rabb/J. E. Seigel, Princeton 1969, S. 261-298
- Doutrepont 1937
 Antoinette Doutrepont, Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 18 (1937), S. 125-198
- Dreher 1977
 Faith Paulette Dreher, David Teniers II. again, in: The Art Bulletin 59 (1977), S. 108-110
- Dresdner 1968
 Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, 2. korrigierte Auflage München 1968
- Drost 1933
 Willi Drost, Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933

- Drost 1957
Willi Drost, Adam Elsheimer als Zeichner, Stuttgart 1957
- Dudok van Heel 1981
S. A. C. Dudok van Heel, Het gewoonlyck model van de schilder Dirck Bleker, in: Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam 29 (1981), S. 214-220
- Dudok van Heel 1982
Het Schilderhuis van Govert Flinck en de Kunsthandel van Uylenburgh aan de Lauriersgracht te Amsterdam, in: Jaarboek Genootschap Amstelodamum 74 (1982), S. 70-90
- Dumoulin/Pycke 1993
J. Dumoulin/J. Pycke, Comptes de la paroisse de Sainte Marguerite de Tournai au 15^{ième} siècle: Documents inédits relatifs à Roger de la Pasture, Robert Campin, et d'autres artisans tournaisiens, in: Les Grands Siècles de Tournai 12^{ième}-15^{ième} siècles (= Recueil d'études publié à l'occasion du 20^{ième} anniversaire des guides de Tournai 7), Tournai 1993, S. 279-320
- Dupont 1935
J. Dupont, Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâces de Cambrai, in: L'Amour de l'Art 16 (1935), S. 363 ff.
- Dussler 1966
L. Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche, München 1966
- Duverger 1971
E. Duverger, De verzameling schilderijen van de Antwerpse zijde- en tapijthandelaar Peter van Hecke de Jonge, schoonbroer van P. P. Rubens, naar en inventaris van 1646, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1971), S. 195-221
- Duverger/Duverger-van de Velde 1967
E. Duverger/D. Duverger-van de Velde, Jean Lemaire en de schilderkunst, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1967), S. 37-78
- Duverger 1931
Jozef Duverger, Jacopo de'Barbari en Jan Gossart bij Filips van Burgondië te Souburg (1515), in: Mélanges de Hulin de Loo, Brüssel/Paris 1931, S. 142-153
- Duverger 1934
Jozef Duverger, Conrad Meit (ca. 1480-1531), Gent 1934
- Duverger 1972
Jozef Duverger, Marie de Hongrie, Gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance, in: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art (= Actes du XXIIe Congrès International d'histoire de l'art), Bd. 1, Budapest 1972, S. 715-726
- Duverger 1982
Jozef Duverger, Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar in de Nederlanden, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1982, S. 61-93
- Duverger 1984-95
Jozef Duverger, Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw (= Fontes Historiae artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden), 8 Bde., Brüssel 1984-95
- Duverger/Onghevaere 1938
Jozef Duverger/M. J. Onghevaere, Beeldhouwer Willem van den Broecke alias Guillelmus Paludanus (1530-1579/80), in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 5 (1938), S. 75-140
- Duverger/Onghevaere 1942
Jozef Duverger/M. J. Onghevaere, Enkele nieuwe gegevens betreffende beeldhouwer W. van den Broecke alias Paludanus (1530-1580), in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 8 (1942), S. 173-204
- van Duyse 1900/02
Prudens van Duyse, De rederijkkamers in Nederland. Hun invloed op letterkundig, politiek en zedelijk gebied (= Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- & Letterkunde), 2 Bde., Gent 1900/02
- Dvorák 1901
Max Dvorák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 22 (1901), S. 35-126
- Dvorák 1995
Max Dvorák, Über die geschichtlichen Voraussetzungen des Niederländischen Romanismus, in: Ders., Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, Neuausgabe Artur Rosenauer, Berlin 1995, S. 205-215
- Ebbinge-Wubben 1949
J. C. Ebbinge-Wubben, De tentoonstelling «Tekeningen van Jan van Eyck tot Rubens» in het Museum Boymans, I.: De XVe Eeuw, in: Maandblad voor beeldende Kunsten 25 (1949), S. 11-20
- Eberlein 1982
Johann K. Eberlein, Apparitio regis – relevatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982
- Eberlein 1995
J. K. Eberlein, Miniatur und Arbeit, Frankfurt a. M. 1995
- Eckart 1998
U. Eckart, Geschichte der Medizin, 3. überarb. Aufl. Berlin u. a. 1998
- Eckhardt 1971
G. Eckhardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971

- Eckman 1946
James Eckman, Jerome Cardan (= Supplements to the Bulletin of the History of Medicine 7), Baltimore 1946
- L'École Française de Rome 1981
L'École Française de Rome (Hg.), Le Palais Farnèse, 3 Bde., Rom 1981
- Economou 1972
G. Economou, The Goddess Natura in Medieval Literature, Cambridge/Mass. 1972
- van Eeghen 1969
I. H. van Eeghen, Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17de eeuw, in: Jaarboek Amstelodamum 61 (1969), S. 65-102
- van Eeghen 1986
I. H. van Eeghen, Jacob Cornelisz., Cornelis Anthonisz. en hun familierelaties, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 37 (1986), S. 95-132
- Eeman 1991
Micheline Eeman, Traditionele schilders en beeldhouwers tegenover renaissancistische hofkunstenaars, in: van Uytven 1991, S. 109-114
- Egbert 1967
Virginia Wylie Egbert, The Mediaeval Artist at Work, Princeton/New Jersey 1967
- Ehmer 1998
Josef Ehmer, Traditionelles Denken und neue Fragestellungen zur Geschichte von Handwerk und Zunft, in: Friedrich Lenger (Hg.), Handwerk, Hausindustrie und Historische Schule der Nationalökonomie, Bielefeld 199, S. 19-77
- Eich 1953
P. Eich, Die Maria lactans, Frankfurt a. M. 1953
- Eichberger 1988
Dagmar Eichberger, The Tableau vivant – an ephemeral Art form in Burgundian Civic Festivities, in: Parergon 6 (1988), S. 37-64
- Eichberger 2002a
Dagmar Eichberger, Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Tournhout 2002
- Eichberger 2002b
Dagmar Eichberger, Hoofse hobby's. Over humanisme en mecenaat in de vroege 16de eeuw, in: Kunstschrift 1 (2002), S. 32-37
- Eichberger 2002c
Dagmar Eichberger, A cultural centre in the Southern Netherlands: the court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen, in: M. Gosman/A. MacDonald/A. Vanderjagt (Hgg.), Princes and Princely Culture (c. 1450-1650), Bd. 1, Leiden 2002
- Eichberger 2002d
Dagmar Eichberger, Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds, in: Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 185-194
- Eiche 1982
S. Eiche, The artist in his studio by Jan Vermeer. About a Chandelier, in: Gazette des Beaux-Arts 1982, S. 203-205
- Eire 1990
C. M. N. Eire, The Reformation Critique of the Image, in: Scribner 1990, S. 51-68
- Eisler 1961
Colin T. Eisler, New England Museums (= Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, Bd. 4), Brüssel 1961
- Eisler 1963
Colin T. Eisler, Le St. Luc de van der Weyden. Histoire d'un tableau, in: L'œil 100 (1963), S. 5-13
- Eisler 1997
Colin Eisler, Comments at CAA Panel devoted to Rogier's St. Luke Drawing the Virgin: Artist, Devotional Image, Iconography, Technique, in: Ainsworth/Purtle 1997, S. 49-51
- Eizereif 1951
H. Eizereif, Kunst, eine andere Natur. Historische Untersuchungen zu einem dichtungstheoretischen Grundbegriff, Diss. Masch. Bonn 1951
- Elbern 1988
Viktor H. Elbern, Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988
- El-Himoud-Sperlich 1977
I. El-Himoud-Sperlich, Das Urteil des Paris. Studien zur Biltradition des Themas im 16. Jahrhundert, Phil. Diss. München 1977
- Elkins 1987-88
James Elkins, Art History without Theory, in: Critical Inquiry (1987-88), S. 354-378
- Ellenius 1959
Allan Ellenius, Reminder fo a Young Gentleman. Notes on Dutch 17th Century Vanitas, in: Idea and Form. Studies in the History of Art (= Figura. Acta Universitatis Upsaliensis Nov. Ser. I.), Stockholm 1959, S. 108-126
- Ellenius 1960
Allan Ellenius, De arte pingendi. Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background, Uppsala u. a. 1960
- Elsner/Cardinal 1994
J. Elsner/R. Cardinal (Hgg.), The Cultures of Collecting, London 1994

- Emmens 1956
J. A. Emmens, Ay Rembrandt, maal Cornelis steem..., in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 7 (1956), S. 133-165
- Emmens 1961a
J. A. Emmens, De uitvinding van de olieverf. Een kunsthistorisch probleem in de zestiende eeuw, in: Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 31 (1961), S. 233-245
- Emmens 1961b
J. A. Emmens, Les Ménines de Vélasquez, miroir des princes pour Philippe IV., in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12 (1961), S.
- Emmens 1963
J. A. Emmens, Natuur, onderwijzing en oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou, in: Album Discipulorum J. G. van Gelder, Utrecht 1963, S. 125-136
- Emmens 1968
Jan A. Emmens, Rembrandt en de Regels van de Kunst (= Orbis artium. Utrechtse kunsthistorische studien 10), Utrecht 1968
- Emmens 1969
J. A. Emmens, De schilderende Iupiter van Dosso Dossi, in: Miscellanea I. Q. van Regteren Altena, Amsterdam 1969, S. 52-54
- Emmens 1971
J. A. Emmens, Rezension von R. and M. Wittkower, Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A documented History from Antiquity to the French Revolution, in: The Art Bulletin 53 (1971), S. 427-430.
- Emmens 1973
J. A. Emmens, „Eins aber ist nötig“ – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 93 ff.
- Emmens 1981
J. A. Emmens, Apelles en Apollo. Nederlandse Gedichten op Schilderijen in de 17de Eeuw, in: Ders., Kunsthistorische Opstellen, Bd. 1, Amsterdam 1981, S. 5-60
- Emminghaus 1972
J. H. Emminghaus, Verkündigung an Maria, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 422-437
- Emminghaus 1976
J. H. Emminghaus, Veronika, in: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 543-544
- Ennen 1972
E. Ennen, Die europäische Stadt des Mittelalters, Göttingen 1972
- Erbe 2000
Michael Erbe, Die Habsburger 1493-1918. Eine Dynastie im Reich und in Europa, Stuttgart u. a. 2000
- Erichsen 1980
Johannes Erichsen, Princeps Armis Decoratus. Zur Ikonographie Kurfürst Maximilians I., in: Glaser 1980, S. 196-224
- Ertz 1979
Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere 1568 – 1625. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Köln 1979
- Ertz 1986
K. Ertz, Josse de Momper der Jüngere (1564-1635), Freren 1988
- Eschmann 1965
Wilhelm Eschmann, Das Herz in Kultur und Glauben, in: Das Herz, Bd. 1: Im Umkreis des Glaubens, Biberach a. d. Riss 1965, S. 9-50
- Ettlinger 1969
L. D. Ettlinger, Muses and Liberal Arts. Two Miniatures from Herrad of Landsberg's Hortus Deliciarum, in: Essays in the History of Art presented to R. Wittkower, London/New York 1969, S. 29-35
- von Etdorf 1956
Karin von Etdorf, Der Heilige Eligius und die Typen seiner Darstellung als Patron der Goldschmiede und Schmiede, Diss. Berlin 1956
- Evans 1971
Michael Evans, Laster, in: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 15-27
- Evans 1972a
Michael Evans, Tugenden, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 364-380
- Evans 1972b
Michael Evans, Tugenden und Laster, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 380-390
- Evans 1973
Robert J. W. Evans, Rudolf II. and his world. Studies in intellectual History 1576-1612, Oxford 1973
- Evans 1988
R. J. W. Evans, Rudolf II.: Prag und Europa um 1600, in: Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, S. 27-37
- van Even 1861
E. van Even, Het Landjuweel van Antwerpen in 1561, Löwen 1861
- van Even 1867
E. van Even, Monographie de l'ancienne école de peinture de Louvain, in: Messenger des sciences historiques (1867), S. 277-435
- Ewing 1978
D. C. Ewing, The Paintings and Drawings of Jan de Beer, Diss. Ann Arbor 1978

- Ewing 1990
D. C. Ewing, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand, in: *The Art Bulletin* 72 (1990), S. 558-584
- Faggin 1968
Giorgio T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florenz 1968
- Faggin 1969
G. T. Faggin, Francesco Badens, il Carracci di Amsterdam, in: *Arte veneta* 23 (1969), S. 131-144
- Faggin 1973
G. T. Faggin, Due dipinti di Marcus Gheeraerts il Vecchio, in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, hrsg. von J. Bruijn, J. A. Emmens u. a., Den Haag 1973, S. 114-118
- Falk 1968
Tilman Falk, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers (= Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1968
- Farago 1992
Claire J. Farago, Leonardo da Vinci's „Paragone“. A Critical Interpretation with a new Edition of the Text in the „Codex Urbinas“, Leiden u. a. 1992
- Farbiczy 1903
C. v. Farbiczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig 1903
- Faries 1972
Molly A. Faries, Jan van Scorel, his style and ist historical context. Diss. Bryn Mawr 1972
- Faries 1981
M. A. Faries, The underdrawn composition of Rogier van der Weyden's »St. Luke drawing a portrait of the Virgin« in Boston, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III*, Louvain-la-Neuve 1981, S. 93-99
- Faries 1985
M. A. Faries, Some remarks on the inter-relationship of underdrawings, drawings and prints, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque V*, Louvain-la-Neuve 1985, S. 144-158
- Farr 1988
James R. Farr, *Hands of Honor. Artisans and their world in Dijon 1550-1650*, Ithaca/London 1988
- Farr 1997
J. R. Farr, On the Shop Floor: Guilds, Artisans and the European Market Economy 1350-1750, in: *Journal of Early Modern History* 1 (1997), S. 24-54
- Favaro 1975
E. Favaro, *L'arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Florenz 1975
- Favresse 1961
F. Favresse, *Etudes sur les métiers bruxellois au Moyen-Age*, Brüssel 1961
- Feder 1966
T. H. Feder, A Reexamination through Documents of the first fifty Years of Roger van der Weyden's Life, in: *The Art Bulletin* 48 (1966), S. 416-431
- Fehl 1999
P. P. Fehl, Das gezähmte Monster. Bemerkungen zum Gartenportal des Palazzo Zuccari in Rom, in: *Winner/Heikamp* 1999, S. 265-293
- Fehrle 1940
A. Fehrle, *Die Eligius-Sage*, Frankfurt a. M. 1940
- Ferino-Pagden 1997
Sylvia Ferino-Pagden, Alexander, Apelles und Campaspe, in: *Ausst. Kat. Alexander the Great in European Art*, hrsg. von N. Hadjinicolaou, Thessaloniki 1997, S. 136-149
- Ferrari/Scavizzi 2000
O. Ferrari/G. Scavizzi, Luca Giordano. L'opera completa, 2 Bde., Neapel 2000
- Ferrino Pagden 1992
Silvia Ferrino Padgen, From cult images to the cult of images. The case of Raphael's altarpieces, in: *The Altarpiece in Renaissance Italy*, hrsg. von P. Humfrey/W. Kemp, Cambridge 1990, S. 182 ff.
- Feser/Lorini/Nova 2001
Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio. Übersetzung und Bearbeitung von S. Feser und V. Lorini. Wissenschaftliche Leitung A. Nova, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Hildesheim u. a. 2001
- Fiedler 1978
W. Fiedler, *Analogiemodelle bei Aristoteles*, Amsterdam 1978
- Fierens-Gevaert 1922.
H. Fierens-Gevaert, *La Peinture à Bruges. Guide Historique et Critique*, Brüssel/Paris 1922
- Filarete/von Oettingen 1890
Antonio Averlino Filarete, *Tractat über die Bakunst*, hrsg. von W. von Oettingen (= Sonderausgabe der Quellschriften N. F. 3), Wien 1890
- Filedt Kok 1991-92
Jan Piet Filedt Kok, Hendrick Goltzius. Engraver, Designer and Publisher 1582-1600, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92), S. 159-218
- Filedt Kok 1994a
J. P. Filedt Kok, Jan Harmensz. Muller as printmaker I, in: *Print Quarterly* 11 (1994), 223-264
- Filedt Kok 1994b
J. P. Filedt Kok, Jan Harmensz. Muller as printmaker II, in: *Print Quarterly* 11 (1994), S. 352-378

- Filedt Kok 1995
J. P. Filedt Kok, Jan Harmensz. Muller as printmaker III, in: *Print Quarterly* 12 (1995), S. 3-29
- Filedt Kok 1996
J. P. Filedt Kok, Artists portrayed by their friends. Goltzius and his circle, in: *Simiolus* 24 (1996), S. 161-181
- Filedt Kok 1999
J. P. Filedt Kok, The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The Muller dynasty, Bd. 2, Rotterdam 1999
- Filedt Kok 2006
J. P. Filedt Kok, De heilige Lucas tekent en schildert de Madonna. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam op 6 december 2005, Amsterdam 2006
- Filipczak 1987
Zirka Zaremba Filipczak, Picturing art in Antwerp 1550-1700, Princeton 1987
- Filippi 1990
Elena Filippi, Maarten van Heemskerck. *Inventio Urbis*, Mailand 1990
- Filippi 1991
Elena Filippi, San Luca dipinge la Vergine (1532). Lo specchio della „maniera“ in Maarten van Heemskerck, in: *Il veltro* 35 (1991), S. 267-283
- Findlen 1990
P. Findlen, Quanto schezevole la natura. La scienza che gioca dal Rinascimento all'Illuminismo, in: *Intersezioni. Rivista di storia delle idee* 3 (1990), S. 413-436
- Firmenich-Richartz 1899
E. Firmenich-Richartz, Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 10 (1899), S. 1-12 und 129-144
- Fischel 1948
O. Fischel, Raphael, London 1948
- Fitzgerald/White 1983
J. T. Fitzgerald/L. M. White, *The Tabula of Cebes*, Chicago 1983
- Flasch 1998
K. Flasch, Nikolaus von Kues, Frankfurt a. M. 1998
- Flechsigg 1928-31
Eduard Flechsigg, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928-31
- Fleming 1969
John V. Fleming, *The Roman de la Rose and its Manuscript Illustrations. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton/New Jersey 1969
- von Flemming 2000
Viktoria von Flemming, Die Grotteske. Frühneuzeitliche Bilder des Selbst als Anderer, in: *Technologien des Selbst. Zur Kontruktion des Subjekts*, hrsg. von E. Huber, Frankfurt a. M. 2000, S. 31-50
- von Flemming 2003
V. von Flemming, Gezähmte Phantasie. Cellini's Entwürfe für das Akademie-Siegel, in: *Nova/Schreurs* 2003, S. 59-98
- Fletcher 1971
J. Fletcher, Isabella d'Este and Giovanni Bellini's Presepio, in: *The Burlington Magazine* 118 (1971), S. 703-712
- Floerke 1905
Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. bis 18. Jahrhundert, Neuausgabe der Ausgabe München/Leipzig 1905 (Nachdruck Soest 1972)
- Fock 1979
C. W. Fock, The Princes of Orange as Patrons of Arts in the 17th Century, in: *Apollo* 1979, S. 466-475
- Förster 1887/1894
Richard Förster, Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen* 7 (1887), S. 29-56, 15 (1894), S. 27-40
- Förster 1901
R. Förster, Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga, I. Virtus combusta, in: *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen* 22 (1901), S. 78-87
- Förster 1922
R. Förster, Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 43 (1922), S. 126-136
- Folie 1951/60
Jaqueline Folie, Les Dessins de Jean Gossart dit Mabuse, in: *Gazette des Beaux-Arts* 38 (1951/60), S. 77-98
- Folie 1963
Jaqueline Folie, Les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands, in: *Bulletin de l'Institut Royal Royal du patrimoine artistique* 6 (1963), S. 183-255
- Fonrobert 1968
Jutta Fonrobert, Apokalyptisches Weib, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 145-150
- Foré 1960
D. Foré, L'éducation selon Plutarque d'après les œuvres morales, Aix-en-Provence 1960
- Forster 1791-94
G. Forster, Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im Jahre 1790, 3 Bde., Berlin 1791-94

- Forster/Tuttle 1973
K. W. Forster/R. J. Tuttle, The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua, in: *Architectura* (1973), S. 104-130
- Forti Grazzini 1982
N. Forti Grazzini, L'arazzo ferrarese, Mailand 1982.
- Foster 1979
M. Foster, The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art 1400-1500, Ph. D. diss. University of Kansas 1979
- Fournée 1970a
Jean Fournée, Himmelfahrt Mariens, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 276-283
- Fournée 1970b
Jean Fournée, Immaculata Conceptio, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 338-344
- Frangenberg 1990
T. Frangenberg, Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990
- Frankignoulle 1935
E. Frankignoulle, Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant, in: *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* 39 (1935), S. 13-204
- Frantis 1994
Wayne Frantis, Zwischen Frömmigkeit und Geiz. Das Alter in Genredarstellungen, in: *Ausst. Kat. Braunschweig* 1994, S. 78-86
- Franz 1982
H. G. Franz, Landschaftsbilder als kollektive Werkstattöpfungen in der flämischen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 18 (1982), S. 162 ff.
- Frederiks 1888
P. J. Frederiks, Philip Angel's Lof der Schilderkonst, in: *Oud Holland* 6 (1888), S. 113-122
- Freedberg 1971
David Freedberg, Johannes Molanus on provocative Paintings. De historia sanctarum imaginum et picturarum, Book II, Chapter 42, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 229-245
- Freedberg 1976a
David Freedberg, The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands, in: *HAFNIA. Copenhagen Papers in the History of Art* (1976), S. 25-45
- Freedberg 1976b
David Freedberg, The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp, in: *Burlington Magazine* 118 (1976), S. 128-138
- Freedberg 1982
David Freedberg, The Hidden God. Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century, in: *Art History* 5 (1982), S. 135-153
- Freedberg 1985
David Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, Maarssen 1985
- Freedberg 1986
David Freedberg, Art an Iconoclasm 1525-1580. The case of the Northern Netherlands, in: *Ausst. Kat. Amsterdam* 1986, Bd. 2, S. 39-84
- Freedberg 1988
David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, Phil. Diss. Oxford 1972, New York/London 1988
- Freedberg 1989
David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the history and theory of response*, Chicago/London 1989
- Freeman Bauer 1984
Linda Freeman Bauer, Some Early Views and Uses of the Painted Sketch, in: *Klessmann/Wex* 1984, S. 14-24
- Freeman Bauer 1986
L. Freeman Bauer, A letter by Barocci and the tracing of finished paintings, in: *The Burlington Magazine* 128 (1986), S. 355-357
- Fremantle 1953
Katharine Fremantle, Cornelis Brisé and the Festoon of Peace, in: *Oud Holland* 65 (1953), S. 222-228
- Fremantle
K. Fremantle, *The Baroque Townhall of Amsterdam*, Utrecht 1959
- Frenssen 1995
Birte Frenssen, »... des großen Alexanders weltliches Königszepter mit des Apelles Pinsel vereinigt«. Ikonographische Studien zur Künstler/Herrscher-Darstellung, Köln 1995
- Frey 1923/31
Karl und Herman W. Frey (Hgg.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 Bde., München 1923/31
- Friedländer 1908
Max J. Friedländer, Bernaert van Orley und die Brüsseler Schule, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXIX, 1908, S. 225-246
- Friedländer 1915
Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 36 (1915)
- Friedländer 1924 ff./1967 ff.
Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, 14 Bde., Berlin/Leiden 1924-37/ in englischer Übers. von H. Norden neu hrsg. und kommentiert von N. Veronée-Verhaegen als *Early Netherlandish Painting*, 14 Bde., Leiden/Brüssel 1967-76.

- Friedländer 1930
M. J. Friedländer, Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen, in: Vorträge der Bibliothek Warburg (1928-29), hrsg. von F. Saxl, Leipzig/Berlin 1930, S. 214-234
- Friedländer 1938
Max J. Friedländer, Über den Zwang der ikonographischen Tradition in der vlämischen Kunst, in: *The Art Quarterly* 1 (1938), S. 19-23
- Friedländer 1949
Max J. Friedländer, Der Meister mit dem Papagei, in: *Phoebus* 2 (1949), S. 49-54
- Friedländer 1963
Max J. Friedländer, Lucas van Leyden, hrsg. von F. Winkler, Berlin 1963
- Friedländer/Bock 1921
Max J. Friedländer/Elfried Bock (Hgg.), Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin, Bd. 1: Die deutschen Meister, Berlin 1921
- von Frimmel 1896
Theodor von Frimmel, Gemalte Galerien, Berlin 1896
- Frinta 1966
M. S. Frinta, The Genius of Robert Campin, Den Haag 1966
- Fritz 1966
Johann Michael Fritz, Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik (= Beihefte der Bonner Jahrbücher 20), Köln/Graz 1966
- Fronek 1995
J. Fronek, Paintings Techniques, their Effects and changes in the Los Angeles Portrati of a man by Christus, in: M. W. Ainsworth (Hg.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges*, Turnhout 1995, S. 175-180
- Frontisi-Ducroux 1975
F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975
- Frosien-Leinz 1985
Heike Frosien-Leinz, Das Studiolo und seine Ausstattung, in: *Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985*, S. 258-281
- Fuchs 1909
Bruno Archibald Fuchs, Die Ikonographie der sieben Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters, Diss. München 1909
- Fučíková 1970
Eliška Fučíková, Über die Tätigkeit Hans von Aachens in Bayern, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste* 21 (1970), S. 129-142
- Fučíková 1971
E. Fučíková, Quae praestat invenis vix potuere viri. Hans von Aachens Selbstbildnis in Köln, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII* (1971), S. 120 ff.
- Fučíková 1979
E. Fučíková, Studien zur Rudolfinischen Kunst. Addenda et Corrigenda, in: *Umění XXVII* (1979), S. 489-511
- Fučíková 1980
E. Fučíková, Zur Zeichnung am Prager Hof unter Kaiser Rudolf II., in: *Geissler 1980*, Bd. 2, S. 188-192
- Fučíková 1985
E. Fučíková, Towards a reconstruction of Pieter Isaacs's early career, in: *Cavalli-Björkman 1985*, S. 165-175
- Fučíková 1988
E. Fučíková, Die Malerei am Hofe Rudolfs II., in: *Ausst. Kat. Essen/Wien 1988*, S. 177-192
- Fučíková 1989/90
Eliška Fučíková, Einige Bemerkungen zur Wandmalerei am Hofe Rudolfs II., in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 85/86* (1989/90), S. 41-45
- Fučíková/Konečný 1981
E. Fučíková/L. Konečný, Einige Anmerkungen zur Gesichts-Allegorie von Paolo Fiammingo und seinen Aufträgen für die Fugger, in: *Begleitbd. zu Ausst. Kat. Augsburg 1980*, Bd. 3, Augsburg 1981, S. 151-156
- Funke 1963
G. Funke, *Gewohnheit* (= *Archiv für Begriffsgeschichte* 3), Bonn 1963
- Gaethgens 1987
Barbara Gaethgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, München 1987
- Gaffron 1950
M. Gaffron, Right and Left in Pictures, in: *The Art Quarterly* 13 (1950), S. 312-331
- Gage 1994
John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994
- Gandelman 1986
Claude Gandelman, Le geste du „montreur“, in: *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris 1986, S. 27-49
- Ganz/Lentes 2004
D. Ganz/T. Lentes (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (= *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne* 1), Berlin 2004
- Ganz 1924
Paul Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924

- Garber 1915
Josef Garber, Das Haller Heiltumbuch mit den Unika-Holzschnitten Hans Burgkmairs des Älteren, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 32 (1915), Teil II, S. 1 ff.
- Garin 1947
Eugenio Garin (Hg.), La disputa delle arti nel quattrocento (= Edizione nazionale dei classici del pensiero italiano 9), Florenz 1947
- Garin 1952
E. Garin, Prosatori latini del Quattrocento, Mailand/Neapel 1952
- Garrard 1975
Mary D. Garrard, Jacopo Sansovino's Madonna in Sant'Agostino: an antique source rediscovered, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38 (1975), S. 334-338
- Garrard 1980
Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting, in: The Art Bulletin 62 (1980), S. 97-112
- Gatz 1942/43
Konrad Gatz, Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte, München/Leipzig 1942/43
- Gaus 1974
Joachim Gaus, Ingenium und Ars. Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36 (1974), S. 199-228
- Gavel 1978
J. Gavel, Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento, Stockholm 1978
- Gebauer/Wulf 1992
G. Gebauer/C. Wulf, Mimesis, Reinbek bei Hamburg 1992
- Geeraedts 1979
L. Geeraedts, Der zotten ende narrenscip. Zur niederländischen Tradition des Narrenschiffs von Sebastian Brant, in: Niederdeutsches Wort 19 (1979), S. 29-66
- Geese 2000
Susanne Geese, Wilm Dedek, in: Saur, Bd. 25 (2000), S. 154-155
- Geirnaert/Vandamme 1998
Noël Geirnaert/Ludo Vandamme, Culture and Mentality, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 33-42
- Geisberg 1909
Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E S (= Meister der Graphik 2), Leipzig 1909
- Geissler 1980
Heinrich Geissler, Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 2 Bde., Stuttgart 1980
- van Gelder 1942
J. G. van Gelder, Jan Gossaert in Rome, 1508-1509, in: Oud Holland 59 (1942), S. 1-11
- van Gelder 1951
J. G. van Gelder, Het zoogenaamde Portret van Dirc Bouts op „Het Werc van den Heiligen Sacrament“, in: Oud Holland 66 (1951), S. 51 ff.
- van Gelder 1958
J. G. van Gelder, De schilderkunst van Jan Vermeer. Een voordracht door J. G. van Gelder met commentaar van J. A. Emmens, Utrecht 1958
- van Gelder 1975
J. G. van Gelder, De ongenoemde inventor, in: Bijdraagen tot de kunstgeschiedenis van de grafische Kunst opgedraagen Prof. Dr. Louis Lebeer, Antwerpen 1975, S. 117-119
- van Gelder/Jost 1985
J. G. van Gelder/Ingrid Jost, Jan de Bisschop and his Icones Et Paradigmata. Classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth Century Holland, 2 Bde., Doornspijk 1985
- Gelderblom 1984
A. J. Gelderblom, Een ereplaats voor een versleten jurk; de interpretatie van de titelgravure in Coornherts Wercken van 1630, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S. 145-150
- Génard 1889
P. Génard, Notice sur la corporation des orfèvres d'Anvers, in: Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique 45 (1889), S. 271-334
- Georgel/Lecoq 1987
Pierre Georgel/Anne-Marie Lecoq, La peinture dans la peinture, Paris 1987
- Georgel/Lecoq/Moussligne 1978
P. Georgel/A.-M. Lecoq/A. Moussligne, D'un espace à l'autre: la fenêtre, Saint Tropez 1978
- Gerards-Nelissen 1990-91
I. Gerards-Nelissen, Rezension von Kaufmann 1988, in: Simiolus 20 (1990-91), S. 75-79
- Gerlach 1970a
Peter Gerlach, Herkules, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 243-246
- Gerlach 1970b
Peter Gerlach, Hund, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 334-336
- Gernig 2002
Kerstin Gernig, Einleitung: Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung, in: Nacktheit. Ästhetische Inszenierung im Kulturvergleich, Köln 2002, S. 7-29

- Gerszi 1959
Teréz Gerszi, Deux dessins inconnus de Friedrich Sustris, in: Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts 14 (1959), S. 58-67
- Gerszi 1968
Teréz Gerszi, Unbekannte Zeichnungen von Jan Speckaert, in: Oud Holland 83 (1968), S. 161-180
- Gerszi 1971
Teréz Gerszi, Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen, in: Pantheon 29 (1971), S. 390-395
- Gervois 1914
D. Gervois, Saint Jean Porte-Latine, Patron des imprimeurs, libraires et papetiers, Rouen 1914
- Geudens 1903/04
E. Geudens, Het hoofdambacht der merciers, 3 Bde., Antwerpen 1903-04
- Gibbons 1968
Felton Gibbons, Dosso and Battista Dossi. Court Painters at Ferrara, Princeton 1968
- Gibson 1987
Walter S. Gibson, Jan Gossaert: The Lisbon Triptych reconsidered, in: Simiolus 17 (1987), S. 79-89
- Gilbert 1994
C. Gilbert, Grapes, Curtains, Human Beings: the Theory of Missed Mimesis, in: Künstlerischer Austausch (= 27. Kunsthistorikerkongress Berlin 1992), hrsg. von T. Gaethgens, Berlin 1994, S. 413-419
- Gilbert 1960
N. Gilbert, Renaissance Concepts of Method, New York 1960
- Gilmont 1990
J. F. Gilmont (Hg.), La Réforme et le livre, Paris 1990
- Giltay 1984
Jeroen Giltay, Zu den Kriterien der Ausstellung, in: Klessmann/Wex 1984, S. 9-13
- Ginzburg 1983
Carlo Ginzburg, Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento, in: Ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 173-192
- Gisler 1994
J.-R. Gisler, Prometheus, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. 7.1/ 7.2, Zürich/ München 1994, S. 531 ff.
- Glaser 1980
Hubert Glaser (Hg.), Wittelsbach und Bayern II, I: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayrischen Geschichte 1573-1657 (= Begleitband zu Ausst. Kat. München 1980), München 1980
- Glasser 1977
H. Glasser, Artist's Contracts of the Early Renaissance, New York 1977
- Glück 1901
Gustav Glück, Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert, I.: Der wahre Name des Meisters D. V., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 22 (1901), S. 1-34
- Glück 1945
Gustav Glück, Mabuse and the Development of the Flemish Renaissance, in: Art Quarterly 8 (1945), S. 116-139
- Goddard 1984
Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his Shop (= Verhandelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Klasse der schone kunsten 46), Brüssel 1984
- Goedleven 1993
E. Goedleven, De Grote Markt van Brussel, centrum van vijf eeuwen geschiedenis, Tielt 1993
- Goetschalckx 1903
P. J. Goetschalckx, Vier ongekende schilders der XVIe eeuw, in: Bijdragen tot de geschiedenis bijzonderlijk van het aloude Hertogdom Brabant 2 (1903), S. 239-253
- Göttler 1990
Christine Göttler, Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Scribner 1990, S. 263-297
- Goffen 1975
Rona Goffen, Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas, in: Art Bulletin 57 (1975), S. 487-518
- Gohr 1975
Siegfried Gohr, Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtypus der Hommage, Köln/Wien 1975
- Goldberg 1980
Gisela Goldberg, Dürer-Renaissance am Münchner Hof, in: Glaser 1980, S. 318-322
- Goldberg/Heimberg/Schawe 1998
G. Goldberg/B. Heimberg/M. Schawe, Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998
- Goldberg 1966
V. L. Goldberg, Graces, Muses and Arts. The Urns of Henry II. and Francis I., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966), S. 206-218
- Goldscheider 1936
Ludwig Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart (Plastik, Malerei, Graphik, Wien 1936

- Goldstein 1975
Carl Goldstein, Vasari and the Florentine Accademia del Disegno, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 145-152
- Goldstein 1986-87
C. Goldstein, The Platonic Beginnings of the Academy of Painting and Sculpture in Paris, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 186-202
- Goldstein 1988
C. Goldstein, Visual Fact over verbal Fiction. A Study of the Caracci and the Criticism. Theory and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge 1988
- Goltz 1971
Eckardt Goltz, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971
- Gombrich 1955
E. H. Gombrich, The Renaissance Concept of artistic progress and its consequences, in: Actes du XVII^{me} Congrès International d'Histoire de l'Art Amsterdam 1952, Den Haag 1955, S. 291-307
- Gombrich 1963
Ernst H. Gombrich, The style all'antica. Imitation and assimilation, in: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Bd. 2, Princeton/New Jersey 1963, S. 31-41
- Gombrich 1973
E. H. Gombrich, Dürer, Vives and Bruegel, in: Album amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 132 ff.
- Gombrich 1975
E. H. Gombrich, The Belvedere garden as a grove of Venus, in: Ders., Symbolic Images, London 1975, S. 104-108
- Gombrich 1978
Ernst H. Gombrich, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978
- Gombrich 1985
Ernst H. Gombrich, Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form, Stuttgart 1985
- Gombrich 1987
Ernst H. Gombrich, Licht und Glanz. Das Vermächtnis des Apelles, in: Ders., Die Entdeckung des Sichtbaren, Stuttgart 1987, S. 13-32
- Goovaerts 1896
A. Goovaerts, Les ordonnances données en 1480, à Tournai, aux métiers des peintres et des verriers (auxquels étaient affiliés ceux des enlumineurs, des peintres de cartes à jouer, de jouets d'enfants, de papiers de tenture et sur verre, des badigeonneurs à la colle et des mouleurs), in: Compte rendu des séances de la commission Royale d'histoire, ou Recueil de ses bulletins 5^e sér. 6 (1896), S. 97-182
- Gordon 1939-40
Donald Gordon, "Veritas Filia Temporis": Hadrianus Junius and Geoffrey Whitney, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 (1939-40), S. 228-240
- Goris 1925
J. A. Goris, Etude sur les colonies marchandes méridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 à 1567. Contribution à l'histoire du capitalisme moderne (= Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie 2^{me} série, 4^{me} fasc.), Löwen 1925
- Gosebruch 1957
M. Gosebruch, "Varietas" bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), S. 229-238
- Gossart 1903
Maurice Gossart, Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre. Lille 1903
- Gottlieb 1981
Carla Gottlieb, The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting, New York 1981
- Gottschalk 1973
Herbert Gottschalk, Lexikon der Mythologie der europäischen Völker. Götter, Mysterien, Kulte und Symbole, Heroen und Sagengestalten der Mythen, Berlin 1973
- Goudriaan 1996
K. Goudriaan, Gilden en broederschappen in de Middeleeuwen, in: Ders. u. a. (Hgg.), De gilden in Gouda, Zwolle 1996, S. 21-63
- Grahms-Thieme 1988
Marion Grahms-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 1988
- Gram 1882
J. Gram, De schildersconfrérie Pictura en hare Academie van beeldende kunsten te s'Gravenhage 1682-1882, Rotterdam 1882
- de la Grange/Cloquet 1887-88
A. de la Grange/L. Cloquet, Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville, 2 Bde., Tournai 1887-88
- Grassi 1962
E. Grassi, Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962
- Grauls 1960
Jan Grauls, Het spreekwoordenschilderij van Sebastiaan Vranckx, in: Bulletin van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 9 (1960), S. 107-164

- Grebe 1999
Anja Grebe, Die Fensterbilder des sogenannten Meisters der Maria von Burgund, in: Kruse/Thürlemann 1999, S. 257-271
- Gregori 1978
M. Gregori, Livio Mehus o la sconfitta del dissenso, in: Paradigma 2 (1978), S. 177 ff.
- Greindl 1944
E. Greindl, Corneille de Vos, Brüssel 1944
- Greub 2001
T. Greub (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001
- van Grevenstein 1985
A. van Grevenstein, Restaureren. Kiezen tussen illusie en waarheid, in: Kunstschrift. Openbaar Kunstbezit 5 (1985), S. 176-181
- Grimme 1975
Ernst G. Grimme, Belgien. Spiegelbild Europas, Köln 1975
- Grimme 1977
Ernst G. Grimme, Pieter Bruegel d. Ä., Leben und Werk, Köln 1977
- Grossmann 1954
F. Grossmann, Cornelis van Dalem Re-examined, in: The Burlington Magazine 46 (1954), S. 42-51
- Groß 1976
K. Groß, Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum, in: Gymnasium 83 (1976), S. 423-440
- Grote 1994
A. Grote (Hg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994
- Grotefend 1989
Hermann Grotefend, Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 12. Aufl. Hannover 1989
- Guazzoni 1994
V. Guazzoni, Danna, pritrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento, in: Ausst. Kat. Cremona 1994, S. 57 ff.
- Gudlaugsson 1938
Sturla J. Gudlaugsson, Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts, Würzburg 1938
- Gudlaugsson 1975
S. J. Gudlaugsson, The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries, Soest 1975
- Guerts 1963
Vera Guerts, L'Iconographie des fresques de la Galerie François Ier et l'humanisme française du 16^{ème} siècle, St. Petersburg 1963
- Guhl 1853
E. Guhl, Künstlerbriefe, Berlin 1853
- Guiffrey 1915
Jules Guiffrey, Histoire de l'Académie de Saint-Luc (= Archives de l'art français n. p. 9), Paris 1915
- Guillerme 1964
Jaques Guillerme, L'atelier du temps. Essai sur l'alteration des peintres, Paris 1964
- Guldan 1966
Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966
- Guiffrey 1915
M. J. Guiffrey, Histoire de l'Académie de Saint Luc, Paris 1915
- Guillaume 1988
G. Guillaume (Hg.), Les traités d'architecture de la Renaissance, Paris 1988
- Guratzsch 1979
H. Guratzsch, Die große Zeit der niederländischen Malerei, Freiburg 1979
- Guthmüller/Kühlmann 2000
B. Guthmüller/W. Kühlmann (Hgg.), Europa und die Türken in der Renaissance, Tübingen 2000
- Haak 1967
Bob Haak, De vergankelijkheidssymboliek in 16e eeuwse portretten en 17e eeuwse stillevens in Holland, in: Antiek 1 (1967), S. 23-30
- Haberditzl 1907-08
F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 27 (1907-08), S. 191-235
- Habich 1923
C. Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart/Berlin 1923
- Habich 1929
C. Habich, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1929
- von Habsburg 1997
Géza von Habsburg, Fürstliche Kunstkammern in Europa, Stuttgart u. a. 1997

- van der Haeghen 1906
Victor van der Haegen, La corporation des peintres et des sculpteurs à Gand: matricule, comptes et documents (16^e-18^e siècles), in: Handelingen der Maatschappij van geschied- en oudheidkunde te Gent 6 (1905-06), S. 195-346
- Hänsel 1999
Sylvaine Hänsel, Federico Zuccari, Benito Arias Montano und der „Lamento de la Pittura“, in: Winner/Heikamp 1999, S. 147-157
- Härtling 1983
Ursula Härtling, Studien zur Kabinetmalerei des Frans Francken II. 1581-1642. Ein repräsentativer Werkkatalog (= Studien zur Kunstgeschichte 21), Hildesheim u. a. 1983.
- Härtling 1989
U. Härtling, Frans Francken d. J. (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog (= Flämische Maler im Umkreis der großen Meister Bd. 2), Freren 1989
- Härtling 1993
U. Härtling, »doctrina et pietas«. Über frühe Galeriebilder, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1993), S. 95 ff.
- von Hagenow 1999
Elisabeth von Hagenow, Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock. Entstehung und Bedeutung, Hildesheim 1999
- Hager 1955
Werner Hager, Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol, in: Münstersche Forschungen 9 (1955), S. 41-70
- Hager 1966
W. Hager, Vermeer van Delft: Die Malkunst, Stuttgart 1966
- Hahn 1986
Cynthia Hahn, 'Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee': The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych, in: The Art Bulletin LXVIII, Heft 1 (1986), S. 54-65
- Hak 1984
B. Hak, Nederlandsche schilders van de gouden eeuw, Amsterdam 1984
- Hall 1994
E. Hall, The Arnolfini-Bethrothal: Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait, Berkeley 1994
- Hall 1987
Marcia B. Hall (Hg.), Color and technique in Renaissance Painting. Italy and the North, New York 1987
- Hall 1992
M. B. Hall, Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting, Cambridge 1992
- Hall 1997
M. B. Hall u. a. (Hgg.), Raphael's „School of Athens“, Cambridge 1997
- van Hall 1963
H. van Hall, Portretten van Nederlandse Beeldende Kunstenaars, Repertorium, Amsterdam 1963
- Hallensleben 1971
Horst Hallensleben, Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit, in: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 168-170
- Haman-Mac Lean 1976
R. Haman-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien (= Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien 4), Gießen 1976
- Hamann 1988
Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, München 1988
- Hambly 1988
Maya Hambly, Drawing Instruments 1580-1980, London 1988
- Hamburger 1989
H. Hamburger, The visual and the visionary. The Image in late medieval monastic devotions, in: Viator 20 (1989), S. 161-182
- Hammerstein 1962
Reinhold Hammerstein, Die Musik der Engel, Bern/München 1962
- Hammerstein 1980
R. Hammerstein, Tanz und Musik des Todes, Bern/München 1980
- Hammer-Tugendhat 1987
Daniela Hammer-Tugendhat, Venus und Luxuria, in: Ilsebill Barta (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 13-34
- Hammer-Tugendhat 1994
Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Geschlechterdifferenz, in: Daniela Erlach u. a. (Hgg.), Privatisierung der Triebe, Frankfurt a. M. 1994, S. 367-446
- Hampe 1904
T. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, Wien 1904
- Harbison 1984
Craig Harbison, Realism and Symbolism in Early Flemish Painting, in: Art Bulletin 66 (1984), S. 588-602
- Harbison 1985
Craig Harbison, Visions and Meditations in Early Flemish Painting, in: Simiolus 15 (1985), S. 87-118

- Harbison 1989
Craig Harbison, Religious Imagination and Art Historical Method. A Reply to Barbara Lane's 'Sacred vs. Profane', in: *Simiolus* 19 (1989), S. 198-205
- Harbison 1991
Craig Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism, London 1991
- Harms 1970
W. Harms, Hercules Viator am Bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970
- Harnack 1906
Adolf Harnack, Lukas der Arzt, Leipzig 1906
- Hartig 1926
O. Hartig, Münchner Künstler und Kunstsachen, Bd. 1: Vom Beginne des 14. Jahrhunderts bis zum Tode Erasmus Grassers (1518) und Jan Polacks (1519), München 1926
- Hartlaub 1951
Gustav F. Hartlaub, Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951
- Hartmann/Vierhaus 1977
Fritz Hartmann/Rudolf Vierhaus (Hgg.), Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert (= Wolfenbütteler Forschungen 3), Bremen/Wolfenbüttel 1977
- Hartt 1958
F. Hartt, Giulio Romano, 2 Bde., New Haven 1958
- Haskell 1960
Francis Haskell, Art Exhibitions in Seventeenth-Century Rome, in: *Studi secenteschi* (1960), S. 107-121
- Haskell 1963
Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963
- Haskell/Penny 1981
F. Haskell/N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven/London 1981
- Hasse 1964
Max Hasse, Lübecker Maler und Bildschnitzer um 1500, Teil 1, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 3 (1964), S. 285-318
- Hasse 1976
Max Hasse, Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21 (1976), S. 31-42
- Hauber 1916
Alfred Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte menschlichen Glaubens und Irrsins, Straßburg 1916
- Haubl 1991
Rolf Haubl, Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1991
- Haubst 1950
R. Haubst, Zur spekulativ-mystischen Gotteserkenntnis des Nikolaus von Kues, in: *Wissenschaft und Weisheit* 13 (1950), S. 167-172
- Haupt 1988
H. Haupt, Der Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II. 1593-1606, in: *Ausst. Kat. Essen/Wien* 1988, S. 97 ff.
- Hauser 1953
Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953
- Hausherr 1970
Reiner Hausherr, Jesuskind, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 400-406
- Hausherr 1981
Reiner Hausherr, ARTE NULLI SECUNDUS. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter, in: *Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warschau 1981, S. 43 ff.
- Hausherr 1984
Reiner Hausherr, Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 4), Mainz 1984
- Haustein-Bartsch 2000
E. Haustein-Bartsch, Die Ikone »Lukas malt die Gottesmutter« im Ikonen-Museum Recklinghausen, in: E. Haustein-Bartsch/N. Chatzidakis (Hgg.), *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen 1998*, Athen/Recklinghausen 2000, S. 11 ff.
- van den Haute [1913]
C. van den Haute, La corporation des Peintres de Bruges, Brügge u. a. o. J. [1913]
- Hautecoeur 1965
Louis Hautecoeur, Le Concile de Trente e l'art, in: *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti die Convegno storico internazionale Trento 1963*, Rom 1965, S. 345-362
- Hautecoeur 1972
Louis Hautecoeur, L'Artiste e son Œuvre. Essai sur la création artistique, in: *Gazette des Beaux-Arts* 79 (1972), S. 257-409
- Haveman 2002a
Mariette Haveman, De bevrozen Reputatie van Jan Gossaert, in: *Kunstschrift* 46, 1 (2002), S. 2-5
- Havemann 2002b
Mariette Haveman, Gossaerts baard, in *Kunstschrift* 46, 1 (2002), S. 6

- Haverkamp Begemann 1962
E. Haverkamp Begemann, Pauwels Franck alias Paolo Fiammingo als tekenaar, in: Bulletin van het Rijksmuseum 10 (1962), S. 71 ff.
- Haverkamp-Begemann 1969
E. Haverkamp Begemann, Rembrandt as teacher, in: Ausst. Kat. Rembrandt after three hundred years. An exhibition of Rembrandt and his followers, The Art Institute of Chicago 1969, S. 21-30
- Hayward 1964
John Forrest Hayward, in: Handbook to the Department of Prints and Drawings and Paintings. Victoria and Albert Museum London, London 1964
- Hecht 1997a
Christian Hecht, Das Christusbild am Bronzetur. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, hrsg. von Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 1-25
- Hecht 1997b
Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997
- Heckscher 1968
William S. Heckscher, The Annunciation of the Mérode Altarpiece. An Iconographic Study, in: Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, Bd. 1, Gent 1968, S. 37-65
- Heckscher/Wirth 1959
W. S. Heckscher/K. A. Wirth, Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1959, Sp. 85-228
- Hedicke 1913
R. Hedicke, Cornelis Floris, Berlin 1913
- Heffernan 1993
J. A. W. Heffernan, Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Asbery, Chicago/London 1993
- an der Heiden 1970
Rüdiger an der Heiden, Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 66 (1970), S. 135-226
- an der Heiden 1976
Rüdiger an der Heiden, Bartholomäus Sprangers Lukas-Madonna, in: Pantheon 34 (1976), S. 34-37
- an der Heiden 1992
Rüdiger an der Heiden, Hans von Aachen, in: Saur, Bd. 1 (1992), S. 2-4
- Heidrich 1908
Ernst Heidrich, Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass, Berlin 1908
- Heidsieck 1969
A. Heidsieck, Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart 1969
- Heikamp 1957
Detlef Heikamp, Vicende di Federico Zuccari, in: Rivista d'arte 32 (1957), S. 175-232
- Heikamp 1966
D. Heikamp, A Florence la maison Vasari, in: L'Œil 137 (1966), S. 2-9
- Heikamp 1967
D. Heikamp, Federico Zuccari a Firenze 1575-1579, Teil II: Federico a casa sua, in: Paragone 18 (1967), S. 3-34
- Heikamp 1987
D. Heikamp, Federico Zuccaris Anwesen in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (1987), S. 9-19
- Heikamp 1996
D. Heikamp, Federico Zuccari in Florenz: Feinde und Freunde, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. von V. v. Flemming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 347-351
- Heinrich 1982
K. Heinrich, Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie, Basel/Frankfurt a. M. 1982
- Heintze/Hager 1961
Helga Heintze/Hager Hellmut, Athene – Minerva. Ihr Bild im Wandel der Zeiten (= Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Max Planck Gesellschaft Teil I.), Rom 1961
- Heise 1918
Carl Georg Heise, Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg, Leipzig 1918
- Heitmann 1958
K. Heitmann, Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit (= Studia Italiani 1), Köln/Graz 1958
- Held 1931
Julius S. Held, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Den Haag 1931
- Held 1957
J. S. Held, Artis pictoriae Amator: an Antwerp Art Patron and his collection, in: Gazette des Beaux-Arts 50 (1957), S. 53-84 (wieder abgedruckt mit einem Anhang in: Rubens and his Circle. Studies by J. S. Held, hrsg. von A. W. Lowenthal u. a., Princeton 1982, S. 35-64)
- Held 1961
J. S. Held, Flora, Goddess and Courtesan, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, hrsg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 210-218

- Held 1963
J. S. Held, The early appreciation of drawings, in: Studies in western art. Acts of the twentieth international congress of the history of art 3, New York 1963, S. 72-95
- Heller 1976
Elisabeth Heller, Das altniederländische Stifterbild, München 1976
- Hellwaag 1924
F. Hellwaag, Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks, Berlin 1924
- Hembuche de Langenstein 1923
H. Hembuche de Langenstein, Le miroir de l'âme, hrsg. von E. Mistiaen, Löwen 1923
- Hemmerle 1964
J. Hemmerle, Die calvinistische Reformation in Böhmen, in: Stifter-Jahrbuch 8 (1964), S. 243-276
- Hendriks/van Grevenstein/Groen 1991-92
E. Hendriks/A. van Grevenstein/K. Groen, The Painting Technique of Four Paintings by Hendrick Goltzius and the Introduction of Coloured Ground, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 481-498
- Hendrix 1984
M. J. Hendrix, Joris Hoefnagel and the Four Elements. A study in Sixteenth-Century nature painting, Princeton 1984
- Hendy 1933
P. Hendy, A Roger van der Weyden altarpiece, in: The Burlington Magazine 63 (1933), S. 53-57
- Henkel 1926/27
Max D. Henkel, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15., 16. und 17. Jahrhundert, in: Vorträge der Bibliothek Warburg (1926/27), S. 58-144
- Henkel/Schöne 1996
Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hgg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Taschenausgabe Stuttgart/Weimar 1996
- Henning 1987
Michael Henning, Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“ (= Kunst, Geschichte und Theorie 8), Essen 1987
- Henze 1948
Clemens M. Henze, Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients, Löwen 1948
- Heppner 1939/40
Albert Heppner, The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and his Contemporaries, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 (1939/40), S. 22-48
- Herbig 1949
Reinhard Herbig, Pan. Der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie, Frankfurt a. M. 1949
- Herklotz 1994
Ingo Herklotz, Forschungsberichte. Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in: Kunstchronik 47 (1994), S. 117-135
- Herrlinger 1967
Robert Herrlinger, Geschichte der medizinischen Abbildung, Bd. 1: Antike bis um 1600, 2. Aufl. München 1967
- Herrmann 1914
Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914
- Herrmann-Fiore 1979
Kristina Herrmann-Fiore, Die Fresken Federico Zuccaris in seinem Römischen Künstlerhaus, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte der Bibliotheca Hertziana 18 (1979), S. 35-112
- Herrmann-Fiore 1996
K. Herrmann-Fiore, Die Freien Künste im Altertum und in der Neuzeit. Ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahre 1620, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. von V. von Fleming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 381-399
- Herzog 1968
Sadja S. Herzog, Jan Gossart called Mabuse (ca. 1478-1532). A Study of his Chronology with a Catalogue of his Works, Diss. Bryn Mawr 1968
- Hessler 2002
Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 83-97
- Hexter 1961
J. H. Hexter, Reappraisals in history, London 1961
- Hicks 1965
E. C. Hicks, Le visage de l'antiquité dans le Roman de la rose. Jean de Meun: savant et pédagogue, Diss. Yale University 1965
- Hill 1930
G. F. Hill, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde., London 1930
- Hill/Pollard 1967
Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection of Art. Based on the Catalogue of Renaissance medals in the Gustave Dreyfus collection by G. F. Hill, revised and enlarged by G. Pollard, London 1967
- Himmelman 1985
N. Himmelman, Ideale Nacktheit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985), S. 1-28
- Hind 1923
A. M. Hind, A Catalogue of Rembrandt's etchings, 2. Aufl. New York 1923

- Hind 1948
A. M. Hind, *Early Italian Engravers*, Bd. 5, London 1948
- Hindman 1977
Sandra Hindman, *The Case of Simon Marmion: Attribution and Documents*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 185-204
- Hinz 1973
Berthold Hinz, *Säkularisierung als verwerteter Bildersturm. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft*, in: *Warnke* 1973, S. 108-120
- Hinz 1974
B. Hinz, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 139-218
- Hinz 1989
B. Hinz, *Knidia oder des Aktes erster Akt*, in: *Kritische Berichte* 17 (1989), S. 49-77
- Hinz 1998
B. Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München/Wien 1998
- Hirschmann 1916
O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600-1617*, Den Haag 1916
- Hirschmann 1921
O. Hirschmann, *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558-1617*, Leipzig 1921
- Hocke 1987
Gustav R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe der beiden Ausgaben von 1957 und 1959*, Reinbek 1987
- Hodnett 1971
E. Hodnett, *Marcus Gheeraerts the elder of Bruges*, London u. a. 1971
- Höss 1953
P. A. Höss, *Pater Jakob Rem S. J.*, München 1953
- Hoetink 1961
H. R. Hoetink, *Heemskerck en de 16de eeuwse spiritualisme*, in: *Bulletin van het Museum Boymans-van Beuningen* 12 (1961), S. 12-25
- Hoffmann 1935
E. Hoffmann, *Gottesschau bei Meister Eckhart und Nicolaus von Cues*, in: *Festschrift für H. Zangger*, Zürich 1935, S. 1033-1045
- Hoffmann 1978
K. Hoffmann, *Dürers „Melancholia“*, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Festschrift für G. Bandmann*, Berlin 1978, S. 251 ff.
- Hofmann 1983
Werner Hofmann, *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in: *Ausst. Kat. Hamburg* 1983, S. 23-71
- Hofmann 1987a
Werner Hofmann, *Triumph der Venus*, in: *Ausst. Kat. Wien* 1987, S. 178-191
- Hofmann 1987b
Werner Hofmann, *Verwandlungen der Venus*, in: *Ausst. Kat. Wien* 1987, S. 234-271
- Hofmann/Meyer 1997
Siegfried Hofmann/Johannes Meyer, *Das Münster zur Schönen Unserer Lieben Frau in Ingolstadt*, 4. Aufl. Ingolstadt 1997
- Hofner-Kulenkamp 2002
Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts (= Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit 2)*, Bochum 2002
- Hogelst/Jumelet/Temminck 1995
D. Hogelst/H. J. Jumelet/J. J. Temminck, *eerste onderwijs, boeken drukkers en wetenschap*, in: *Deugd boven geweld. Een geschiedenis van Haarlem 1245-1995*, hrsg. vom Gemeindeforschung Haarlem, Hilversum 1995, S. 88-96
- Hogelst/van der Weel 1995
D. Hogelst/H. B. van der Weel, *Letterkunde en muziek*, in: *Deugd boven geweld. Een geschiedenis van Haarlem 1245-1995*, hrsg. vom Gemeindeforschung Haarlem, Hilversum 1995, S. 97-109
- Holl 1928
Karl Holl, *Die Geschichte des Wortes „Beruf“*, in: *Ders., Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, Bd. III., Tübingen 1928, S. 189-219
- Holl 1968a
Oskar Holl, *Europa und der Stier*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 695-696
- Holl 1968b
Oskar Holl, *Arzt, Ärzte*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 190-191
- Holländer 1970a
Hans Holländer, *Himmel*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 255-267
- Holländer 1970b
Hans Holländer, *Isaias*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 354-359
- Holländer 1971
Hans Holländer, *Lukasbilder*, in: *LCI*, Bd. 3 (1971), Sp. 119-122
- Holländer 1973
Hans Holländer, *Steinerne Gäste in der Malerei*, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 2 (1973), S. 103-131

- Holländer 1988
Hans Holländer, »...inwendig voller Figur.« Figurale und typologische Denkformen in der Malerei, in: Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik, hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1988, S. 166-205
- de Hollanda/de Vasconcellos 1970
Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, hrsg. von J. de Vasconcellos (= Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. 9), Nachdruck der Ausgabe Wien 1899, Osnabrück 1970
- H. = Hollstein 1949 ff.
F. W. H. Hollstein u. a., Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. 1 ff., Amsterdam 1949-87; Roosendaal 1988-93; Rotterdam 1995 ff.
- van Holst 1967
Niels von Holst, Creators, Collectors and Connoisseurs, New York 1967
- Honig 1998
E. A. Honig, Painting and the market in early modern Antwerp, New Haven/London 1998
- d'Hondt 1909
P. d'Hondt, L'Académie royale des Beaux-Arts et école des arts décoratifs de Bruxelles, Brüssel 1909
- Hoofstede de Groot 1925
C. Hoofstede de Groot, Rembrandts onderwijs aan zijne leerlingen, in: Feestbundel Dr. Abraham Bredius 1855-1925, Amsterdam 1925, S. 79-94
- Hoogewerff 1912
Godefridus Joannes Hoogewerff, Nederlandsche schilders in Italië in de XVIe eeuw (= Utrechtse Bijdragen voor letterkunde en geschiedenis 5), Utrecht 1912
- Hoogewerff 1913
G. J. Hoogewerff, Bescheiden in Italie omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, 2 Bde., Den Haag 1913
- Hoogewerff 1932
G. J. Hoogewerff, Italië, gezien door een Nederlandsch Tourist in het Jaar 1600, in: Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, 2. Reihe 7 (1932), S. 49-166
- Hoogewerff 1936 ff.
G. J. Hoogewerff, De Noord-nederlandsche schilderkunst, 5 Bde., Den Haag 1936-47
- Hoogewerff 1947
G. J. Hoogewerff, De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland (= Patria. Vaderlandsche Cultuurgeschiedenis in Monografieën XLI), Amsterdam 1947
- Hoogewerff 1954
G. J. Hoogewerff, De schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden gedurende de zestiende eeuw omstreeks 1575, in: Kunstgeschiedenis der Nederlanden, hrsg. von H. E. van Gelder/J. Duverger, Bd. I., Utrecht 1954
- Hoogewerff 1961
G. J. Hoogewerff, Pittori fiamminghi in Liguria nel secolo XVI, in: Commentari 12 (1961), S. 185-191
- Horn 1967
H.-J. Horn, RESCIPIENS PER FENESTRAS, PROSPICIENS PER CANCELLOS. Zur Typologie des Fensters in der Antike, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 10 (1967), S. 30-60
- Horsthemke 1996
Stefan A. Horsthemke, Das Bild im Bild in der italienischen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance, Berlin 1996
- Houtard 1913
M. Houtard, Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jaques Daret et Roger van der Weyden?, in: Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XXXIIIe congrès, Bd. 3 (1913), S. 88-108
- van den Hoven 1996
Birgit van den Hoven, Work in ancient and medieval Thought. Ancient philosophers, medieval monks and theologians and their concept of work, occupations and technology, Amsterdam 1996
- Hudig 1937
F. W. Hudig, Werner van den Valckert I., in: Oud Holland 54 (1937), S. 54-66
- Hübner 1911
Paul Gustav Hübner, Der Knabe mit der Gans auf vlämischen Bildern. Mit Abbildungen, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 20-23
- Hühn 1970
Ellen Hühn, Lambert Lombard als Zeichner, Diss. Münster 1970
- Hülsen/Egger 1913/16
Christian Hülsen/Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck, 2 Bde., Berlin 1913/16
- Hünemörder 1993
Christian Hünemörder, Papagei, in: LexMA, Bd. 6 (1993), Sp. 1663
- Hüttinger 1985
Eduard Hüttinger (Hg.), Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985
- Hüttinger 1985a
E. Hüttinger, Künstlerhaus und Künstlerkult, in: Ders. 1985, S. 9-45
- Huisman/Koppenol 1991
A. Huisman/J. Koppenol, Daer compt de Lotery met trommels en trompetten! Loterijen in de Nederlanden tot 1726, Hilversum 1991

- Huizinga 1920
J. Huizinga, Dürer in de Nederlanden, in: *De Gids* LXXXIV, 2 (1920), S. 470-484
- Huizinga 1961
J. Huizinga, *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*, Basel/Stuttgart 1961
- Hulin de Loo 1902
Georges Hulin de Loo, *Bruges 1902. Exposition de Tableaux Flamands des XIVe, Xve et XVIe siècles. Catalogue critique*, Gent 1902
- Hulin de Loo 1906
Georges Hulin de Loo, *Notes sur quelques tableaux Gantois*, in: *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand* 1906, S. 65-67
- Hulten 1949
K. G. Hulten, *Zu Vermeers Atelierbild*, in: *Konsthistorik Tidskrift* 17 (1949), S. 90-98
- d'Hulst 1968
R.-A. d'Hulst, *Over enkele tekeningen van Maarten de Vos*, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Bd. 2, Gent 1968, S. 505-518
- d'Hulst 1982
R.-A. d'Hulst, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982
- Humfrey/Kemp 1990
P. Humfrey/M. Kemp (Hgg.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990
- Hummelen 1970
W. M. H. Hummelen, *Typen van toneelinrichting bij de rederijkers*, in: *Studia Neerlandica* 1 (1970), S. 51-109
- Hummelen 1992
W. M. H. Hummelen, *Het tableau vivant, de „toog“*, in: *de toneelspelen van rederijkers*, in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 108 (1992), S. 193-222
- Hummelen 1998
W. M. H. Hummelen, *„Veele huyskens daer de Retoryck op was“*. *Stellages van rederijkerskamers bij Blijde Inkomsten*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49 (1998), S. 95-127
- Huth 1967
Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 2. erw. Aufl. Darmstadt 1967
- Huvenne 1980
Paul Huvenne, *Pieter Pourbus als tekenaar. Een overzicht*, in: *Oud Holland* 94 (1980), S. 11-31
- Huvenne 1984
P. Huvenne, *Pieter Pourbus. Meester-schilder 1524-84*, Brügge 1984
- Huvenne 1998
P. Huvenne, *Bruges: a Solid Image*, in: *Ausst. Kat. Brügge 1998*, S. 22-25
- Huygens/Kann 1946
De jeugd van Constantijn Huygens, door hemzelf beschreven. Uit het Latijn vertaald door A. H. Kann, Rotterdam 1946
- Impey/Mc Gregor 1985
Oliver Impey/ Arthur McGregor (Hgg.), *The Origins of Museums. The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985
- Installé 1992
H. Installé, *Le triptyque Mérode: évocation mnémonique d'une famille de marchands colonais, réfugiée à Malines*, in: *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunsten van Mechelen* (1992), S. 55-154
- Irmscher 1989
Günter Irmscher, *Christoph Jamnitzer. Neue Zeichnungen und ein Globuspokal*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1989), S. 117-129
- Irmscher 1999
G. Irmscher, *Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II.* (= *Schriften des Kunsthistorischen Museums*), Wien/Mailand 1999
- Irsigler 1985
Franz Irsigler, *Zur Problematik der Gilde- und Zunftterminologie*, in: *Schweineköper* 1985, S. 53-70
- Iserloh 1982
Erwin Iserloh, *Eck, Johannes (1486-1543)*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 9, Berlin/New York 1982, S. 249-258
- Israel 1995
Jonathan Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477-1806*, Oxford 1995
- Jack 1976
M. A. Jack, *The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence*, in: *The Sixteenth Century Journal* 7 (1976), S. 3-20
- Jacks 1993
Philip J. Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: the Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993
- Jacobowitz/Stepanek 1983
E. Jacobowitz/S. Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*, Princeton 1983

- Jacobs 1984
Fredrika H. Jacobs, Vasari's Vision of the History of Painting. Frescoes in the Casa Vasari Florence, in: *The Art Bulletin* 66 (1984), S. 399-416
- Jacobs 1998
Frederika H. Jacobs, Self-portraits II: women, in: Roberts 1998, Bd. 2, S. 805-810
- Jacoby 1987
Barbara Jakoby, Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490), Diss. Köln, Köln 1987
- Jacoby 2000
J. Jacoby, Hans von Aachen, 1552-1615, München/Berlin 2000
- Jacquot 1960
J. Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, Bd. II: Fêtes et ceremonies au temps de Charls Quint, Paris 1960
- Jäger 1990
Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990
- De Jager 1999
Ronald de Jager, Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en silversmeden, in: *Oud-Holland* 104 (1999), S. 69-111
- Jahn 1965
Johannes Jahn, Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, in: *Festschrift für Dr. h. c. Eduard Trautschold zum 70. Geburtstag*, Hamburg 1965, S. 38-54
- James 1906
M. r. James, *Catalogue of Manuscripts and early printed Books of the Pierpont-Morgan-Library*, London 1906
- Jansen 1988
D. Jansen, *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln/Wien 1988
- Jansen-Sieben 1989
Ria Jansen-Sieben (Hg.), *Artes mechanicae en Europe médiévale. Actes du colloque Brüssel 1987*, Brüssel 1989
- Jansky 1971
H. Jansky, Das Osmanische Reich in Südosteuropa von 1453-1648, in: *Handbuch der Europäischen Geschichte*, hrsg. von T. Schieder, Bd. 3: Die Entstehung des neuzeitlichen Europa, Stuttgart 1971, S. 1170-1188
- Janson 1985
C. L. Janson, *The Birth of Dutch Liberty. Origins of the pictorial imagery*, Ann Arbor 1985
- Janson 1952
H. W. Janson, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance (= Studies of the Warburg Institute 20)*, London 1952
- Janson 1961
H. W. Janson, The „Image made by Chance“ in Renaissance Thought, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 254-266.
- Janssen 1990
Paul Huys Janssen, *Schilders in Utrecht 1600-1700 (= Historische reeks Utrecht 15)*, Utrecht 1990
- Jantzen 1910
Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910
- Jászai 1970
Géza Jászai, Inspiration, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 344-346
- Jászai 1987
Géza Jászai, Im Hinblick des Malers. Zu Derick Baegerts Altarbild „Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes“, in: *Maria – mater fidelium. Mutter der Glaubenden. Madonnen von 1350-1800. Ausstellung zum Marianischen-Mariologischen Weltkongreß, Kevelaer 1987*, S. 334-337
- Jászai 1992
Géza Jászai, Derick Baegert – Jan Baegert, in: *Saur*, Bd. 6 (1992), S. 232-234
- Jauss 1968
H. R. Jauss, Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung, in: *Grundriß der romanischen Literatur des Mittelalters Bd. 6: La littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg 1968, S. 146-224
- Jedin 1935
H. Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: *Theologische Quartalsschrift* 116 (1935), S. 143-188 und S. 404-429
- Jedin 1963
H. Jedin, Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figuritive nella Riforma Cattolica* (1962), in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (1963), S. 321-339
- Jenni 1976
Ulrike Jenni, *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch*, Wien 1976
- Jensen Adams 1985
A. Jensen Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/97-1667). A study of Portraiture in seventeenth-century Amsterdam*, 4 Bde., Cambridge/Mass. 1985
- Joachimsen 1910
P. Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus*, Leipzig 1910

- Jones/Penny 1983
 Roger Jones/Nicholas Penny, Raffael, München 1983
- de Jong 1995
 Jan L. de Jong, Ovidian Fantasies. Pictorial Variations on the Story of Mars, Venus and Vulkan, in: H. Walter/H.-J. Horn (Hgg.), Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit (Symposium Homburg 1991), Berlin 1995, S. 161-172
- de Jonge 1932
 C. H. de Jonge, Vroege Werken van Maerten van Heemskerck, in: Oud Holland 49 (1932), S. 145-160
- de Jonge 1942
 C. H. de Jonge, Een familiegroup met een zelfportret van Werner van den Valckert, in: Oud Holland 59 (1942), S. 139 ff.
- de Jongh 1967
 Eddy de Jongh, Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de seventiende eeuw, Amsterdam/Antwerpen 1967
- de Jongh 1968
 Eddy de Jongh, Speculaties over Jan Gossaerts Lucas-madonna in Praag, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 19 (1968), S. 43-61
- de Jongh 1968/69
 E. de Jongh, Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reek zeventiende eeuwse genre voorstellingen, in: Simiolus 3 (1968/69), S. 22-74
- de Jongh 1978
 E. de Jongh, Einleitung, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 11-19
- de Jongh 1991-92
 E. de Jongh, Real Dutch Art and not-so-real Dutch Art. Some nationalistic views of 17th Century Netherlandish Painting, in: Simiolus 20 (1990-91), S. 197-206
- de Jongh 2002
 E. de Jongh, Puzzelstukjes in perspectief. Jan Gossaerts Lukas-madonna uit 1515, in: Kunstschrift 46, 1 (2002), S. 39-45
- Jost 1968
 I. Jost, Goltzius, Dürer et le collectionneur de coquillages Jan Govertsz, in: La Revue du Louvre et des Musées de France 18 (1968), S. 57-64
- Judson 1963
 J. Richard Judson, A new insight in Cornelis Ketel's method of portraiture, in: Master Drawings 1 (1963), S. 38-41
- Judson 1985
 J. Richard Judson, Jan Gossaert, the Antique and the origins of Mannerism in the Netherlands, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 15-20
- Judson 1986
 J. Richard Judson, Jan Gossaert and the New Aesthetic, in: Ausst. Kat. Washington 1986, S. 13-24
- Jůřen 1974
 Vladimir Jůřen, Fecit – faciebat, in: Revue de l'art 26 (1974), S. 27-30
- Kaesbach 1907
 W. Kaesbach, Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meister von Kappenberg, Münster 1907
- Kalkoff 1903/04
 Paul Kalkoff, Die Anfänge der Gegenreformation in den Niederlanden, in: Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 21 (1903/04), S. 1-37
- Kallab 1908
 Wolfgang Kallab, Vasaristudien. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse hrsg. von J. von Schlosser (= Sonderausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte), Wien/Leipzig 1908
- Kamp 1993
 H. Kamp, Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin, Sigmaringen 1993
- Kann 1997
 Andrea Kann, Rogier's St. Luke: Portrait of the Artist or Portrait of the Historian?, in: Ainsworth/Purtle 1997, S. 15-22
- Kantorowicz 1961
 Edgar H. Kantorowicz, The Sovereignty of the Artist. A note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art, in: De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, hrsg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 267-279
- Kanz 2002
 Roland Kanz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002
- Karling 1946
 S. Karling, Medeltida träskulptur i Estland, Stockholm 1946
- Karrer 1921
 O. Karrer, Der heilige Franz von Borja, General der Gesellschaft Jesu 1510-1572, Freiburg i. Br. 1921
- Kaster 1974
 G. Kaster, Joseph von Nazareth, in: LCI, Bd. 7 (1974), Sp. 211-221
- Kathke 1997
 Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997

- Katzenellenbogen 1964
A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, New York 1964
- Kauffmann 1991
Georg Kauffmann (Hg.), *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas* (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 9), Wiesbaden 1991
- Kauffmann 1916
Hans Kauffmann, Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 39 (1916), S. 15-30
- Kauffmann 1923
Hans Kauffmann, Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 44 (1923), S. 184-204
- Kauffmann 1943
Hans Kauffmann, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift für Dagobert Frey*, hrsg. von H. Tintelnot, Breslau 1943, S. 133-157
- Kauffmann 1954
Hans Kauffmann, Albrecht Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650* (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940-1953), Berlin 1954, S. 18-60
- Kaufmann 1932
R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur 1932
- Kavaler 1994
Ethan M. Kavaler, The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1994), S. 349-381
- Kavaler 2000
Ethan M. Kavaler, Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament, in: *The Art Bulletin* 82 (2000), S. 226-251
- Kayser 1961
W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2. Aufl. Oldenburg/Hamburg 1961
- Kecks 1988
Ronald Kecks, Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild zur Zeit des Quattrocento in Florenz (= *Frankfurter Forschungen*, Bd. 15), Berlin 1988
- Keersmaekers 1952
A. Keersmaekers, *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamers in de jaren 1585-1655* (Bijdragen tot de Geschiedenis 3), Aalst 1952
- Keersmaekers 1957
A. Keersmaekers, Drie rebus-blazoenen van de Antwerpse „Violieren“ (1618-1619-1620), in: *Verslagen en medelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (1957), S. 343-350
- Keersmaekers 1982
A. Keersmaekers, De schilder Sebastiaen Vrancx (1573-1647) als rederijker, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1982), S. 169 ff.
- Keersmaekers 1984
A. Keersmaekers, Rederijkers-rebusblazoenen in de zestiende-zeventiende eeuw, in: *Vekeman/Hofstede* 1984, S. 217-219
- Kehrer 1934
H. Kehrer, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürerbildnisse*, Berlin 1934
- Keller 1939
Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 229-354
- Keller 1958
Horst Keller, Handzeichnungen des Manierismus. Zu einigen Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen, in: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen II* (1958), S. 171-186
- Kelperi 2000
Evangelia Kelperi, *Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance*, München 2000
- Kemal/Gaskell 1993
Salim Kemal/Ivan Gaskell (Hgg.), *Explanation and Value in the Arts*, Cambridge 1993
- Kemp 1973
Ellen und Wolfgang Kemp, Lambert Lombards antiquarische Theorie und Praxis, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36 (1973), S. 122-152
- Kemp 1976
Martin Kemp, Ogni dipitore dipinge sé. A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hrsg. von C. H. Clough, New York 1976, S. 311-323
- Kemp 1977
M. Kemp, From „Mimesis“ to „Fantasia“: The Quattrocento Vocabulary of Creaton, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), S. 347-405
- Kemp 1990
M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990

- Kemp 1997
M. Kemp, Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance, Köln 1997
- Kemp 1973
Wolfgang Kemp, Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Diss. Tübingen 1973
- Kemp 1974
W. Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 19 (1974), S. 219-240
- Kemp 1979
W. Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979
- Kemp 1981
W. Kemp, Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man, London u. a. 1981
- Kemp 1986
W. Kemp, Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt a. M. 1986
- Kemp 1996
W. Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kempers 1982
Bram Kempers, Dood en professie. Grafcultuur en beroepsprestige van Renaissanceschilders, in: Sociologische Gids 29 (1982), S. 468-484
- Kempers 1989
Bram Kempers, Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance, München 1989
- Kennedy 1964
R. W. Kennedy, Apelles Redivivus, in: Essays in Memory of Karl Lehman, hrsg. von L. Freeman Sandler, New York 1964, S. 160 ff.
- Kent 1987
Dale Kent, The Dynamic of Power in Cosimo de' Medici's Florence, in: Ders./Simon/Eade 1987, S. 63-77
- Kent/Simons/Eade 1987
F. W. Kent/P. Simon/J. C. Eade (Hgg.), Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy, Oxford 1987
- Kernodle 1944
George R. Kernodle, From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance, Chicago 1944
- Kernodle 1953
G. R. Kernodle, Renaissance Artists in the Service of the People. Political Tableaux and Street Theaters in France, Flanders and England, in: The Art Bulletin 25 (1943), S. 59-164
- Kesser 1994
Caroline Kesser, Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, Berlin 1994
- Kimpel 1974
S. Kimpel, Jakobus der Ältere, in: LCI, Bd. 7 (1974), Sp. 23-39
- King 1985
Catherine King, National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as artist and physician, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985), S. 249-255
- King 1988
Catherine King, Late sixteenth-century careers advice: a new allegory of artists' training – Albertina Inv. Nr. 2763, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41 (1988), S. 77-97
- King 1989
Catherine King, Artes Liberales and the mural decoration on the house of Frans Floris, Antwerp, c. 1565, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 239-256
- King 1995
Catherine King, Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1996), S. 381-406
- Kirchhoff 1996
Karl-Heinz Kirchhoff, Lebensspuren der Malerfamilie tom Ring in Münster, in: Ausst. Kat. Münster 1996, S. 19-46
- Kim 1925
Paul Kim, Friedrich der Weise und Jacopo de'Barbari, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 46 (1925), S. 130-134
- Kirschbaum 1945
E. Kirschbaum, L'influsso del Concilio di Trento nell'arte, in: Gregorianum XXVI (1945), S. 100-116
- Klauner 1964
Frederike Klauner, Ein Planetenbild von Dosso Dossi, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 60, N. F. 24 (1964), S. 137-160
- Klein 1963
A. H. Klein, Graphic Worlds of Pieter Bruegel the Elder, New York 1963
- Klein 1933
Dorothee Klein, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933
- Klein 1987
P. Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts, in: Le Dessin sous-jacent la peinture, Colloque VI, Louvain-la-Neuve 1987, S. 29-40

- Klein 1970
Robert Klein, Pomponius Gauricus et son Chapitre „De la perspective“, in: Ders., La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art Moderne, hrsg. von A. Chastel, Paris 1970, S. 237-277
- Klein/Zerner 1966
Robert Klein/Henri Zerner, Italian Art 1500-1600. Sources and documents, Englewood Cliffs/New Jersey 1966
- Kleiner 1949
Gerhard Kleiner, Die Inspiration des Dichters (= Kunstwerk und Deutung, Heft 5), Berlin 1949
- Kleinspehn 1989
Thomas Kleinspehn, Schaulust und Scham: Zur Sexualisierung des Blicks, in: Kritische Berichte 17/3 (1989), S. 29-48
- de Klerk 1986-87
E. A. de Klerk, Academy-Beelden and Teeken-Schoolen in Dutch Seventeenth-Century Treatises on Art, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 283-288
- Klessmann/Wex 1984
Rüdiger Klessmann/Reinhold Wex (Hgg.), Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Symposiumsband zur Ausstellung „Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Hannover 1984
- Klessmann 1999
Rüdiger Klessmann, Johann Liss, Doornspijk 1999
- Klibansky/Panofsky/Saxl 1990
Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990
- Kliemann 1983
Julian Kliemann, Einführung, in: Vasari/Schorn/Förster 1983, S. 11-33
- Klingsöhr-Leroy 2002
C. Klingsöhr-Leroy, Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik: vom „noble peintre“ zum „pictor doctus“, München 2002
- Klinkhammer 1975
K. J. Klinkhammer, Die Entstehung des Rosenkranzes und seine ursprüngliche Gültigkeit, in: 500 Jahre Rosenkranz. 1475-1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben, hrsg. vom Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Köln 1975, S. 30-50
- Kloek 1975
Wouter Th. Kloek, Beknopte catalogus van de Nederlandse tekeningen in het prentenkabinet van de Uffizi te Florence, Utrecht 1975
- Kloek 1993/94
Wouter Th. Kloek, Northern Netherlandish Art 1580-1620. A Survey, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 15-111
- Klueting 1989
Harm Klueting, Das Konfessionelle Zeitalter 1525-1648 (= UTB für Wissenschaft 1556), Stuttgart 1989
- Kluge/Götze 1951
Etymologisches Wörterbuch, Berlin 1951
- Knipping 1974
John B. Knipping, Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, 2 Bde., Nieuwkoop/Leiden 1974
- Knipping/Meertens 1956
J. B. Knipping/P. J. Meertens (Hgg.), Van de Dene tot Luiken. Bloemlezing uit de noord- en zuid-nederlandse emblemata-literatuur der 16de en 17de eeuw (= Klassieken uit de nederlandse letterkunde uitgegeven in opdracht van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 7), Zwolle 1956
- Knolle 1986-87
P. Knolle, Dilettanten en hun rol in de 18de-eeuwse Noord-Nederlandsche tekenacademies, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 289-301
- Knoop/Jones 1967
Douglas Knoop/G. P. Jones, The Medieval Mason, 3. Aufl. New York 1967
- Koch 1977
Georg Friedrich Koch, Adam Elsheimers Anfänge als Maler in Frankfurt, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 19 (1977), S. 114-171
- Kocks 1979
D. Kocks, Sine Cerere et Libero friget Venus: Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 24 (1979), S. 113-132
- Köhler 1900
S. R. Köhler, Die Ungleichheit des menschlichen Gesichts, in: Kleinere Schriften zur erzählenden Dichtung des Mittelalters, hrsg. von J. Bolte, Berlin 1900, S. 13-16
- Költzsch 1969
Georg-W. Költzsch, Maler und Modell im Atelier, in: Ausst. Kat. Baden-Baden 1969, S. 5 ff.
- Költzsch 2000
Georg-W. Költzsch, Maler und Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Bedeutung eines Bildthemas, Köln 2000
- Koeman 1964
C. Koeman, The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum, Lausanne 1964

- Koeplin 1983
D. Koeplin, Reformation der Glaubensbilder. Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1983, S. 333-378
- Koerner 1993
Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993
- Körner u. a. 1990
H. Körner/C. Peres/R. Steiner/L. Tavernier (Hgg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2), Hildesheim u. a. 1990
- Körte 1930
Werner Körte, Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Wolfenbüttel 1930
- Körte 1935
Werner Körte, Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 12), Leipzig 1935
- Kofler 1971
L. Kofler, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1971
- Koerner 1985
Joseph L. Koerner, Borrowed sight. The halted traveller in Caspar David Friedrich and William Wordsworth, in: World and Image 1 (1985), S. 149-163
- Kohlhaufen 1968
Heinrich Kohlhaufen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968
- Kolb 1997
Karl Kolb, Typologie der Gnadenbilder, in: Beinert/Petri 1997, S. 449-524
- Konečný 1982
Lubomír Konečný, Hans van Aachen and Lucian, an Essay in Rudolfine Iconography, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1 (1982), S. 237-258
- Konečný 1988
L. Konečný, Zeuxis in Prague. Some Thoughts on Hans von Aachen, in: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (= Begleitbd. zu Ausst. Kat. Essen/Wien 1988), Freren 1988, S. 147-155
- Konečný 1997
L. Konečný, Rudolfínische Künstler über sich in ihrem Werk, in: Ausst. Kat. Prag 1997, S. 107-129
- Konečný 1998
L. Konečný, Climbing the Rocky Path: Or, The Rudolfine Artist in Quest of Fame, in: Ders. u. a. 1998, S. 192-200
- Konečný 2000
L. Konečný, Karel Škréta und François Le Roy, S. J., oder: Fast eine Detektivgeschichte, in: Bulletin of the National Gallery London 10 (2000), S. 27-35
- Konečný u. a. 1998
Rudolf II., Prague and the World. Papers from the International Conference Prague 2.-4. September 1997, hrsg. von L. Konečný u. a., Prag 1998
- Konowitz 1987
E. Konowitz, The Glass Designer Dierick Vellert, in: V. C. Raguin (Hg.), Northern Renaissance Stained Glass. Continuity and Transformations, Worcester 1987, S. 22-28
- Koopmans u. a. 1995
Jelle Koopmans u. a. (Hgg.), Rhetoric - rhétoriquers - rederijers. Proceedings of the colloquium, Amsterdam, 10-13. November 1993 (= Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelingen, Afd. Letterkunde, N. F. 162), Amsterdam u. a. 1995
- Koppenol 1998
J. Koppenol, Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout, Hilversum 1998
- Korevaar-Hesseling 1938
E. H. Korevaar-Hesseling, Die Entwicklung des Madonnentypus in der bildenden Kunst, Berlin 1938
- Koshi 1975
K. Koshi, Der Adam-und-Eva-Zyklus in der sogenannten Cottongenesis-Rezension. Eine Übersicht über möglicher Mitglieder der verzweigten Cottongenesis-Familie, in: Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental 9 (1975), S. 46 ff.
- Koshikawa 2001
Michiaki Koshikawa, Apelles's Stories and the Paragone Debate: A Re-reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence, in: artibus et historiae 43 (2001), S. 17-28
- Koster 2002
Margaret L. Koster, Florentiner Perspektiven. Italien und die Niederlande, in: Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 79-90
- Kostyshyn 1994
St. J. Kostyshyn, "Door t' soecken men vindt". A reintroduction to the life and work of Pieter Baltens, alias Custodis of Antwerp (1527-1584), 3 Bde., Ann Arbor 1994
- Krafft 1980
Fritz Krafft, Artes mechanicae, in: LexMA, Bd. 1, 1980, Sp. 1063-1065
- Kraitrová 1985
M. Kraitrová, Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in Sansepolcro, in: Hüttinger 1985, S. 51-56

- Kramer 1980
M. Kramer, Die Probleme einer Malerschule in Frankenthal, in: Geissler 1980, Bd. 2, S. 193-196
- Kraut 1986
Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986
- Krautheimer 1929
Richard Krautheimer, Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 50 (1929), S. 49-63
- Kreytenberg 1984
Gert Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts (= Italienische Forschungen hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz 3. Folge 14), München 1984
- Krieger 1994
Michaela Krieger, Simon Bening, in: Saur, Bd. 9 (1994), S. 67-69
- Krieger 1995
M. Krieger, Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der peinture en camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995
- Krieger 1996
M. Krieger, Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch, in: Pantheon 54 (1996), S. 4-18
- Kris/Kurz 1961
Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Nachdruck der Ausgabe Wien 1934, Wien 1961
- Krischel 1994
Roland Krischel, Tintoretto, Reinbek 1994
- Kristeller 1974
Paul Oskar Kristeller, Humanismus und Renaissance, Bd. 1 (Die antiken und mittelalterlichen Quellen), hrsg. von E. Keßler, München 1974
- Kristeller 1976
Paul Oskar Kristeller, Das moderne System der Künste, in: Ders., Humanismus und Renaissance, Bd. 2 (Philosophie, Bildung und Kunst), München 1976, S. 164-206
- Krönig 1936
W. Krönig, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, Würzburg 1936
- Krönig 1968
W. Krönig, Gossaerts „Lukas-Madonnen“, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 19 (1968), S. 62-72
- Krönig 1969
W. Krönig, Rezension zu Marlier 1966, in: Kunstchronik 22 (1969), S. 47-57
- Kronjäger 1973
Jochen Kronjäger, Berühmte Griechen und Römer als Begleiter der Musen und der Artes Liberales in Bildzyklen des 2. bis 14. Jahrhunderts (mit einer vorangestellten Untersuchung exemplarischer Musen-, Artes Liberales- und Philosophen-Zyklen), Diss. Marburg 1973
- Krüger 2001
Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001
- Kruft 1995
Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Studienausgabe, 4. Aufl. München 1995
- Krumpöck 1996
Ilse Krumpöck, Johann Melchior Bocksberger d. J., in: Saur, Bd. 12 (1996), S. 52
- Kruse 1996
Christiane Kruse, Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling, in: Pantheon LIV (1996), S. 37-49
- Kruse 1999a
Christiane Kruse, Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes, in: Dies./Thürlemann 1999, S. 167-185
- Kruse 1999b
Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 99-116
- Kruse 2000
Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als „incarnazione“. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 305-325
- Kruse/Thürlemann 1999
Christiane Kruse/ Felix Thürlemann (Hgg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999
- Kruse 1997
M. Kruse, Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards Amours de Cassandre, in: Literaturhistorische Begegnungen. Festschrift für B. König, hrsg. von A. Kablitz/U. Schulz-Buschhausen, Tübingen 1993, S. 197-212

- Kruyskamp 1962
C. Kruyskamp, *Het Antwerpse Landjuweel van 1561*, Antwerpen 1962
- Krystof 1991-92
Doris Krystof, *Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam. Zu Goltzius' Midasurteil von 1590*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-1992)*, S. 427-437
- Krystof 1997
Doris Krystof, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim u. a. 1997
- Kubler 1965
G. Kubler, *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, in: *The Art Bulletin* 47 (1965), S. 439-445
- Kühnel 1989
Harry Kühnel, *die Fliege – Symbol des Teufels und der Sündhaftigkeit*, in: *Aspekte der Germanistik. Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 521)*, Göppingen 1989, S. 285-305
- Künstler 1974
Gustav Künstler, *Vom Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 27 (1974), S. 20-64.
- Kuhlmann-Hodick 1993
P. Kuhlmann-Hodick, *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1993
- Kuhn 1913/14
A. Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans*, in: *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 31 (1913/14), S. 1-66
- Kultermann 1981
Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf/Wien 1966, Paperbackausgabe, Berlin 1981
- Kultermann 1987
Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie, darin: Pygmalion und das Symbol des Künstlers*, Darmstadt 1987, S. 1-13
- Kultzen 1996
R. Kultzen, *Michael Sweerts. Brussels 1618-Goa 1664, Doornspijk* 1996
- Kummer/Satzinger 1990
S. Kummer/G. Satzinger (Hgg.), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1990
- Kuspitt 1973-74
Donald B. Kuspitt, *Melanchthon and Dürer. The search for the simple style*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 3 (1973-74), S. 177-202
- von Kutschera-Woborsky 1919
O. von Kutschera-Woborsky 1919, *Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage zu: Die graphischen Künste* 21 (1919), S. 9-28
- Kuyper 1994
W. Kuyper, *The triumphant entry of Renaissance architecture into the Netherlands, Alphen aan den Rijn* 1994
- Laag 1972
Heinrich Laag, *Thron (ohne Hetoimasia)*, in: *LCI*, Bd. 4 (1972), Sp. 304-305
- Ladendorf 1958
H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, 2. Aufl. Berlin 1958
- Ladner 1931
G. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 50 (1931), S. 1-24
- Ladner 1983
Gerhart B. Ladner, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, hrsg. von F. Deuchler/M. Flury-Lemberg/K. Otavsky, Bern 1983, S. 78-97
- Laenen 1920
J. Laenen, *Histoire de l'église Métropolitaine de Saint-Rombout à Malines*, 2 Bde., Mecheln 1920
- Lagier 1994
Valérie Lagier, *Musée des Beaux-Arts Rennes, Texte Didactiel (unpubl. Manuskript)*, Rennes 1994
- Lagye 1907
G. Lagye, *Académie Royale des Beaux-Arts et Ecole des Arts décoratifs. Histoire et organisation*, Brüssel 1907
- Lamia 1998
Stephen Lamia, *Labor, trades, occupations*, in: *Roberts* 1998, Bd. 1, S. 475-482
- Lanckorońska 1969
M. Gräfin Lanckorońska, *Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 31 (1969), S. 25-42
- Landau/Parshall 1994
David Landau/Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven/London 1994
- Landwehr 1962
John Landwehr, *Dutch Emblem Books. A Bibliography (= Bibliotheca Emblematica I)*, Utrecht 1962

- Landwehr 1971
John Landwehr, *Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries 1515-1791. A Bibliography*, Leiden 1971
- Lane 1989
Barbara Lane, *Sacred vs. Profane in Early Netherlandish Painting*, in: *Simiolus* 18 (1989), S. 106-115
- Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999
N. Laneyrie-Dagen/P. Wat/P. Dagen, *Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Luçon 1999
- Langedijk 1992
Karla Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz 1992
- Lange/Fuhse 1893
Konrad Lange/Friedrich Fuhse (Hgg.), *Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Halle a. S. 1893
- Larner 1969
John Larner, *The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy*, in: *History* 54 (1969), S. 13-130
- Larsen 1985
Erik Larsen, *Seventeenth Century Flemish Painting*, Freren 1985
- Larsson 1974
Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance zum Klassizismus*, Stockholm 1974
- Larsson 1985
L. O. Larsson, *Zwei Frühwerke von Adrian de Fries*, in: *Cavalli-Björkman* 1985, S. 117-126
- Larsson 1988
L. O. Larsson, *Zur Einführung: Die Kunst am Hofe Rudolfs II. – eine rudolfinische Kunst?*, in: *Ausst. Kat. Essen/Wien* 1988, S. 39-43
- Laschke 1993
B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993
- Lauts 1970
J. Lauts, *Cornelis van Dalem und Jan van Wechlen, Landschaft mit Nomadenfamilien: zu einer Neuerwerbung der Staatlichen Kunsthalle, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* 1970
- Lavalleye 1936
Jacques Lavalleye, *Juste de Gand, Peintre de Frédéric de Montefeltre, Löwen* 1936
- Lavalleye 1953
J. Lavalleye, *L'École Bruxelloise de Peinture au XV^{me} siècle*, in: *Bruxelles au XV^{me} siècle*, Brüssel 1953, S. 167-186
- Lavalleye 1962
J. Lavalleye, *Hugo van der Goes*, Brüssel 1962
- Lavin 1974
Irving Lavin, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews/ Addenda to "Divine Inspiration"*, in: *The Art Bulletin* 56,1 (1974), S. 59-81 und 590-591
- Lavin 1990
Irving Lavin, *David's sling and Michelangelo's bow: a sign of freedom*, in: *L'art et les revolutions. Conférences plénières du XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Straßburg 1990, S. 107-146
- LCI (1968-1976)
Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, 8 Bde. (Bd. 1-4: *Allgemeine Ikonographie*; Bd. 5-8: *Ikonographie der Heiligen*), Rom u. a. 1968-1976
- Lebeer 1969
L. Lebeer, *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'ancien*, Brüssel 1969
- Lechner 1997
Gregor M. Lechner, *Marienverehrung und Bildende Kunst*, in: *Beinert/Petri* 1997, S. 109-172
- Lechner 1974a
Martin Lechner, *Lukas Evangelist*, in: *LCI*, Bd. 7 (1974), Sp. 447-463
- Lechner 1974b
Martin Lechner, *Johannes der Evangelist*, in: *LCI*, Bd. 7 (1974), Sp. 107-130
- Lechner 1974c
Martin Lechner, *Matthäus (Apostel)*, in: *LCI*, Bd. 7 (1974), Sp. 588-601
- Lechner 1976
Martin Lechner, *Paulus*, in: *LCI*, Bd. 8 (1976), Sp. 127-147
- Lecoq 1998
Anne-Marie Lecoq, *»Die Augen täuschen«, sagen sie. 14.-16. Jahrhundert*, in: *Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge*, hrsg. von Patrick Mauriès, Köln 1998, S. 63-113
- Lecoq 2002
Anne-Marie Lecoq, *Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien*, in: *Ausst. Kat. München/Köln* 2002, S. 53-69
- Lee 1996
Hanson Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert (= Europäische Hochschulschriften 247)*, Frankfurt a. M. u. a. 1996
- Lee 1967
Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967

- Legner 1968
Anton Legner, Das Christusbild der gotischen Kunst, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 414-425
- Legner 1985
Anton Legner, Illustres manus, in: Ausst. Kat. Köln 1985, S. 187-229
- Lemaire de Belges/Stecher 1972
Jean Lemaire de Belges. Œuvres, hrsg. von A. J. Stecher, 4 Bde., Nachdruck der Ausgabe Löwen 1882-91, Hildesheim u. a. 1972
- Lee 1967
Rensselaer W. Lee, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin 1940, 2. Aufl. New York 1967
- Leendertz 1926
P. Leendertz Jr., Vondel op het St. Lucasfeest, in: Tijdschrift voor Nederlandsche taal en letterkunde 45 (1926), S. 190-205
- Leesberg 1991-92
Marjolein Leesberg, Goltzius, Karel van Manders "Mecenas groot", in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 413-426
- Van Leeuwen 1982
T. van Leeuwen, Still life painting in the Netherlands: historical facts and facets, in: Ausst. Kat. Still-life in the age of Rembrandt, bearb. von E. de Jongh u. a., City Art Gallery Auckland, 1982, S. 39-52
- Leeuwenberg 1973
Jaap Leeuwenberg, Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Amsterdam 1973
- Legenda aurea/Benz 1963
Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, übersetzt von Richard Benz, 4. Aufl., Heidelberg 1963
- Legner 1985
Anton Legner, Illustres manus, in: Ausst. Kat. Köln 1985, S. 187-230
- Lehrs 1934
M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 9,1 Wien 1934
- Leinkauf 1989
T. Leinkauf, Amor in supremi opificis mente residens. Athanasius Kirchers Auseinandersetzung mit der Schrift "De Amore" des Marsilius Ficinus, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 43 (1989), S. 266-300
- Leis 2000
Mario Leis (Hg.), Mythos Aphrodite, Leipzig 2000
- Leitschuh 1912
F. Leitschuh, Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des 15. bis 16. Jahrhunderts, Fribourg 1912
- Lemmens 1964/65
G. Th. M. Lemmens, De schilder in zijn atelier, in: Ausst. Kat. Delf/Antwerpen 1964/65, S. 14-32
- Lengyel 1972
A. Lengyel, Türken, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 391-394
- Lensing-Scheurleer 1947
Th. Lensingh-Scheurleer, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurprenten, in: Oud Holland 62 (1947), S. 123-134
- Leonardo/Ludwig 1925
Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach der Übers. von Heinrich Ludwig neu hrsg. und eingeleitet von Marie Herzfeld, Jena 1925
- Leopold 1981
Nikia S. C. Leopold, Artist's Homes in Sixteenth Century Italy, 2 Bde., Ann Arbor/London 1981
- Lepper 1987
Katharina B. Lepper, Der Paragone. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus 1350-1480, Bonn 1987
- Leroquais 1927
Victor Leroquais, Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale, 3 Bde., Paris 1927
- Lessing/Göpfert 1974
G. E. Lessing, Werke in 6 Bänden, hrsg. von H. Göpfert, Bd. 6, München 1974
- Leuker 1997
T. Leuker, Angelo Poliziano. Dichter, Redner, Stratege. Eine Analyse der Fabula di Orpheo und ausgewählter lateinischer Werke des Florentiner Humanisten, Stuttgart/Leipzig 1997
- Levenson 1978
Jay Alan Levenson, Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century, Ph. Diss. New York 1978
- Levey 1981
Michael Levey, The painter depicted. Painters as a subject in Painting, London 1981
- Levy 1984
Evonne Levy, Ideal and Reality of the Learned Artist: The Schooling of Italian and Netherlandish Artists, in: Ausst. Kat. Rhode Island 1984, S. 20-27
- Levy 1985
K. Levy, Goltzius voor kenners van toen, in: Kunstschrift. Openbaar Kunstbezit 29 (1985), S. 166-175
- Levy-Van Halm-Schlüter 1991-92
K. Levy-van Halm/Schlüter, Schildertechniek: middel en doel? De »Mercurius« en »Minerva« van Hendrick Goltzius, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 499-508

- LexMA (1980-1999)
Lexikon des Mittelalters, hrsg. von N. Angermann u. a., 9 Bde. (1 Registerbd.), München u. a. 1980-1999
- Lhotsky 1941-45
A. Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. (1740), Wien 1941-45
- Liebenwein 1977
W. Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst 6), Berlin 1977
- Liebesschütz 1924
H. Liebesschütz, Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter (= Studien der Bibliothek Warburg IV), Leipzig/Berlin 1924
- Liebmann 1972
M. Liebmann, Die Künstlersignatur im 15.-16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Colloquium zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä., Wittenberg 1972, S. 129-134
- Liebrich 1997
Julia Liebrich, Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500, Köln 1997
- Liedke 1978
V. Liedke, Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Steinstücker und Gläser 1566-1825, in: *Ars Bavarica* 10 (1978), S. 21-53
- Liedke 1982
V. Liedke, Die Landshuter Maler- und Bildhauerwerkstätten von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in: *Ars Bavarica* 12-13 (1982), S. 1-110
- Lieftinck 1969
G. I. Lieftinck, Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondie c. 1475 – c. 1485 (= Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België Jg. 31, Nr. 66), 2 Bde., Brüssel 1969
- Lietzmann/Schlegel/Hensel 1983
Klaus-Dieter Lietzmann/Joachim Schlegel/Arno Hensel, Metallformung. Geschichte, Kunst, Technik, Düsseldorf 1983
- Lievens-de Waegh 1991
Marie-Léopoldine Lievens-de Waegh, Le Musée national d'art ancien et le Musée national des carreaux de faïence de Lisbonne (= Les Primitifs Flamands I., Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux au 15^{ième} siècle 16), Brüssel 1991
- Lill 1908
G. Lill, Hans Fugger (1551-1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland, Leipzig 1908
- Limouze 1989
Dorothy Limouze, Aegidius Sadeler, Imperial printmaker. With an appendix of unrecorded images and states of Sadeler prints in the Berman gift, in: *Bulletin Philadelphia Museum of Arts* 85 (1989), S. 1-24
- Limouze 1990
Dorothy Limouze, Aegidius Sadeler (c. 1570 – 1629). Drawings, Prints and Art Theory, Ph.D. diss. Princeton University 1990
- Limouze 1991-92
Dorothy Limouze, Engraving as imitation: Goltzius and his contemporaries, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92), S. 439-453
- Limouze 1997
Dorothy Limouze, Kupferstiche am Prager Hof, in: *Ausst. Kat. Prag* 1997, S. 172-178
- Lindberg 1987
David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter, Frankfurt a. M. 1987
- Lindeman 1929
C. M. A. Lindeman, Joachim Anthonisz Wittewael 1566-1638, Utrecht 1929
- Lindemann 2000
Margarete Lindemann, Die Wortfamilie von it. „maniera“ zwischen Literatur, bildender Kunst und Psychologie, in: *Braungart* 2000, S. 47-107
- Link-Heer 1986
Ursula Link-Heer, Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: *Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. von H. U. Gumbrecht/K. L. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 93-114
- Link-Heer 2000
Ursula Link-Heer, „Raffael ohne Hände“ oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation, in: *Braungart* 2000, S. 203-219
- Lipman 1936
Jean Lipman, The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento, in: *The Art Bulletin* 18 (1936), S. 54-102
- Lis/Soly 1994
Catharina Lis/Hugo Soly (Hgg.), Werken volgens de regels. Ambachten in Brabant en Vlaanderen 1500-1800, Brüssel 1994

- Lis/Soly 1997
Catharina Lis/Hugo Soly (Hgg.), Werelden van verschil. Ambachtsgilden in de Lage Landen, Brüssel 1997
- Lis/Soly 1997a
Catharina Lis/Hugo Soly, Ambachtsgilden in vergelijkend perspectief: de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden, 15de-18de eeuw, in: Dies. 1997, S. 11-42
- Lis/Soly 2000
Catharina Lis/Hugo Soly, Exportgewerbe, Zünfte und kapitalistische Entwicklungen in den Nördlichen und Südlichen Niederlanden im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit, in: Reininghaus 2000a, S. 45-70
- Löcher 1986
Kurt Löcher, Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 81-86
- Löcher 2002
Kurt Löcher, Hans Mielich (1516-1573), Bildnismaler in München, München/Berlin 2002
- Löffler 1975
Peter Löffler, Studien zum Totenbrauchtum in den Gilden, Bruderschaften und Nachbarschaften Westfalens vom Ende des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Münster 1975
- von Löhneysen 1992
W. von Löhneysen (Hg.), Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation, Berlin 1992
- Löther 1999
Andrea Löther, Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit, Köln u. a. 1999
- Loewinson-Lessing/Nicouline 1965
W. Loewinson-Lessing/N. Nicouline, Le musée de L'Ermitage St. Petersburg (Corpus Les Primitifs flamands), Brüssel 1965
- von Loga 1907/09
Valerian von Loga, Anthonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 27 (1907/09), S. 15-123
- Longhi 1953
Roberto Longhi, Comprimari spagnoli della maniera italiana, in: Paragone 43 (1953), S. 3-15
- Longhi 1956
Roberto Longhi, Officina Ferrarese, 2. Aufl. Florenz 1956
- van Looij 1986-87
L. Th. van Looij, De Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 302-319
- Loos 1955
Erich Loos, Castigliones "Libro del Cortegiano". Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento, Frankfurt a. M. 1955
- Lorentz 2002
Philipp Lorentz, Frankreich - »terre d'accueil« für Flanderns Maler, in: Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 65-71
- Lorenz 1996
Angelika Lorenz, Die Porträts – Inszenierungen zwischen Abbild und Bild, in: Ausst. Kat. Münster 1996, S. 89-107
- Loßnitzer 1912
Max Loßnitzer, Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben, Leipzig 1912
- le Loup 1978
Willy le Loup, De warachtighe fabulen der dieren, Roeselare 1978
- le Loup 1992
W. le Loup, Brugge en het boek in Europa, in: Bruges and Europe, hrsg. von V. Vermeersch, Antwerpen 1992, S. 279-297
- Lourens/Lucassen 1997
Piet Lourens/Jan Lucassen, De oprichting en ontwikkeling van ambachtsgilden in Nederland (13de-19de eeuw), in: Lis/Soly 1997, S. 43-77
- Lourens/Lucassen 1999
Piet Lourens/Jan Lucassen, Gilden und Wanderung: die Niederlande, in: Knut Schulz (Hg.), Verflechtungen des europäischen Handwerks vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, München 1999, S. 65-79
- Lourens/Lucassen 2000
Piet Lourens/Jan Lucassen, Zunftlandschaften in den Niederlanden und im benachbarten Deutschland, in: Reininghaus 2000a, S. 11-43
- Lowenthal 1986
A. W. Lowenthal, Joachim Wtewael and Dutch Mannerism, Doornspijk 1986
- Lucassen/Prak 1998
Jan Lucassen/Maarten Prak, Guilds and Society in the Dutch Republic 16th to 18th Centuries, in: S. R. Epstein/H. G. Haupt u. a. (Hgg.), Guilds, Economy and Society (= Proceedings of the 12th International Economic History Congress Session B1), Sevilla 1998, S. 69-74
- Lübekke 1991
Isolde Lübekke, The Thyssen-Bornemisza collection. Early German paintings 1350-1550, London 1991
- Lütke Notarp 1998
Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Scherz und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster u. a. 1998

- Luginbühl 1992
M. Luginbühl, Menschenschöpfungsmythen. Ein Vergleich zwischen Griechenland und dem Alten Orient (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 15, 58), Frankfurt a. M. u. a. 1992
- Lugli 1983
Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer d'Europa*, Mailand 1983
- Lukian/Floerke 1911
Lukian. Sämliche Werke. Mit Anmerkungen. Nach der Übersetzung von C. M. Wieland, bearb. und ergänzt von Hanns Floerke, Bd. 3, München/Leipzig 1911
- MacBeth/Spronk 1997
Rhona MacBeth/Ron Spronk, A Material History of Rogier's Saint Luke Drawing the Virgin. Conservation Treatment and Findings from Technical Examinations, in: Ainsworth/Purtle 1997, S. 103-134
- Maclehose 1960
L. S. Maclehose, *Vasari on Technique*, New York 1907, Neudruck 1960
- Maetzke 1988
A. Maetzke, *La Casa del Vasari in Arezzo*, Florenz 1988
- Magnaguagno-Korazija 1983
Eva Magnaguagno-Korazija, *Hendrick Goltzius. Eros und Gewalt*, Dortmund 1983
- Mahon 1947
Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947
- Mai 1987/88
Ekkehard Mai, Aspekte der Atelierbilder Balthasar van den Bossches, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), S. 453 ff.
- Mai 1992/93
Ekkehard Mai, *Pictura in der „Constkamer“*. Antwerpens Malerei im Spiegel von Bild und Theorie, in: *Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93*, S. 39-54
- Mai 1993
Ekkehard Mai (Hg.), *Das Kabinett des Sammlers. Gemälde vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Köln 1993
- Mai 2002
Ekkehard Mai, *Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst*, in: *Ausst. Kat. München/Köln 2002*, S. 111-125
- Mai/Schütz/Vlieghe 1994
E. Mai/K. Schütz/H. Vlieghe (Hgg.), *Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993 zu Ausst. Kat. Köln/Antwerpen/Wien 1992/93*, Köln 1994
- de Maio 1982
Romeo de Maio, *The Counter-Reformation and Painting in Naples*, in: *Ausst. Kat. Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano*, bearb. von C. Whitfield/J. Martineau, Royal Academy of Arts London 1982, S. 31-35
- Mak o. J.
J. J. Mak, *De Rederijkers*, Amsterdam 1944; J. van Mierlo, *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, s²-Hertogenbosch o. J.
- Mak 1949
J. J. Mak, *De wachter in het Rederijkersdrama*, in: *Oud Holland* 64 (1949), S. 162 ff.
- Mâle 1925
Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 3. Aufl. Paris 1925
- Mâle 1932
Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur Iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1932
- Malecki 1983
Herbert Malecki, *Die Familie des Pieter Jan Foppesz. Genese und Bedeutung des Kasseler Familienbildes des Maerten van Heemskerck (= Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik Heft 4)*, Kassel 1983
- O'Malley 1995
J. W. O'Malley, *Die ersten Jesuiten*, Würzburg 1995
- Mann 1992
Heinz Herbert Mann, *Augenglas und Perspektiv. Studien zur Ikonographie zweier Bildmotive*, Berlin 1992
- Maquet-Tombu 1937
J. Maquet-Tombu, *Colyn de coter, peintre bruxellois*, Brüssel 1937
- Marcora 1964
Carlo Marcora, *Il Concilio di Trento e l'arte sacra*, in: *Miscellanea Carlo Figino*, hrsg. von G. Colombo/A. Rimoldi/A. Valsecchi, Venegono Inferiore 1964, S. 253-271
- Marek 1985
M. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallégorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms 1985
- des Marez
G. des Marez, *L'organisation du travail à Bruxelles au XVIe siècle (= Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, mémoires in-8 LXXV)*, Brüssel 1904
- Marias 1995
F. Marias (Hg.), *Otras Meninas*, Madrid 1995

- Marijnissen 1999
Roger H. Marijnissen (unter Mitwirkung von P. Ruyffelaere), Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 1999
- Marijnissen u. a. 1972
Marijnissen u. a., Jheronimus Bosch, Brüssel 1972
- Marin 1989
L. Marin, Topiques et figures de l'énonciation: »C'est moi que je peins...«, in: La part de l'œil 5 (1989), S. 141-157
- van Marle 1924
Raimond van Marle, Overzicht der voornaamste beschrijvingen van Rome, Bd. 2: De beschrijvingen der 14e, 15e en 16e eeuw, in: Mededeelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 4 (1924), S. 153-192
- van Marle 1932
R. van Marle, Iconographie de l'art profane, Bd. 2: Allégories et symboles, Den Haag 1932
- Marlier 1954
Georges Marlier, Erasme et la peinture flamande de son temps, Damme 1954
- Marlier 1957
Georges Marlier, Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint, Damme 1957
- Marlier 1966
Georges Marlier, La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alost, Brüssel 1966
- Marlier 1967
G. Marlier, Joos van Cleve. Fontainebleau and Italy, in: The Connoisseur 165 (1967), S. 24-27
- Marrow 1984
James Marrow, Simon Bening in 1521. A Group of Dated Miniatures, in: Liber Amicorum Herman Liebaers, hrsg. von F. Vanwijngaerden u. a., Brüssel 1984, S. 537-559
- Marrow 1986
James H. Marrow, Symbol and meaning in northern european art, in: Simiolus 16 (1986), S. 150-172
- 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: Ainsworth/Purtle 1997, S. 53-59
- Marschke 1998
Stephanie Marschke, Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998
- Martens 1998
Maximiliaan P. J. Martens, The Dialogue between Artistic Tradition and Renewal, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 43-63
- Martin 1998
G. E. Martin, Geometric Constructions, New York 1998
- Martin 1927
Henry Martin, Les quatre evangelistes. Saint Matthieu, Saint Marc, Saint Luc, Saint Jean (= L'Art et les Saints), Paris 1927
- Martin 1983
John R. Martin, The Hand of Rubens, in: The Ringling Museum of Art Journal (1983), S. 116-123
- Martin 1905-07
W. Martin, The Life of a Dutch artist in the Seventeenth century, in: The Burlington Magazine 7-8 und 10-11 (1905-1907), S. 125-128, 416-427 und S. 13-24, 144 ff und 357 ff.
- Martin 1913
W. Martin, Gerard Dou, Stuttgart 1913
- Martindale 1972
Andrew Martindale, The Rise of the Artst in the Middle Ages and Early Renaissance, London 1972
- Martindale/Caravaglia 1971
A. Martindale/N. Caravaglia, The Complete Paintings of Mantegna, London 1971
- Mason Rinaldi 1984
Stefania Mason Rinaldi, Palma il Giovane. L'opera completa, Mailand 1984
- Massing 1990
J. M. Massing, Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie, Straßburg 1990
- Mastboom 1994
Joyce M. Mastboom, Guild or union? A case study of rural Dutch weavers 1682-1750, in: International Review of Social History (1994), S. 57-75
- Mathieu 1953
Colette Mathieu, Le Métier des Peintres à Bruxelles aux XIV^{me} et XV^{me} siècles, in: Bruxelles au XV^{me} siècle, Brüssel 1953, S. 221-235
- Matsche 1994
Franz Matsche, Lucas Cranachs mythologische Darstellungen, in: Ausst. Kat. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach 1994, S. 78-88
- Matsche 1996
Franz Matsche, Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: W. Eberhard/A. Strnad (Hgg.), Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln u. a. 1996, S. 29-69

- Matthiae 1976
G. Matthiae, Gli affreschi della Cattedrale di Atri, Rom 1976
- Mauquoy-Hendrickx 1956
Marie Mauquoy-Hendrickx, L'iconographie d'Antoine van Dyck, 2 Bde., Brüssel 1956
- Mauquoy-Hendrickx 1978-83
M. Mauquoy-Hendrickx, Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné, 4 Bde., Brüssel 1978-83
- Mayer-Himmelheber 1984
Susanne Mayer-Himmelheber, Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum, München 1984
- Mayer/Neumann 1997
Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hgg.), Pygmalion. Die Geschichte eines Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg i. Br. 1997
- Mazur 1988
Goltzius' sketches for Muller's Seven Days of Creation and Matham's Four Elements, in: Oud Holland 102 (1988), S. 174-180
- McGee 1991
McGee, Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638). Patrons, friends and dutch humanists, Nieuwkoop 1991
- McGrath 1972
Elizabeth McGrath, Le Déclin d'Anvers et les decorations de Rubens pour l'entrée du Prince Ferdinand en 1635, in: Les fêtes de la renaissance, hrsg. von J. Jacquot, Bd. 3, Tours 1972, S. 173 ff.
- McGrath 1974
Elizabeth McGrath, Rubens's arch of the mint, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974), S. 191-217
- McGrath 1978
E. McGrath, The Painted decoration of Rubens's house, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978), S. 245-277
- Meadow 1994
Mark A. Meadow, Aertsen's Christ in the house of Martha and Mary and the rederijker stage of 1561: spatial strategies of rhetoric, in: Ramakers 1994, S. 201-213
- Meadow 1995s
Mark A. Meadow, Aertsen's Christi in the house of Martha and Mary, Serlio's architecture and the meaning of location, in: Koopmans u. a. 1995, S. 175-196
- Meadow 1998
Mark A. Meadow, Ritual and Civic Identity in Philips II.'s 1549 Antwerp Blijde Incompst, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49 (1998), S. 37-67
- Meder 1923
Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, 2. Aufl. Wien 1923
- Meder 1932
Joseph Meder, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932
- Meinert 1939
Günther Meinert, Jacob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 60 (1939), S. 217 ff.
- Meischke 1952
R. Meischke, Het architectonische ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw, in: Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, 6. serie, 5 (1952), Sp. 161-230
- Meiss 1936
Millard Meiss, The Madonna of Humility, in: The Art Bulletin 18 (1936), S. 434-464
- Meiss 1945
Millard Meiss, Light as a form and symbol in some fifteenth-century Paintings, in: The Art Bulletin 27 (1945), S. 175-181
- Meiss 1964
Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, New York 1964
- Meiss 1967
Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean, Duc de Berry. The late fourteenth Century and the Patronage of the Duke, 2 Bde., London 1967
- Meiss 1974
Millard Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries, New York 1974
- Melion 1989
Walter S. Melion, Karel van Mander's „Life of Goltzius“: Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600, in: Studies in the History of Art 27 (1989), S. 113-133
- Melion 1991
W. S. Melion, Shaping the Netherlandish canon. Carel van Mander's "Schilder-Boeck", Chicago/London 1991
- Melion 1993
W. S. Melion, Love and artisanship in Hendrick Goltzius's Venus, Bacchus and Ceres of 1606, in: Art History 16 (1993), S. 60-94

- Melville 1987
G. Melville, Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft, in: P.-J. Schuler (Hg.), *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit*, Sigmaringen 1987, S. 203-309
- Mendelsohn-Martone 1978
Leatrice Mendelsohn-Martone, Benedetto Varchi's »Due Lezioni«: Paragoni and Cinquecento Art Theory, *Ann Arbor* 1978
- von Mengden 1984
Lida von Mengden, Vermeers „De Schilderconst“ in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr, Frankfurt a. M. u. a. 1984
- Mensger 1999
Ariane Mensger, Blick zurück nach vorn. Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck, in: Kruse/Thürlemann 1999, S. 273-290
- Mensger 2002
Ariane Mensger, Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002
- Mertens 1994
V. Mertens, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994
- Mertens/Buschmann 1845-48
F. H. Mertens/E. Buschmann (Hgg.), *Annales Antverpiensis ab urbe condita ad annum MDCC collecti ex ipsius civitatis monumentis publicis privatisque latinae ac patriae linguae iisque fere manu exaratis auctore Daniele Papebrochio S. J.*, 4 Bde., Antwerpen 1845-48
- Mertens/Torf 1851
F. H. Mertens/K. L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen seder de stichting van de stad tot onze tijden*, Bd. 6, Antwerpen 1851
- Merz 1999
Gerhard Merz, Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (1999), S. 209-230
- Messerer 1970
Wilhelm Messerer, *Gewandung*, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 153-154
- Mette 1995
H.-U. Mette, *Der Nautiluspokal: wie Kunst und Natur miteinander spielen*, Berlin 1995
- Metzger 2002
Wolfgang Metzger, *Handel und Handwerk des Mittelalters im Spiegel der Buchmalerei*, Graz 2002
- Metzler 1973
Dieter Metzler, Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike, in: Warnke 1973, S. 14-29
- Meyer 1955
E. R. Meyer, Jan van Scorels „Nieuw Manier“, in: *Oud-Holland* 70 (1955), S. 189-193
- Meyer 1919
Hans Meyer, Natur und Kunst bei Aristoteles, in: *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 10,2, Paderborn 1919
- de Meyer 1970
Maurits de Meyer, *Populäre Druckgraphik Europas. Niederlande vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1970
- de Meyere 1977
J. A. L. de Meyere, *Techniek van de schilderkunst en natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen*, in: *Ausst. Kat. Utrecht 1977*, S. 44 ff.
- Mezzetti 1977
Amalia Mezzetti, *Girolamo da Ferrara, detto da Carpi. L'opera pittorica*, Mailand 1977
- Michalski 1988
Sergiusz Michalski, Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse, in: *Annuaire Historiae Conciliorum* 20 (1988), S. 458-488
- Michalski 1990
S. Michalski, Die protestantischen Bilderstürme. Versuch einer Übersicht, in: Scribner 1990, S. 69-124
- Michalski 1993
S. Michalski, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London/New York 1993
- Michalski 1999
S. Michalski, Bild und Spiegelmetapher. Zur Rolle eines Vergleichs in der Kunsttheorie und Abendmahlsfrage zwischen Platon und Gadamer, in: *Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, hrsg. von O. Christin/D. Gamboni, Paris 1999, S. 121-131
- Michel 1923
A. Michel, *Incarnation*, in: *Dictionnaire de Théologie catholique*, Bd. 7, Paris 1923, Sp. 1446 ff.
- Michiel/Frimmel 1888
Marcanton Michiel. Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's notizia d'opere di disegno, hrsg. von Th. Frimmel (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*), Wien 1888
- Michiels 1866
Alfred Michiels, Rogier van der Weyden, in: *Gazette des Beaux-Arts* XXI (1866), S. 349-371
- Miedema 1969a
Hessel Miedema, Het voorbeeldt niet te by te hebben. Over Hendrick Goltzius' tekeningen naar de antieken, in: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, S. 74-78

- Miedema 1969b
H. Miedema, Rezension von Jan Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst, in: Oud Holland 84 (1969), S. 249-256
- Miedema 1970-71
H. Miedema, The O's of Broos, in: Simiolus 5 (1970-71), S. 85-86
- Miedema 1972
H. Miedema, Karel van Mander (1548-1606). Het bibliografisch materiaal, Amsterdam 1972
- Miedema 1972a
H. Miedema, Johannes Vermeer's „Schilderkunst“, in: Proef (1972), S. 67-76
- Miedema 1973
H. Miedema, Philips Angels Lof der der schilder-konst, in: Proef (1973), S. 27-33
- Miedema 1975
H. Miedema, Over het realisme in de Nederlandse Schilderkunst van de 17de eeuw, in: Oud Holland 89 (1975), S. 2-18
- Miedema 1979
H. Miedema, On Mannerism and maniera, in: Simiolus 10 (1979), S. 19-45
- Miedema 1980a
H. Miedema, De archiefbescheiden van het St. Lukaskilde te Haarlem 1497-1798, 2 Bde., Alphen aan den Rijn 1980
- Miedema 1980b
H. Miedema, Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw, in: Oud Holland 94 (1980), S. 71-85
- Miedema 1981
H. Miedema, Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen, Alphen aan den Rijn 1981
- Miedema 1984a
H. Miedema, Tekst en afbeelding als bronnen bij historisch onderzoek, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S. 7-16
- Miedema 1984b
H. Miedema, Karel van Manders Leven der moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron. Een vergelijking tussen Van Mander en Vasari, Alphen aan den Rhijn 1984
- Miedema 1985a
H. Miedema, De St. Lukaskilden van Haarlem en Delft in de zestiende eeuw, in: Oud Holland 99 (1985), S. 77-91
- Miedema 1985b
H. Miedema, Bilder und Texte als Quellen für die Ideen- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhunderts, in: W. Brückner u. a. (Hgg.), Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 13), Wiesbaden 1985, S. 373-393
- Miedema 1986-87
H. Miedema, Over vakonderwijs aan kunstschilders in de Nederlanden tot de zeventiende eeuw, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5-6 (1986-87), S. 268-282
- Miedema 1987a
H. Miedema, Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw, in: Oud Holland 101 (1987), S. 1-34
- Miedema 1987b
H. Miedema, Over kwaliteitsvoorschriften in het St. Lucasgilde; over „doodverf“, in: Oud Holland 101 (1987), S. 141-147
- Miedema 1988
H. Miedema, Kunst, kunstenaar, kunschilder. Een bijdrage tot de geschiedenis van de begrippen, in: Oud Holland 102 (1988), S. 71-77
- Miedema 1991
H. Miedema, Die Niederlande: Wieso Renaissance?, in: Kauffmann 1991, S. 405-417
- Miedema 1991-92
H. Miedema, Karel van Mander, Het leven van Hendrick Goltzius (1558-1617) met parafraze en commentaar, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 13-76
- Miedema 1993/94
H. Miedema, The Appreciation of Paintings around 1600, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 122-135.
- Miedema 1998
H. Miedema, Hans Makart, De intocht van Karel V. Een diachrone evaluatie, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49(1998), S. 283-307
- Miedema/Meijer 1973
H. Miedema/B. W. Meijer, De introductie van de gekleurde schildergrond en de invloed daarvan op de stilistische ontwikkeling van schilderkunst, in het bijzonder in de Nederlanden van de zestiende eeuw, in: Proef (1973), S. 123-150
- Miedema/Meijer 1979
H. Miedema/B. W. Meijer, The introduction of coloured ground in painting and its influence on stylistic development, with particular respect to sixteenth-century Netherlandish art, in: Storia dell'Arte 35 (1979), S. 79-98
- Miedema 1989
Nine R. Miedema, Die „Mirabilia urbis Romae“ in den Nederlanden, in: Quaerendo 28 (1989), S. 278-285

- Miedema 1996
 Nine R. Miedema, Die „Mirabilia Romae“. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte, Tübingen 1996
- van Miegroet 1989
 Hans J. van Miegroet, Gerard David, Antwerpen 1989
- Mielke 1975
 Hans Mielke, Antwerpener Graphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 29-83
- Mielke 1972
 Ursula Mielke, Sapientia, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 39-43
- Migne 1857 ff.
 J.-P. Migne (Hg.), Patrologia Graeca, 161 Bde., Paris 1857-1866
- Milanesi 1854-56
 G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese, 3 Bde., Siena 1854-56
- Miller 1934
 J. Miller, Die Marianischen Kongregationen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Katholische Theologie 63 (1934), S. 83-109
- Millner Kahr 1976
 Madlyn Millner Kahr, Velazquez. the Art of Painting, New York u. a. 1976
- Millner Kahr 1978
 M. Millner Kahr, Danaë: virtuos, voluptuous, venal woman, in: The Art Bulletin 60 (1978), S. 43-55
- Minges 1998
 K. Minges, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998
- Minott 1969
 Charles I. Minott, The Theme of the Mérode Altarpiece, in: The Art Bulletin 51 (1969), S. 267-275
- de Mirimonde 1963
 A. P. de Mirimonde, Les Allégories politiques de l'Occasion de Frans Francken, in: Gazette des Beaux-Arts 67 (1963); S. 129-144
- Mirimonde 1969
 A. P. Mirimonde, Les allégories de la Musique II: Le retour de Mercure et les allégories des Beaux-Arts, in: Gazette des Beaux Arts 73 (1969), S. 343-362
- Missirini 1823
 M. Missirini, Memorie per servire alla storia dell'Accademia Romana di San Luca fine al morte di Antonio Canova, Rom 1823
- Modersohn 1991
 Mechthild Modersohn, „Hic loquitur Natura“ – Natur als Künstlerin. Ein „Renaissancemotiv“ im Spätmittelalter?, in: Idea 10 (1991), S. 91-102
- Möhle 1966
 Hans Möhle, Die Zeichnungen Adam Elsheimers, Berlin 1966
- Möller 1948
 Lieselotte Möller, Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1 (1948), S. 24-34
- Möller 1950
 Lieselotte Möller, Die Kugel als Vanitassymbol, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 2 (1950), S. 157-177
- Mörschel 1991
 Ulrike Mörschel, Kunsttheorien im Mittelalter, in: LexMA, Bd. 5, 1991, Sp. 1573-1576
- Moes 1889
 E. W. Moes, Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Mander's Schilderboeck, in: Oud Holland 7 (1889), S. 149-154
- Moffitt 1989
 J. F. Moffitt, Rembrandt, Revelation, and Calvin's Curtains, in: Gazette des Beaux-Arts 113 (1989), S. 175-186
- Molhuysen 1854
 Ph. Ch. Molhuysen, De gilden te Zwolle 1413-1416, in: Overijsselsche Almanak voor Oudheid en Letteren 19 (1854), S. 118-150
- le Mollé
 Roland le Mollé, Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les „vite“, Grenoble 1988
- Moller 1974
 H. Moller, De huldiging van Vondel op't St. Lukasfeest, in: Tijdschrift voor Nederlandsche taal en letterkunde 43 (1924), S. 70-76
- Moncada 1988
 V. Moncada, The Painter's Guild in the Cities of Venice and Padua, in: Res 15 (1988), S. 105-121
- Monk 1944
 S. M. Monk, A grace beyond the reach of art, in: Journal of the History of Ideas 5 (1944), S. 131-150
- von Monroy 1964
 Ernst F. von Monroy, Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils, hrsg. von H. M. von Erfa, Utrecht 1964

- Montballieu 1968
A. Montballieu, Bij de interpretatie en de datering van J. Gossaerts "Lucas en de Madonna" uit Mechelen, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Bd. 1, Gent 1968, S. 125-138
- Montballieu 1983
A. Montballieu, De Twee Aapjes van Pieter Bruegel of de Singerei – Seigneurie over de Schelde van Antwerpen 1562, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsen Antwerpen* (1983), S. 192-210
- Montias 1982
John M. Montias, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton/New Jersey 1982
- van Moorsel 1955
G. van Moorsel, *The Mysteries of Hermes Trismegistos*, Utrecht 1955
- Morello 1988
Giovanni Morello, *Die schönsten Stundenbücher aus der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Zürich 1988
- Most 1999
G. W. Most, *Raffaël. Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder*, Frankfurt a. M. 1999
- Moxey 1985
Keith P. F. Moxey, The criticism of avarice in sixteenth-century Netherlandish Painting, in: *Cavalli-Björkman* 1985, S. 21-31
- Moxey 1986
Keith Moxey, Panofsky's concept of 'Iconology' and the problem of interpretation in the history of arts, in: *New Literary History* 17 (1986), S. 265-274
- von zur Mühlen 1990
Ilse von zur Mühlen, Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 41 (1990), S. 23-61
- von zur Mühlen 1997
Ilse von zur Mühlen, Imiginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: *Ausst. Kat. München* 1997, S. 161-170
- Müller 1985
Barbara Müller, Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom – Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: *Hüttinger* 1985, S. 101-120
- Müller 1991
W. G. Müller, Das Problem von Schein und Sein in Erasmus' „Sileni Alcibiadis“ und Shakespeares „Macbeth“, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 15 (1991), S. 1-18
- Müller 1993
Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77)*, München 1993
- Müller 1994
Jürgen Müller, *Per Aspera ad Astraeam. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers „Triumph der Weisheit“*, in: *Mai/Schütz/Vlieghe* 1994, S. 46-57
- Müller 1999
Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.
- J. Müller 2002
Jürgen Müller, Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im „Schilder-boeck“ Karel van Manders, in: *Ausst. Kat. Hamburg* 2002, S. 12-16
- K. Müller 2002
Karsten Müller, Gold und Ehre. Zur Karriere des Hendrick Goltzius, in: *Ausst. Kat. Hamburg* 2002, S. 7-11
- Müller-Bochat 1957
E. Müller-Bochat, *Der allegorische Triumphzug*, Köln 1957
- Müller Hofstede 1969
Cornelius Müller Hofstede, Bemerkungen zur Lukas-Madonna von Jan Gossaert in Prag, in: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, S. 39-43
- Müller Hofstede 1962
Justus Müller Hofstede, Nordische Meister des Manierismus und Frühbarock in der Alten Pinakothek München, in: *Pantheon* 20 (1962), S. 118 ff.
- Müller Hofstede 1971
Justus Müller Hofstede, Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 13 (1971), S. 208-303
- Müller Hofstede 1973
J. Müller Hofstede, Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 35 (1973), S. 255-271
- Müller Hofstede 1976-78
Justus Müller Hofstede, „Ut Pictura Poesis“. Rubens und die Humanistische Kunsttheorie, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 24 (1976-78), S. 171-189
- Müller Hofstede 1977
Justus Müller Hofstede, Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento, in: *Ausst. Kat. Köln* 1977, Bd. 1, S. 13-354

- Müller Hofstede 1979
Justus Müller Hofstede, Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Welt, Kolloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin 1977, Berlin 1979, S. 73-142
- Müller Hofstede 1984a
Justus Müller Hofstede, Non Saturatur Oculus Visu – Zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä., in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S. 243-289
- Müller Hofstede 1984b
Justus Müller Hofstede, Zur Grisaille-Skizze in der Flämischen Malerei des XVII. und XVI. Jahrhunderts, in: Klessmann/Wex 1984, S. 45-58
- Müller Hofstede 1998
Justus Müller Hofstede, Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve, in: Schweikhart 1998, S. 39-68
- Müller/Kaschek 2002
Jürgen Müller/Bertram Kaschek, Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig. Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S. 27-32
- Müsseler 1973
Annegret Müsseler, Ärzte, heilige, in: LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 255-259.
- Münz 1901
E. Münz, Le musée de portraits de Paul Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du moyen age et de la Renaissance, in: Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 36 (1901), S. 249-343
- Münz 1962
Ludwig Münz, Bruegel. Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln/London 1962
- Muller 1981-82
J. M. Muller, The Perseus and Andromeda on Ruben's house, in: Simiolus 12 (1981-82), S. 131-147
- Muller/Noël 1985
Ellen Muller/Jeanne Marie Noël, Kunst en moraal bij humanisten, in: Ausst. Kat. Tussen heks en heilige, Nijmegen 1985, S. 129-159
- Mund 1983
Hélène Mund, Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie, in: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 5 (1983), S. 19-31
- Mund 1991
Hélène Mund, Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles, Louvain-la-Neuve 1991
- Munro 1949
Th. Munro, The Arts and their Interrelations, New York 1949
- Musper/Petermann 1956
Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hrsg. von H. Th. Musper und E. Petermann, 2 Bde., Stuttgart 1956
- Muylle 1984
J. Muylle, Pieter Bruegel en de Kunsttheorie. Een interpretatie van de tekening „De schilder voor zijn Ezel“: ideeel zelfportret en artistiek credo, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1984), S. 189-202
- Namowitz Worthen 1991-92
Amy Namowitz Worthen, Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 261-306
- Nash 1995
Susie Nash, A fifteenth-century French manuscript and an unknown painting by Robert Campin, in: The Burlington Magazine 137, 1995, S. 428-437
- Nebes 2001
L. Nebes, Der „furor poeticus“ im italienischen Renaissanceplatonismus. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie bei Ficino, Landino und Patrizi, München 2001
- Neefs 1876
Emmanuel Neefs, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, 2 Bde., Gent 1876
- Nelson 1958
J. C. Nelson, The Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici Furori, New York 1958
- Nesselrath 1996
Arnold Nesselrath, Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. von V. v. Flemming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 252-271
- Nesselrath 1997
A. Nesselrath, Raphael's „School of Athens“, Vatikan 1997
- Netto-Bol 1976
M. M. L. Netto-Bol, The So-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique (= Kunsthistorisch eStudien van het Nederlands Instituut te Rome IV), Den Haag 1976
- Neubner 1923
Joseph Neubner, Die heiligen Handwerker in der Darstellung der Acta Sanctorum. Eine hagiographische Untersuchung über das Leben der heiligen Handwerker des christlichen Altertums und Mittelalters, zugleich ein Beitrag zur sozialgeschichtlichen und ethischen Würdigung der Handarbeit, Diss. Masch. Man. Münster 1923

- Neuenschwander 1997
Erwin Neuenschwander, *Weltbild*, in: *LexMA*, Bd. 8 (1997), Sp. 2159-2163
- Neumann 1970
Jaromír Neumann, *Kleinere Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihren Auswirkungen*, in: *Umění* 18 (1970), S. 142-151
- Neumann 1985
Jaromír Neumann, *Die rudolfinische Kunst und Niederlande*, in: *Cavalli-Björkman* 1985, S. 47-60
- Newman 1997
Richard Newman, *The Painting Materials used by Rogier van der Weyden in St. Luke Drawing the Virgin*, in: *Ainsworth/Purtle* 1997, S. 135-152
- NHG 1996
Joachim Jacoby, *The New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700: Hans von Aachen*, hrsg. von G. Luijten/R. Zijlma, Rotterdam 1996
- NHG 2001
Gero Seelig, *The New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700: Jost Amman*, Bd. 1, hrsg. von G. Bartrum, Rotterdam 2001
- Nibbrig 1987
Christiaan L. H. Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a. M. 1987
- Nichols 1986
Francis M. Nichols, *Mirabilia urbis Romae. The Marvels of Rome or a picture of the golden city. An english version of the medieval guide-book with a supplement of illustrative matter and notes*, 2. überarb. Aufl. New York 1986
- Nichols 1987
Lawrence W. Nichols, *Jan Goytysz van der Aar. On the identification of Goltzius' patron*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), S. 241-255
- Nichols 1991
L. W. Nichols, *The pen works of Hendrick Goltzius*, in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88 (1991), S. 4-57
- Nichols 1991-92
L. W. Nichols, *Hendrick Goltzius. Documents and printed Literature concerning his life*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92), 1993, S. 77-120
- Niederstein 1931
Albrecht Niederstein, *Das Graphische Werk des Bartholomäus Spranger*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 52 (1931), S. 1-33 (auch als Sonderdruck Berlin/Leipzig 1931)
- Niederstein 1933
Albrecht Niederstein, *Die Lukasmadonna des Rogier van der Weyden*, in: *Pantheon* 12 (1933), S. 361 ff.
- Niehr 1993
Klaus Niehr, *Lukasbilder. Lukasmadonna*, in: *LexMA*, Bd. 6 (1999), Sp. 1
- Niemann 1941
Johann Werner Niemann, *Die innere Organisation der Zünfte und ihre Stellung in der Stadtverfassung. Das Wirtschaftsrecht der Zünfte*, in: *Winkler* 1941, S. 103-124
- Nijstad 1986
Jaap Nijstad, *Willem Danielsz. van Tetrode*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), S. 259-279
- Nikolenko 1982/ 83
L. Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle*, München 1982/ 83
- Nilgen 1968
Ursula Nilgen, *Evangelisten*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 696-713
- Noë 1954
Helen Noë, *Carel van Mander en Italie. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn „Leven der deestijsche doorluchtighe Italiaensche Schilders“ (= Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis III)*, Den Haag 1954
- Noehles 1970
K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1970
- Nordenfalk 1976
Carl Nordenfalk, *Les cinq sens dans l'art du moyen-âge*, in: *Revue de l'Art* 34 (1976), S. 17-28
- Nordenfalk 1985a
Carl Nordenfalk, *The five senses in Flemish art before 1600*, in: *Cavalli-Börkman* 1985, S. 135-154
- Nordenfalk 1985b
Carl Nordenfalk, *The five senses in Late Medieval and Renaissance Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), S. 1-22
- Nordhoff 1992
C. Nordhoff, *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1992
- North 2002
Michael North, *Kunstmärkte*, in: *Ausst. Kat. Brügge* 2002, S. 53-58
- Notten 1912
M. van Notten, *Das niederländische Museum zu Amsterdam (= Die Holzskulptur in den Niederlande)*, Bd. II., hrsg. von W. Vogelsang, Utrecht 1912

- Nova 1992
Alessandro Nova, Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in their Working Practice, in: *Master Drawings* 30 (1992), S. 83-108
- Nova 2003
A. Nova, Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: *Ders./Schreurs* 2003, S. 183-202
- Nova/Schreurs 2003
Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hgg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Weimar/Wien 2003
- Nuttall 2002
Paula Nuttall, »Nur der Atem fehlt«. Italienische Reaktionen auf niederländische Porträtmalerei, in: *Ausst. Kat. Brügge* 2002, S. 199-202
- Oberhuber 1958
Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, Diss. Wien 1958
- Oberhuber 1964
K. Oberhuber, Die Landschaft im Frühwerk Bartholomäus Sprangers, in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 1 (1964), S. 173-187
- Obst 1983
Karin Obst, Der Wandel der Bezeichnungen für gewerbliche Zusammenschlüsse des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1983.
- Oehler 1997
Lisa Oehler, Rom in der Graphik des 16.-18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich, Berlin 1997
- Oertel 1936
R. Oertel, Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 57 (1936), S. 98-108
- Oexle 1979
Otto G. Oexle, Die mittelalterlichen Gilden: Ihre Selbstdeutung und ihr Beitrag zur Formung sozialer Strukturen (= *Miscellanea Mediaevalia* 12,1: Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters 1), Berlin/New York 1979, S. 203-226
- Oexle 1984
Otto G. Oexle, Memoria und Memorialbild, in: *Schmid/Wollasch* 1984, S. 384-440
- Oexle 1989
Otto G. Oexle, Gilde, in: *LexMa*, Bd. 6 (1989), Sp. 1452-1453
- Ogden 1949
H. V. S. Ogden, The principles of variety and contrast in seventeenth century aesthetics and Milton's poetry, in: *Journal of the history of ideas* 10 (1949), S. 159-182
- Ohler 2004
N. Ohler, *Reisen im Mittelalter*, Düsseldorf/Zürich 2004
- Ohly 1966
Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Darmstadt 1966
- Ohly 1984
F. Ohly, Bemerkungen eines Philologen zur Memoria, in: *Schmid/Wollasch* 1984, S. 9-68
- Ohly 1999
F. Ohly, Zur Signaturenlehre der frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst, Stuttgart/Leipzig 1999
- Oldenbourg 1973
M. C. Oldenbourg, *Hortulus animae 1493-1523. Bibliographie und Illustration*, Hamburg 1973
- Olds 1990
Clifton Olds, Jan Gossaert's St. Luke Painting the Virgin: A Renaissance Artist's Cultural Literacy, in: *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), S. 89-96
- Onasch 1989
Konrad Onasch, Evangelistensymbole, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Norbert Angermann u. a., Bd. 4, München u. a. 1989, Sp. 138-140
- Oppel 1987
John Oppel, The Priority of the Architect: Albertin on Architects and Patrons, in: *Kent/Simons/Eade* 1987, S. 251-267
- Orenstijn 1994
Nadine M. Orenstijn, Hendrick Hondius (= The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, hrsg. von G. Luijten), Roosendaal 1994
- Orenstijn 1996
N. M. Orenstijn, Hendrick Hondius and the business of prints in seventeenth-century Holland (= *Studies in prints and printmaking* 1), Rotterdam 1996
- Orenstijn u. a. 1993/94
N. Orenstijn/H. Leeftang/Ger Lujten/C. Schuckman, Print Publishers in the Netherlands 1580-1620, in: *Ausst. Kat. Amsterdam* 1993/94, S. 167-200
- van Os 1969
H. W. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Den Haag 1969

- Osgood 1930
C. Osgood, *Boccaccio on Poetry*, Princeton 1930
- von der Osten 1961
Gert von der Osten, *Studien zu Jan Gossaert*, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 454-475
- von der Osten 1973
Gert von der Osten, *Deutsche und niederländische Kunst der Refomationszeit*, Köln 1973
- von der Osten/Vey 1969
Gert von der Osten/Horst Vey, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500-1600* (= *Pelican History of Art* 31), Harmondsworth 1969
- Osteneck 1972
V. Osteneck, *Sudarium*, in: *LCI*, Bd. 4 (1972), Sp. 223-224
- Ostrow 1996
S. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996.
- Otto 1955
W. F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf 1955
- Otto 1992
Stephan Otto, *Das Wissen des Ähnlichen: Michel Foucault und die Renaissance*, Frankfurt a. M. 1992
- van Oven 1937
R. van Oven, *Werner van den Valckert en de sociale misstanden van zijn tijd*, in: *Amstelodamum* 1937, S. 8-12 und 28-29
- Overbeck 1868
J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.
- Overvoorde/Joosting 1896-97
J. C. Overvoorde/J. B. Ch. Joosting (Hgg.), *De Gilden van Utrecht tot 1528. Verzameling van rechtsbronnen*, 2 Bde., Den Haag 1896-97
- Owen 1980
M. J. F. Owen, *Artful eloquence. Jean Lemaire de Belges and the rhetorical tradition*, Chapel Hill/North Carolina 1980
- Owens 1979
Anne Jessie Owens, *An illuminated manuscript of motets by Cipriano de Rore*, Ann Arbor 1979
- Paatz 1952
Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 6 Bde., Frankfurt a. M. 1952
- Pächt 1963
Otto Pächt, *Zur Entstehung des „Hieronymus im Gehäus“*, in: *Pantheon* 21 (1963), S. 131-142
- Pächt 1977
Otto Pächt, *Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance*, in: *Ders., Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, S. 107-120
- Pächt/Rosenauer 1994
Otto Pächt, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van Weyden bis Gerard David (zwei Vorlesungszyklen von 1965/66)*, hrsg. von Monika Rosenauer, München 1994
- Pächt/Thoss 1990
Otto Pächt/Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: Flämische Schule II*, 2 Bde., Wien 1990
- Pallucchini 1962
Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini*, Venedig 1962
- Panofsky 1915
Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915
- Panofsky 1930
E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (= *Studien der Bibliothek Warburg XVIII*), Leipzig/Berlin 1930
- Panofsky 1933
E. Panofsky, *Der entfesselte Eros*, in: *Oud Holland* 50 (1933), S. 193-217
- Panofsky 1934
E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait*, in: *The Burlington Magazine* 69 (1934), S. 117-127
- Panofsky 1951
E. Panofsky, *Nebulae in Pariete. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), S. 34-41
- Panofsky 1953
E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 Bde., Cambridge/Mass. 1953
- Panofsky 1954
E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954
- Panofsky 1955
E. Panofsky, *Facies Illa Rogeri Maximi Pictoris*, in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, hrsg. von K. Weitzmann, Princeton 1955, S. 392-400

- Panofsky 1966
E. Panofsky, Good government or fortune? The Iconography of a New Discovered Composition by Rubens, in: Gazette des Beaux-Arts (1966), S. 306-326
- Panofsky 1969
E. Panofsky, Erasmus and the Visual Arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969), S. 200-227
- Panofsky 1980a
E. Panofsky, Vater Chronos, in: Ders., Studien zur Ikonologie (= dt. Übers. von Studies in Iconology 1962), Köln 1980, S. 109-152
- Panofsky 1980b
E. Panofsky, Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien (Bandinelli und Tizian), in: Ders. Studien zur Ikonologie (= dt. Übers. von Studies in Iconology 1962), Köln 1980, S. 203-239
- Panofsky 1984
E. Panofsky, Die Renaissance europäischer Kunst (= Renaissance and Resuscitations in Western Art, Übers. der 2. Aufl. Stockholm 1965 von Horst Günter), 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1984
- Panofsky 1989
Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Berlin 1924), 6. Aufl. Berlin 1989
- Panofsky 1993
E. Panofsky, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini (= Tomb sculpture 1964), hrsg. von H. W. Janson, mit einer Vorbemerkung von M. Warnke, 2. Aufl. Köln 1993
- Panofsky 1995
E. Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers (= The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1943), 2. Aufl. der dt. Übers. Hamburg 1995
- Panofsky/Saxl 1923
E. Panofsky/F. Saxl, Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (= Studien der Bibliothek Warburg 2), Leipzig/Berlin 1923
- Papafava 1993
F. Papafava, Vatikan. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vatikanstadt 1993
- Parker 1979
Geoffrey Parker, Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der niederländischen Republik 1549-1609, München 1979
- Parma 2002
Elena Parma, Genua – Tor des Südens, in: Ausst. Kat. Brügge 2002, S. 93-103
- Parmentier 1937
R. A. Parmentier, Bescheiden omtrent Brugsche Schilders van de 16e eeuw, I: Ambrosius Benson, in: Annales de la Société d'Émulation de Bruges 80 (1937), S. 87-129.
- Parmentier 1939
R. A. Parmentier, Bronnen voor de geschiedenis van het Brugse schildersmilieu in de XVIe eeuw IX: Adriaan Isenbrant, in: Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis 9 (1939), S. 229-265
- Parshall/Parshall 1986
L. B. Parshall/P. W. Parshall (Hgg.), Art and the Reformation. An annotated Bibliography, Boston 1986
- Partridge 1999
Loren Partridge, Federico Zuccari at Caprarola 1561-1569. The Documentary and Graphic Evidence, in: Winner/Heikamp 1999, S. 159-184
- Patz 1986
K. Patz, Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 269-287
- de Pauw-de Veen 1969
Lydia de Pauw-de Veen, De begrippen „schilder“, „schilderij“ en „schilderen“ in de zeventiende eeuw (= Verhandelingen van Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 22), Brüssel 1969
- de Pauw-de Veen 1969a
Lydia de Pauw-de Veen, De begrippen „schilder“, „schilderij“ en „schilderen“ in de zeventiende eeuw, in: Simiolus 7 (1969), S. 25-37
- Pauwels 1975
Henri Pauwels, Naar aanleiding van een gravure naar Quinten Metsys, in: De gulden passer. Jaarboek van de Vereniging der Antwerpsche Bibliophielen, 53 (1975), S. 248-262
- Pauwels 1981
H. Pauwels, A propos d'une gravure d'après Quentin Metsys, in: Ausst. Kat. Lissabon 1981, S. 15-25
- Pavel 1962
Jakub Pavel, Der Veitsdom zu Prag (= Das christliche Denkmal 39/40), Berlin 1962
- Pavel 1968
Jakub Pavel, Der St.-Veitsdom in Prag, Prag 1968
- Pearce 1992
Susan M. Pearce, Collecting: Shaping the world, in: Dies., Museums, Objects and collections. A cultural study, London 1992, S. 68-88
- Pecham/Lindberg 1970
John Pecham and the Science of Optics. Perspectiva communis, hrsg. von D. C. Lindberg, Milwaukee/London 1970

- Peeters 1984
J.-P. Peeters, Het verschijnsel der gilden en hanzen in de middeleeuwse steden in de Nederlanden, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 62,2 (1984), S. 271-288
- Peltzer 1911-12
Rudolf A. Peltzer, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* 30 (1911-12), S. 59-182
- Pepe 1969
M. Pepe, Il „paragone“ tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale, in: *Cultura e scuola* 30 (1969), S. 120-131
- Peppiatt/Bellony-Rewald 1982
Michael Peppiatt/Alice Bellony-Rewald, *Imagination's chamber. Artists and their Studios*, Boston 1982
- Pérez Sanchez 1970
Alofonso E. Pérez Sanchez, The Collection of Drawings in the Prado Museum, in: *Apollo* (1970), S. 384-389
- Pérez Sanchez 1981
Alfonso E. Pérez Sanchez, San Lucas pintando a la virgen de Ribera, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario dicata*, Warschau 1981, S. 403-406
- Périer-d'Ieteren 1968
Catheline Périer-d'Ieteren, Une copie de Notre-Dame de Grâce de Cambrai aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 17 (1968), S. 111-114
- Périer-d'Ieteren 1979
C. Périer-d'Ieteren, Rogier van der Weyden, der Künstler und sein Einfluss auf die Malerei des 15. Jahrhunderts, in: *Ausst. Kat. Brüssel 1979*, S. 41-55
- Périer-d'Ieteren 1982/83
C. Périer-d'Ieteren, Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV^e siècle, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 19 81982/83), S. 74-94
- Périer-d'Ieteren 1984
C. Périer-d'Ieteren, Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter, Stockholm 1984
- Périer-d'Ieteren 1985
C. Périer-d'Ieteren, Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle, Brüssel 1985
- Périer-d'Ieteren 1999
C. Périer-d'Ieteren, Colyn de Coter, in: *Saur*, Bd. 21 (1999), S. 504-505
- Persoons 1968
Guido Persoons, De liggeren der Antwerpse Sint-Lucasgilde 1566. Een aanvulling uit het Oudermansboek van het Glazenmakersambacht, 1657-1796, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Bd. 1, Gent 1968, S. 265-268
- Peter-Raupp
Hanna Peter-Raupp, Zum Thema „Kunst und Künstler“ in deutschen Zeichnungen von 1540-1640, in: *Geissler* 1980, Bd. 2, S. 223- 230
- Peters 1965
Heinz Peters, Psychomachia. Zu einer unbeanteten Zeichnung von Heemskerck und ihren ikonologischen Voraussetzungen, in: *Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum 70. Geburtstag am 13. Januar 1963*, Hamburg 1965, S. 90-100
- Peters 1984
J.-P. Peters, Het verschijnsel der gilden en hanzen in de middeleeuwse steden in de Nederlanden, in: *Revue de belge de philologie et d'histoire: Societé pour le Progrès des Études Philologiques et Historiques*, 62, 2 (1984), S. 271-288
- Petri 1956
Franz Petri, Vom Verhältnis Westfalens zu den östlichen niederlanden, in: *Westfalen* 34 (1956), S. 161-168
- Pevsner 1942
Nikolaus Pevsner, The Term „Architect“ in the Middle Ages, in: *Speculum* 17 (1942), S. 549-562
- Pevsner 1986
Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien (=Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940), München 1986
- Pfeiff 1990
Ruprecht Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte)*, Münster 1990
- Pfister 1913
F. Pfister (Hg.), *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*, Heidelberg 1913
- Pfisterer 1996
Ulrich Pfisterer, Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107-148
- Pfisterer 1999
U. Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 61-97
- Pfisterer 2001
U. Pfisterer, Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 305-330

- Pfisterer 2002
U. Pfisterer (Hg.), Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002
- Philippot 1966
Paul Philippot, Les grisailles et les „dégres de réalité“ de l'image dans la peinture flamande de XVe et XVIe siècles, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 4 (1966), S. 225-242
- Philippot 1970
Paul Philippot, Pittura Fiamminga e Rinascimento Italiano, Turin 1970
- Picard 1954
Ch. Picard, Muses et inspiratrices littéraires en Grèce, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 5 (1954), S. 101-116
- Pieper 1953
Paul Pieper, Israhel van Meckenem als Goldschmied, in: Ausst. Kat. Bocholt 1953, S. 11-20
- Pigler 1954a
Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Budapest 1954
- Pigler 1954b
Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae 1 (1954), S. 215-235
- Pigler 1964
Andor Pigler, La mouche peinte: un talisman, in: Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts 24 (1964), S. 47-64
- Pignatti 1972
Terisio Pignatti, Giorgione, Mailand 1972
- Pilz 1970
Wolfgang Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970
- Pinchart 1881
A. Pinchart, Un Congrès des peintres en 1468, in: Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique 50 (1881), S. 360-369
- Pirenne 1912
Henri Pirenne, Histoire de Belgique, Bd. 3, 2. Aufl. Brüssel 1912
- Plagemann 1997
V. Plagemann, Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1997
- de Plancy 1878
C. de Plancy, Dictionnaire de reliques, Bd. 2, Paris 1878
- Plomp 1936
C. Plomp, Het leerlingwezen in Den Haag van de 15de tot de 18de eeuw, in: Jaarboek Die Haghe (1936), S. 1-35
- Pochat 1986
Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- Poensgen 1970
Georg Poensgen, Das Werk des Jodocus a Winghe, in: Pantheon 28 (1970), S. 504-514
- Poensgen 1972
Georg Poensgen, Zu den Zeichnungen des Jodocus a Winghe, in: Pantheon 30 (1972), S. 39-47
- Pohlmann 1963
H. J. Pohlmann, in: Archiv für für Geschichte des Buchwesens IV (1963), Sp. 157 ff.
- Pollitt 1974
J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology, New Haven/London 1974
- Polleross 1988
Friedrich B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 18), 2 Bde., Worms 1988
- Polleross 1991
F. B. Polleross, Between Typology and Psychology: The role of the Identification Portrait in Updating old Testament Representations, in: Artibus et Historiae XII (1991), S. 75-117
- Pomian 1993
Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1993
- Pomian 1994
Krzysztof Pomian, Sammlungen- eine historische Typologie, in: A. Grote (Hg.), Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, Opladen 1994, S. 107-126
- Pommier 1998
Édouard Pommier, Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières, Paris 1998
- Pope-Hennessy 1963
John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, New York 1963
- Popham 1925
A. E. Popham, The engravings and woodcuts of Dirck Vellert, in: Print Collector's Quarterly 12 (1925), S. 343-368
- Popham 1926
A. E. Popham, Drawings of the Early Flemish School, London 1926
- Popham 1928
A. E. Popham, The Etchings of Marcus Gheeraerts the Elder, in: Print Collectors Quarterly 15 (1928), S. 187-200
- Posner 1971
Donald Posner, Annibale Caracci, London 1971

- Prak 2000
Maarten Prak, Politik, Kultur und politische Kultur: die Zünfte in den Nördlichen Niederlanden, in: Reininghaus 2000a, S. 71-83
- Praz 1947
Mario Praz, Studies in Seventeenth Century Imagery, Vol. II. A Bibliography of Emblem Books (= Studies of the Warburg Institute 3), London 1947
- Preibisz 1911
L. Preibisz, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1911
- Preimesberger 1991
Rudolf Preimesberger, Zu van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60 (1991), S. 459-489
- Preimesberger 1992
R. Preimesberger, Ein Prüfstein der Malerei bei Jan van Eyck?, in: Winner 1992, S. 85-100
- Preimesberger 1998
R. Preimesberger, »Proprijs sic effingebam coloribus...« Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Kessler, H. L. (Hg.), The Holy Face and the paradox of representation. (Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996), Bologna 1998, S. 279 ff.
- Preimesberger u. a. 1999
R. Preimesberger u. a. (Hgg.), Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999
- Preimesberger 2002
R. Preimesberger, Liebe zur Skulptur und Malerei. Vincenzo Giustiniani (1564-1637). Ein Sammler und seine Sammlung, in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 99-109
- Presbyter/Theobald 1984
Technik des Kunsthandwerks im 12. Jahrhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarium Artium Schedula, in der Auswahl übers. und erläutert von W. Theobald, Neuausgabe eingeleitet von W. von Stromer, Düsseldorf 1984
- Previtali 1964
Giovanni Previtali, La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassi, Turin 1964
- Price 1999
David Price, Janus Secundus, Tempe/Arizona 1999
- Price 1984
Patricia L. Price, Learning through Imitation: Some Examples, in: Ausst. Kat. Rhode Island 1984, S. 49-57
- Prims 1939a
Floris Prims, Altaarstudiën, in: Ders., Antwerpiensia. Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis 12 (1938), Antwerpen 1939, S. 285-289
- Prims 1940a
Floris Prims, De St. Lucasgilde en de zeven weeën, in: Ders., Antwerpiensia. Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis 13 (1939), Antwerpen 1940, S. 32-39
- Prims 1940b
Floris Prims, De beeldstormerij van 1581, in: Ders., Antwerpiensia. Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis 13 (1939), Antwerpen 1940, S. 183-190
- Prims 1940c
Floris Prims, Altaarstudiën, in: Ders., Antwerpiensia. Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis 13 (1939), Antwerpen 1940, S. 278-447
- Prims 1941
Floris Prims, Antwerpiensia. Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis 14 (1940), Antwerpen 1941
- Prims 1942
Floris Prims, De groote cultuurstrijd, Bd. 1: De religionsvrede 1578-81, Antwerpen 1942
- Prims 1943
Floris Prims, De groote cultuurstrijd, Bd. 2: De christelijke republiek 1581-85, Antwerpen 1943
- Prims 1946
Floris Prims, De Antwerpsche Ommeganck op den vooravond van de beeldstormerij, Antwerpen/Utrecht 1946
- Prims 1977 ff.
Floris Prims, Geschiedenis van Antwerpen, 8 Bde., Neuausgabe Brüssel 1977-85
- Prinsen 1901
Jakob Prinsen (Hg.), Collectanea van Gerardus Geldenhauer Noviomagus (= Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap 3. F. 16), Amsterdam 1901
- Prinsen 1924
Jakob Prinsen, Geldenhauer (Gerardus) Noviomagus, in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, Bd. VI, Leiden 1924, Sp. 550-554
- Prinz 1966
Wolfram Prinz, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Katalog der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Auflage der Lebensbeschreibungen von 1568 (= Supplement zu Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 12), Florenz 1966
- Prinz 1974
W. Prinz, Das Motiv "Pallas Athena führt die Pictura in den Kreis der septem artes liberales ein" und die sogenannte Cellini-Schale, in: Festschrift für P. W. Meister zum 65. Geburtstag, Hamburg 1974, S. 165-173

- Prinz 1999
W. Prinz, Gli statuti dell'Accademia dell'Arte del Disegno e dell'Accademia di San Luca a Roma, in: Winner/Heikamp 1999, S. 295-299
- Prisco/de Vecchi 1966
Michele Prisco/Pier Luigi de Vecchi, L'opera completa di Raffaello, Mailand 1966
- Prodi 1984
Paolo Prodi, Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica. con una postfazione dell'autore, Bologna 1984
- Puraye 1949
Jean Puraye, Antonio Moro et Dominique Lampson, in: Oud Haolland 64 (1949), S. 175-183
- Puraye 1950
Jean Puraye, Dominique Lampson, humaniste 1532-1599, Brügge 1950
- Putscher 1955
M. Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna, Tübingen 1955
- Putscher 1971
M. Putscher, Die fünf Sinne, in: Aachener Kunstblätter 41 (1971), S. 152-173
- Puttfarken 2000
T. Puttfarken, The Invention of Pictorial Composition Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800, New Haven/London 2000
- van Puyvelde 1962
Leo van Puyvelde, La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel, Paris 1962
- Queysanne 2000
Bruno Queysanne, Alberti et Raphael. Descriptio Urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome, Lyon/Grenoble 2000
- Radcliffe 1985
Anthony Radcliffe, Schardt, Tetrode, and some possible sculptural sources for Goltzius, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 97-108
- Radke 1976
Christian Radke, Pictor civilis. Eine Untersuchung der Ursprünge des Malerideals in Leone Battista Albertis Trattato delle pittura, Bonn 1976
- Raggio 1958
Olga Raggio, The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21 (1958), S. 44-62
- Rahn 1994
Kerstin Rahn, Religiöse Bruderschaften in der spätmittelalterlichen Stadt Braunschweig (Braunschweiger Werkstücke 94), Hannover/Braunschweig 1994
- Kahsnitz 1993
Rainer Kahsnitz, Inhalt und Aufbau der Handschrift, in: Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward, Ausstellung im Rahmen der Ausstellung „Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen“, hrsg. von M. Brandt, Hildesheim/München 1993, S. 8-55
- de Ramaix 1989
Isabelle de Ramaix, Les Sadeler. De damasquieur à graveur et marchand d'estampes. Quelques documents inédits, in: Le Livre et l'Estampes 131 (1989), S. 7-46
- Ramakers 1994
B. A. M. Ramakers (Hg.), Spel in de verte: Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel, Gent 1994
- Ramakers 1996
B. A. M. Ramakers, Spelen en figuren. Toneelkunst en processieculuur in Oudenaarde tussen de Middeleeuwen en Moderne Tijd, Amsterdam 1996
- Ramakers 1998
B. A. M. Ramakers, De Const getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijkers-wedstrijd van 1606, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49 (1998), S. 129-175
- Rasmussen 1973
J. Rasmussen, Zum Meister H. L., in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 18 (1973), S. 55 ff.
- Raupp 1978
Hans-Joachim Raupp, Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Oud Holland 92 (1978), S. 106-129
- Raupp 1984
H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (= Studien zur Kunstgeschichte 25), Hildesheim u. a. 1984
- Raupp 1986
H.-J. Raupp, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986
- Raupp 1994
H.-J. Raupp, Der alte Künstler und das Alterswerk, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 87-97

- Raupp 1998
H.-J. Raupp, Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600, in: Schweikhart 1998, S. 177-190
- Rave 1959
P. O. Rave, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), S. 119-154
- Rave 1960
P. O. Rave, Das Selbstbildnis des Johannes Gump in den Uffizien, in: Pantheon 18 (1960), S. 28-31
- Rave 1961
P. O. Rave, Das Museo Giovio zu Como, in: Miscellanea Bibliotheca Hertziana, Wien/München 1961, S. 275-282
- Rawlins 1941/42
F. I. G. Rawlins, A further Comment on the Grip of the Artist's Brush, in: Technical Studies in the Field of the Fine Arts X (1941/42), S. 157-160
- RDK
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Begonnen von Otto Schmitt, bisher 10 Bde., München/Stuttgart 1937 ff.
- Reale 1997
G. Reale, Raffaello. La Scuola di Atene. Una nova interpretazione dell'affresco con il cartone a fronte, Mailand 1997
- Réau 1959
L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. 3, Paris 1959
- Reininghaus 1981
Wilfried Reininghaus, Die Entstehung der Gesellengilden im Spätmittelalter (= Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beiheft 71), Wiesbaden 1981
- Reininghaus 1990
Wilfried Reininghaus, Gewerbe in der frühen Neuzeit, München 1990
- Reininghaus 2000a
Wilfried Reininghaus (Hg.), Zunftlandschaften in Deutschland und den Niederlanden im Vergleich (= Schriften der Historischen Kommission für Westfalen 17), Münster 2000
- Reininghaus 2000b
Wilfried Reininghaus, Zünfte und Regionen. „Zunftlandschaften“ als Forschungsproblem, in: Ders. 2000a, S. 3-9
- Reinsch 1967
Adelheid Reinsch, Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen, Phil. Diss. Tübingen 1967
- Reis Santos 1939
Luis Reis Santos, A Lost Work of Massys and a hitherto Unknown Van der Goes, in: The Burlington Magazine 75 (1939), S. 162-169
- Reis Santos
Luis Reis Santos, Obras-primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal, Lissabon 1953
- Reißer 1997
Ulrich Reißer, Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (= Beiträge zur Kunstwissenschaft 69), München 1997
- Rekers 1961
Bernard Rekers, Benito Arias Montano 1527-1598. Studie over een groep spiritualistische humanisten in Spaanje en de Nederlanden, op grond van hun briefwisseling, Diss. Amsterdam 1961
- Renders 1931
Emile Renders, La solution du problème van der Weyden – Flémalle – Campin, 2 Bde. Brügge 1931
- Renger 1970
K. Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970
- Renger 1976-78
K. Renger, Sine Cerere et Baccho friget Venus, in: Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis 24 (1976-78), S. 190-203
- Renger 1985
K. Renger, Alte Liebe, gleich und ungleich. Zu einem satirischen Bildthema bei Jan Massys, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 35-46
- Rensing 1936
Theodor Rensing, Das Dortmunder Dominikanerkloster, Münster 1936
- Rensing 1937
Theodor Rensing, Neue Funde zur Derick-Baegert-Frage, in: Westfalen 22 (1937), S. 242-253
- Reuterswärd 1991
Patrik Reuterswärd, The Dog in the Humanist's Study, in: Ders., The Visible and Invisible in Art, Wien 1991, S. 206-255
- Reynolds 1996
C. Reynolds, Reality and Image. Interpretating three Paintings of the Virgin and Child in an Interior associated with Campin, in: Robert Campin. New Directions in Scholarship, Turnhout 1996, S. 183-195
- Reynolds 1982
T. Reynolds, The Accademia del Disegno in Florence. Its formation and early years, Ann Arbor 1982

- Reznicek 1954
Emil K. J. Reznicek, Notities bij de konstkamer van Gonzales Coques, in: Bulletin van het Rijksmuseum en van het Mauritshuis 2 (1954), S. 43-46
- Reznicek 1955
E. K. J. Reznicek, De reconstructie van't „Altaer van S. Lucas“ van Maerten van Heemskerck, in: Oud Holland 70 (1955), S. 233-246
- Reznicek 1960
E. K. J. Reznicek, Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder, in: Oud Holland 75 (1960), S. 30-49
- Reznicek 1961
E. K. J. Reznicek, Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, 2 Bde., Utrecht 1961
- Reznicek 1963
E. K. J. Reznicek, Realism as a “side road or byway” in dutch art, in: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Bd. 2, Princeton/New Jersey 1963, S. 247-253
- Reznicek 1983
E. K. J. Reznicek, De achtste tronie van de schelpenverzamelaar, in: Essays dedicated to Egbert Haverkamp Begemann on his 60th birthday, Doornspijk 1983, S. 209-213
- Reznicek 1984
E. K. J. Reznicek, A survey in recent discoveries and of bibliography concerning Dutch art 1500-1600, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 6-13
- Reznicek 1986/87
E. K. J. Reznicek, Die Darstellung von Tieren in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts und ihre Symbolik, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 82/83 (1986/87), S. 157-162
- Reznicek 1993
E. K. J. Reznicek, Hendrick Goltzius. Drawings Rediscovered 1962-1992. Supplement to: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius (1961), New York 1993
- Ricci 1912
Corrado Ricci, Pintoricchio, Perugia 1912
- Ricci 1926
Corrado Ricci, Raffaello, Perugia 1926
- Rice 1958
Eugene F. Rice, The Renaissance Idea of Wisdom, Cambridge/Mass. 1958
- Richter 1970
Jean Paul Richter, The Literary Remains of Leonardo da Vinci, Bd. 2, 3. Aufl. New York 1970
- Ricken 1977
Herbert Ricken, Der Architekt. Geschichte eines Berufes, Berlin 1977
- Ricken 1994
Herbert Ricken, Der Bauingenieur. Geschichte eines Berufes, Berlin 1994
- de Ridder 1915
A. de Ridder, Progène, in: Revue des Études Grecques 28 (1915), S. 282-287
- Ridderbos 1984
Bernhard Ridderbos, Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in Early Italian Art, Groningen 1984
- Ridderbos 1991
Bernhard Ridderbos, De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst, Den Haag 1991
- Ridderbos 1993
Bernhard Ridderbos, In de suizende stilte van de binnekamer: Interpretaties van het Arnolfini-portret, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44 (1993), S. 35-50
- Riggs 1977
Timothy A. Riggs, Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of The Four Winds, New Haven 1977
- Riggs 1987
T. Riggs, Rezension zu Mauquoy-Hendrickx 1978-83, in: The Art Bulletin 69 (1987), S. 479-480
- Ring 1913
Grete Ring, Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1913
- Ringbom 1965
Sixten Ringbom, Icon to Narrative. The Rise of the dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Art, Abo 1965
- Ringbom 1969
Sixten Ringbom, Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Medieval Private Piety, in: Gazette des Beaux-Arts 73 (1969), S. 159-170
- Ritz 1975
Gisliind Ritz, Der Rosenkranz: Bezeichnungsherkunft, in: 500 Jahre Rosenkranz. 1475-1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben, hrsg. vom Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Köln 1975, S. 51-101
- 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. 25-92

- Roberts 1998
Helene E. Roberts (Hg), *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, 2 Bde., Chicago/London 1998
- Robinson 1989
William W. Robinson, *Two Drawings by Joost van Winghe*, in: *Master Drawings* 27 (1989), S. 314-321
- Robinson/Wolff 1986
W. W. Robinson/Martha Wolff, *The Function of Drawings in the Netherlands in the Sixteenth Century*, in: *Ausst. Kat. Washington* 1986, S. 25-40
- Roeck 1991
Bernd Roeck, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der Frühen Neuzeit*, München 1991
- Roeck 1999
Bernd Roeck, *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit: Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999
- von Roeder-Baumbach 1943
Irmengard von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij Blijde inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16de en de 17de eeuw (= Maerlantbibliotheek 13)*, Antwerpen/Utrecht 1943
- Römer 1994
Uta Römer, Jan de Beer, in: *Saur*, Bd. 8 (1994), S. 247-248
- Roes 1935
A. Roes, *New Light on the Grylli*, in: *Journal of Hellenic Studies* (1935), S. 232-235
- Roettgen 1999
Steffi Roettgen, *Der Maler als Principe. Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm*, in: *Winner/Heikamp* 1999, S. 301-315
- Röttger 1925
B. H. Röttger, *Der Maler Hans Mielich*, München 1925
- Roettig 2002
Petra Roettig, „Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand“. Über Schrift und Bild in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius, in: *Ausst. Kat. Hamburg* 2002, S. 22-26
- van Roey 1966
J. van Roey, *De Antwerpsche schilders in 1584-85. Poging tot sociaal-religieus onderzoek*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1966), S. 107-133
- Roggenkamp 1996
Bernd Roggenkamp, *Die Töchter des Disegno. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari (= Uni Press Hochschulschriften 81)*, Münster 1996
- Rolland 1939
P. Rolland, *Inventaris op het archief van het Oud Sint Lucasgild en van de Oud Koninklijke Academie van Antwerpen*, in: *Jaarboek Antwerpen's Oudheidkundige kring* 15 (1939), S. 42-101
- Roman 1984
Cynthia E. Roman, *Academic Ideals of Art Education*, in: *Ausst. Kat. Rhode Island* 1984, S. 81-95
- Romdahl 1953
Axel L. Romdahl, *A Michelangelo Drawing used by Maerten van Heemskerck*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 95 (1953), S. 273-276
- Roose 1970
L. Roose, *Dwelck den Mensche Aldermeest tot Consten Verwect: De Poetica der Brabantse Rederijkers in 1561*, in: *Hulde-Album Prof. Dr. J. F. Vanderheyden, Langemark* 1970, S. 91-108
- Roosen-Runge 1972
Heinz Roosen-Runge, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt*, Wiesbaden 1972
- Rooses 1881
Max Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpens. Von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule von P. P. Rubens*, München 1881
- Rosenberg 1910
Marc Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1910
- Rosenblum 1957
Robert Rosenblum, *The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, in: *The Art Bulletin* 19 (1957), S. 279-290
- Rosenthal 1962
E. E. Rosenthal, *The House of Andrea Mantegna in Mantua*, in: *Gazette des Beaux Arts* 9 (1962), S. 327-348
- Rosenthal 1973
E. Rosenthal, *Plus ultra*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 198 ff.
- Rosenthal 1978
E. E. Rosenthal, *The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art*, in: *The Sixteenth Century Journal* 4 (1978), S. 33-45
- Rosier 1988
B. Rosier, *Waarschuwing tegen wellust. De tastzin in Frans Floris' prentreeks de vijf zintuigen*, in: *Kunstlicht* 4 (1988), S. 23-26
- Roskill 1968
Mark W. Roskill, *Dolce's „Aretino“ and Venetian Art Theory of the Cinquecento (= Monographs on Archaeology and the Fine Arts XV)*, New York 1968

- Rossi 1984
S. Rossi, *La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia*, in: *Ricerche per la Storia religiosa Roma* 5 (1984), S. 377 ff.
- Rothemund 1966
B. Rothemund, *Handbuch der Ikonenkunst*, München 1966
- Rothstein 1999
Bret Rothstein, *Vision and devotion in Jan van Eyck's Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*, in: *Word and Image* 15 (1999), S. 262-272
- Rothstein 2001
Bret Rothstein, *Vision, Cognition, and Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin-Triptych*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 37-55
- Rotondi 1950
P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, 2 Bde., Urbino 1950
- Rott 1933 ff.
H. Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, 3 Bde., Stuttgart 1933-38
- Rouchette 1959
J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris 1959
- Roy 1992
A. Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992
- Roy 2000
A. Roy, *Van Eyck's Technique. The Myth and the Reality*, in: *Investigating Jan van Eyck*, hrsg. von S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout 2000, S. 97-100
- Royalton-Kisch 1986
M. Royalton-Kisch, *Rezension zu Mauquoy-Hendrickx 1978-83*, in: *Print Quarterly* 3 (1986), S. 141-143
- Royalton-Kische 1988
Vgl. M. Royalton-Kisch, *Adriaen van de Venne's Album in the department of Prints and Drawings in the British Museum*, London/Amsterdam 1988
- Rubin 1995
Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995
- Rubinstein 1996
Ruth Rubinstein, *The Hermes Farnese or a Marcus Aurelius? Sixteenth Century Drawings of a Statue in the Sassi Courtyard*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. von Flemming/S. Schütze, Mainz 1996, S. 230-241
- Rüdiger 1966
H. Rüdiger, *Göttin Gelegenheit, Gestaltwandel einer Allegorie*, in: *Arcadia* 1 (1966), S. 121-166
- Rupprich 1956-69
Hans Rupprich (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., Berlin 1956-69
- Russo 1987
Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Etude de l'Iconographie et de Spiritualité (XIIIe-XVe siècle)*, Paris/Rom 1987
- Rutgers 1997
K. M. Rutgers, *Stradanus*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von J. Turner, Bd. 29, London 1997, Sp. 740-743
- Van Ruyven-Zeman 1995
Zsuzsanna Van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort. Inventor (= Verhandelingen van Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België Jaargang 57, Nr. 61)*, Brüssel 1995
- van Ruyven-Zeman 2002
Z. van Ruyven-Zeman, *Portretten van hoog tot laag en van klein tot groot. De familie Wierix en Hendrick Goltzius*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 50 (2002), S. 390-405
- Rylant/Casteels 1940
J. Rylant/M. Casteels, *De metsers van Antwerpen tegen Paludanus, Floris, de Nole's en andere beeldhouwers*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis* 31 (1940), S. 185-203
- Sachs 1970
H. Sachs, *Familie, Heilige*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 4-7
- Saenger 1975
P. Saenger, *Colard Mansion and the evolution of the printed book*, in: *Library Quarterly* 45 (1975), S. 405-418
- Saint-Léon 1941
Etienne Martin Saint-Léon, *Histoire des Corporations de Métiers. Depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, 4. Aufl. Paris 1941
- Saintenoy 1931-34
Paul Saintenoy, *Les artistes et les arts à la cour de Bruxelles*, 3 Bde., Brüssel 1931-34
- Salsano 1953
F. Salsano, *La poesia di Teofilo Folengo. Saggio sopra i luoghi comuni della critica folenghiana*, Neapel 1953
- Salzer 1967
Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymenpoesie des Mittelalters mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literarisch-historische Studie*, Sonderausgabe/Nachdruck der Separatabdrucke 1886-94, Darmstadt 1967
- Sander 1992
Jochen Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992

- Sander 1999
Jochen Sander, An Hugos Statt. Das Künstlerelbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins, in: Kruse/Thürlemann 1999, S. 237-254
- Sander 2002
Jochen Sander, Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerelbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie, in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 71-81
- Sauer 1993
Christine Sauer, Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350, Göttingen 1993
- Sauer 1924
J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924
- Saunders 1977/78
Eleanor A. Saunders, A commentary on iconoclasm in several prints by Maarten van Heemskerck, in: Simiolus 10 (1978/79), S. 59-83
- Saunders 1978
Eleanor A. Saunders, Old Testament subjects in the prints of Maarten van Heemskerck "als een claere spiegele der tegenwoordige tijden", Diss. Yale University/Ann Arbor 1978
- Saunders/O'Malley 1982
John B. de C. M. Saunders/Charles D. O'Malley, The Anatomical Drawings of Andreas Vesalius, New York 1982
- Saur 1992 ff.
Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begründet und mit hrsg. von Günter Meissner, z. Zt. 32 Bde., München/Leipzig 1992 ff.
- Sausser 1972
E. Sausser, Schmerzen Mariens, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 85-87
- Saxl 1912
Fritz Saxl, Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Okzident, in: Der Islam 3 (1912), S. 151-175
- Saxl 1918/19
F. Saxl, Probleme der Planetenkinderbilder, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 54, N. F. 30 (1918/19), S. 1013-1021
- Saxl 1923
F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1923), S. 64 ff.
- Saxl/Meier 1953
F. Saxl/H. Meier, Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages, Bd. 1, London 1953
- Scarpa Sonino 1992
A. Scarpa Sonino, Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo, Mailand 1992
- Scavizzi 1974
G. Scavizzi, La teologia cattolica e de le immagini durante il secolo XVI, in: Storia dell'Arte 20-22 (1974), S. 171-213
- Scavizzi 1981
G. Scavizzi, Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550), Rom 1981
- Scavizzi 1992
L. Scavizzi, The Controversy on Images from Calvin to Baronius, New York 1992
- Schaar 1955
C. Schaar, The Golden Mirror. Studies in Chaucer's Descriptive Technique and its Literary Background, Lund 1955
- Schabacker 1972
P. H. Schabacker, Petrus Christus' S. Eloy. Problems of Provenance, Sources and Meanings, in: Art Quarterly 35 (1972), S. 103-118
- Schabacker 1982
P. H. Schabacker, Observations on the Tournai Painter's Guild with special Reference to Rogier van der Weyden and Jacques Daret, in: Academia Analecta 43, 1 (1982), S. 9-28
- Schade 1994
Sigrid Schade, Himmlische und/oder Irdische Liebe. Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes in der Renaissance, in: Dies. u. a. (Hgg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln u. a. 1994, S. 95-112
- Schade 1980
Werner Schade, Sächsische Zeichnungen 1550-1630, in: Geissler 1980, Bd. 2, S. 201-203
- Schadewaldt 1968
Hans Schadewaldt, Kunst und Medizin, in: Medicina et artibus. Festschrift für Wilhelm Katner (= Düsseldorf Arbeiten zur Geschichte der Medizin, Beiheft 1), Düsseldorf 1968, S. 146-160
- Schaefer 1986
Jean Owens Schaefer, Saint Luke as a painter. From Saint to Artisan to Artist, in: Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age, Bd. 1: Les hommes (= Actes du colloque international Rennes 1983), hrsg. von X. Barall Altet, Paris 1986, S. 413-427
- Schaefer 1992
Jean Owens Schaefer, Gossaert's Vienna Saint Luke Painting as an Early Reply to Protestant Iconoclasts, in: Source 22,1 (1992), S. 31-37

- Schaefer 1998
Ursula Schaefer (Hg.), *Artes im Medienwechsel*, Berlin 1998
- Schaefer 1999
Ursula Schaefer (Hg.), *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999
- Schapiro 1945
Meyer Schapiro, »Muscipula diaboli«: The Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: *The Art Bulletin* 27 (1945), S. 182-187
- Schauz 1980
Volkmar Schauz, Zur Vedute, in: Geissler 1980, Bd. 2, S. 204-206
- Scheffler 1985
Wolfgang Scheffler, Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefäße auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530. Ein typologischer Beitrag zur Goldschmiedekunst, Berlin/New York 1985
- Scheicher 1979
Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien u. a. 1979
- Schéle 1965
Sune Schéle, Cornelis Bos. A Study of the origins of the Netherland grotesque, Stockholm 1965
- Scheller 1968
R. W. Scheller, „ALS ICH CAN“, in: *Oud Holland* 87 (1968), S. 135-139
- Scheller 1969
R. W. Scheller, Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer, in: *Oud Holland* 84 (1969), S. 81-147
- Scheller 1972
R. W. Scheller, Nieuwe gegevens over het St. Lukasgilde te Delft in de zestiende eeuw, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23 (1972), S. 41-48
- Schiller 1966
Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966
- Schiller 1976
Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4,1: Die Kirche, Gütersloh 1976
- Schiller 1980
Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4,2: Maria, Gütersloh 1980
- Schilling 1986
Heinz Schilling (Hg.), *Die Reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Das Problem der „Zweiten Reformation“*, Gütersloh 1986
- Schilling 1990
M. Schilling, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblattes in Deutschland bis um 1700 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 29)*, Tübingen 1990
- Schilp 2000
Thomas Schilp, *Zunft und Memoria. Überlegungen zur Selbstdeutung von Zünften im mittelalterlichen Westfalen*, in: *Reininghaus 2000a*, S. 107-120
- Schindler 1988
Alfred Schindler (Hg.), *Apokryphen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich 1988
- Schindler 1981
H. Schindler, *Der Meister H L = Hans Loy?*, Königstein i. T. 1981
- Schipperges 1980
Heinrich Schipperges, *Artes liberales. Bedeutung für die Medizin*, in: *LexMA*, Bd. 1 (1980), Sp. 1062-1063
- Schirrmeister 2003
A. Schirrmeister, *Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003
- Schleier 1973
Reinhard Schleier, *Tabula Cebetis oder „Spiegel des menschlichen Lebens / darin Tugend und Tuntgüent abgemalet ist“*. Studien zur Konzeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973
- Schlichtenmaier 1988
Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564-1625) Maler und Zeichner mit Werkkatalog, Diss. Tübingen 1988
- Schlosser 1971
Hanspeter Schlosser, Moses, in: *LCI*, Bd. 3 (1971), Sp. 282-297
- von Schlosser 1896
Julius von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 13-100
- von Schlosser 1900
Julius von Schlosser, *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 21 (1900), S. 262-270
- von Schlosser 1923
Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Wien 1923
- von Schlosser 1924
Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924
- von Schlosser 1927
Julius von Schlosser, *Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi*, in: *Ders., Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, S. 296-303

- Schlüter 1990
Britta Schlüter, Der Lukasaltar der St. Jacobikirche in Hamburg, 2 Bde., Magisterarbeit Hamburg 1990
- Schmarsow 1928
A. Schmarsow, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden (= Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften II, XXXIX), Leipzig 1928
- Schmid 1970
A. A. Schmid, Himmelfahrt Christi, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 268-276
- Schmid/Wollasch 1984
K. Schmid/J. Wollasch (Hgg.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (= Münstersche Mittelalterliche Schriften 48), München 1984
- Schmidt 1914
Benno Schmidt, Frankfurter Zunfturkunden bis 1612 (= Veröffentlichungen der historischen Kommission der Stadt Frankfurt a. M., Bd. 6), Frankfurt a. M. 1914
- Schmidt 1990
J. Schmidt, Der Kreuznimbus im Christusbild, in: Das Münster 43/1 (1990), S. 20-28
- Schmidt-Linsenhoff 1996
Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: kritische berichte 24 (1996), S. 7-21
- Schmidt-Wiegand 1985
Ruth Schmidt-Wiegand, Die Bezeichnungen Zunft und Gilde in ihrem historischen und wortgeographischen Zusammenhang, in: Schweineköper 1985, S. 31-52
- Schmitz 1913
Hermann Schmitz, Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913
- Schmoll gen. Eisenwerth 1970
Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, hrsg. von M. Gosebruch, Köln 1970, S. 77-95
- Schnaase/Eisenmann 1879
K. J. F. Schnaase/O. Eisenmann, Geschichte der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert, Bd. VIII., Stuttgart 1879
- Schnackenburg 1970
Bernhard Schnackenburg, Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte IX (1970), S. 143-160
- Schneider 1962
H. Schneider, Vergleichende Untersuchungen zu sprachlichen Strukturen der beiden erhaltenen Lehrgedichte des Nikandros von Kolophon, Wiesbaden 1962
- Schneider 1992
Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1992
- Schnell 1971
Elfriede Schnell, Fayencen in der Malerei des Mittelalters, Ottobrunn 1977
- Schoch 1986
Rainer Schoch, Ein Jahrhundert Nürnberger Druckgraphik, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 93-100
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001
R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden, 3 Bde., München 2001
- Schöne 1938
W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin/Leipzig 1938
- Schotel 1861/64
G. D. J. Schotel, Geschiedenis der Rederijkers in Nederland, 2 Bde., Amsterdam 1861/64
- Schouteet 1958
A. Schouteet, Document in verband met de Brugse schilders uit de 16de eeuw IV: Lancelot Blondeel, in: Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art 27 (1958), S. 173-191
- Schouteet 1968
A. Schouteet, Inventaris van het goud- en zilverwerk in april 1578 te Brugge opgeëist, in: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming Societé d'émulation te Brugge 105 (1968), S. 217-246
- Schouteet 1985
A. Schouteet, Marcus Gerards. The 16th century painter and engraver, Brügge 1985
- Schouteet 1989
A. Schouteet, De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David (= Fontes Historiae Artis Neerlandica 2), Bd. 1, Brüssel 1989
- Schrade 1966
Hubert Schrade, Das Herz in Kunst und Geschichte, in: Das Herz, Bd. 2: Im Umkreis der Kunst, Biberach a. d. Riss 1966, S. 9-62
- Schramm 1920 ff.
Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Begründet von Albert Schramm, fortgeführt von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, 23 Bde., Leipzig 1920-43
- Schreiber 1951
G. Schreiber, Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1951
- Schreiber 1911
W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XV^e siècle, Bd. 5: Incunables à figures, Leipzig 1911

- Schreiber/Musper 1976
W. L. Schreiber, *Der Einblattholzchnitt und die Blockbücher des XV. Jahrhunderts*, Tafelband, hrsg. von Th. Musper, Stuttgart 1976
- Schreiner 1970
Klaus Schreiner, „... wie Maria gleich einem puch“. Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (1970), S. 651-664
- de Schryver 1955/56
A. de Schryver, Hugo van der Goes' laatste Jaren te Gent, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 16 (1955/56), S. 193-211
- Schubert 1972
Dietrich Schubert, Quentin Massys porträtiert von Jan van Scorel?, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 22 (1972), S. 1-4 und 7-32
- van Schueren 1996
K. van Schueren, *De Kunstkamers van Frans II. Francken. Een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptur*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1996), S. 59-89
- Schüssler 1998
Stephanie Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der artes liberales*, Mainz u. a. 1998
- Schütz 1966
Liselotte Schütz, *Hans Mielichs Illustrationen zu den Bußpsalmen des Orlando di Lasso*, Diss. München 1966
- Schütz 1972a
Liselotte Schütz, *Schreiber, Schreibszenen*, in: *LCI*, Bd. 4 (1972), Sp. 123-125
- Schütz 1972b
Liselotte Schütz, *Visionen*, in: *LCI*, Bd. 4 (1972), Sp. 461-463
- Schütz 1989
Karl Schütz, *Die Geschichte der flämischen Sammlung der Wiener Gemäldegalerie*, in: *Best. Kat. Wien* 1989, S. 7-10
- Schütz-Rautenberg 1978
Gesa Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers*, Köln/Wien 1978
- Schulpbach 1982
W. Schulpbach, *The paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp"* (= *Medical History Suppl.* 2), London 1982
- Schulte 1953
H. K. Schulte, *Orator. Untersuchungen über das ciceronianische Bildungsideal* (= *Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike* 11), Frankfurt a. M. 1953
- Schulting 1991-92
To Schulting, Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: „hertsen vrienden“?, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92), S. 455-480
- Schultz 1985
Bernard Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor 1985
- Schulz 1990
Eva Schulz, *Notes on the History of Collecting and of Museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century*, in: *Journal of the History of Collections* 2 (1990), S. 205-218
- Schulz 1998
K. Schulz, *Zunft, -wesen, -recht, I.: Allgemein und deutscher Bereich*, in: *LexMa*, Bd. 9 (1998), Sp. 686-690
- Schumacher-Wolfgarten 1971
R. Schumacher-Wolfgarten, *Rose*, in: *LCI*, Bd. 3 (1971), Sp. 563-568
- Schunicht-Rawe/Lüpkes 2002
Anne Schunicht-Rawe/Vera Lüpkes (Hgg.), *Handbuch der Renaissance: Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich*, Köln 2002
- Schuster 1983
Peter-Klaus Schuster, *Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert*, in: *Ausst. Kat. Hamburg* 1983, S. 115-125
- Schuster 1991
P.-K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991
- Schuster 1999
P.-K. Schuster, „Die Armut des Künstlers“ und andere ikonographische Ambivalenzen. Zu einigen Pictura-Allegorien von Bartholomäus Spranger, Adam Elsheimer und ihrem Umfeld, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 38 (1999), S. 221-228
- Schwartz 1993
G. Schwartz, *Lady Pictura painting flower*, in: *Tableau* 15 (1993), S. 66 ff.
- Schwarz 1990
Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies* (= *Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*), Braunschweig 1990
- Schwarz 1952
Heinrich Schwarz, *The Mirror in Art*, in: *Art Quarterly* 15 (1952), S. 97-118
- Schwarz 1959
Heinrich Schwarz, *The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Observations on some paintings, drawings and prints in the 15th Century*, in: *Studies in the History of the Art dedicated to William E. Suida*, London 1959, S. 90-105

- Schweikhart 1978
Gunter Schweikhart, *Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*, in: Festschrift Herbert Siebenhüner, hrsg. von E. Hubala/G. Schweikhart, Würzburg 1978, S. 111-136
- Schweikhart 1982
Gunter Schweikhart, *Torso. Zur Geschichte und Bedeutung zerstörter Antiken in Mittelalter und Neuzeit*, in: Ausst. Kat. Kassel 1982, S. 10-33
- Schweikhart 1992
Gunter Schweikhart, *Boccaccios „De claris mulieribus“ und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert*, in: *Winner* 1992, S. 113-136
- Schweikhart 1993
Gunter Schweikhart, *Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts*, in: *Begegnungen. Festschrift für P. A. Riedl zum 60. Geburtstag (= Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 20)*, Worms 1993, S. 18-27
- Schweikhart 1998
Gunter Schweikhart (Hg.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance (= Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2)*, Köln 1998
- Schweitzer 1925
Bernhard Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher N. F. (1925)*, S. 28-132
- Schweitzer 1937
B. Schweitzer, *Zum antiken Künstlerbild*, in: *Corolla. Ludwig Curtius zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1937, S. 35-44
- Schweitzer 1953
B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen 1953
- Schwemmer 1973
W. Schwemmer, *Freiheit und Organisationszwang der Nürnberger Maler in reichsstädtischer Zeit*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 60 (1973)*, S. 222-249
- Schwineköper 1985
Berent Schwineköper (Hg.), *Gilden und Zünfte. Kaufmännische und gewerbliche Genossenschaften im frühen und hohen Mittelalter*, Sigmaringen 1985
- Schwinn 1973
C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Frankfurt a. M. 1973
- Scorti-Bertinelli 1905
U. Scorti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905
- Scott 1924-36
Hermetica, edited and translated by W. Scott, 4 Bde., Oxford 1924-36
- Scribner 1990
Bob Scribner (Hg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (= Wolfenbütteler Forschungen 46)*, Wiesbaden 1990
- Šebková-Thaller 1991
Z. Šebková-Thaller, *Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit*, in: *Konsthistorisk tidskrift 15 (1991)*, S. 1-8
- Segal 1988
Sam Segal, *A prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, Den Haag 1988
- Seznec 1990
Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, dt. Übers. der Ausgabe Paris 1980, München 1990
- Sedlmayr 1951
Hans Sedlmayr, *Der Ruhm der Malkunst. Jan Vermeer „De schilderconst“*, in: *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 169-177
- Sedlmayr 1962
Hans Sedlmayr, *Jan Vermeer: „De Schilderconst“*, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 7-8: Interpretationen (1962)*, S. 34-65
- Seelig 1997
G. Seelig, *Hans Burgkmair d. Ä.*, in: *Saur*, Bd. 15 (1997), S. 216-217
- Segard 1924
Achille Segard, *Jean Gossart, dit Mabuse*, Brüssel/Paris 1924
- Seibert 1970a
Jutta Seibert, *Jabal, Jubal und Tubalkain*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 359-360
- Seibert 1970b
Jutta Seibert, *Künste, mechanische*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 701-703
- Seibert 1970c
Jutta Seibert, *Künste, sieben freie*, in: *LCI*, Bd. 2 (1970), Sp. 703-713
- Seidel 1993
Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge 1993
- Seidel 1996
Martin Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il giovane (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte 11)*, Münster 1996

- Seigel 1968
J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance and Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton 1968
- Sellink 1991-92
Manfred Sellink, *Een teruggevonden Laatste Ordeel van Hendrick Goltzius. Goltzius' relatie met de Antwerpse uitgever Philips Galle*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92)*, S. 145-158
- Sellink 1997
M. Sellink, *Philips Galle (1537-1612). Engraver and Print Publisher in Harlem and Antwerp*, 2 Bde., Diss. Amsterdam 1997
- Sellink 2000
The New Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Bd. 9,1-9,3, bearb. von M. Sellink, hrsg. von H. Leeftang, Rotterdam 2000
- Sénéchal 1990
Philippe Sénéchal, *Justus Sadeler, Print Publisher and Art Dealer in Early Seicento Venice*, in: *Print Quarterly* 7 (1990), S. 22-35
- Serebrennikov 1995
N. E. Serebrennikov, "Dwelck den Mensche, aldermeest tot Consten verweckt". *The Artist's Perspective*, in: *Koopmans u. a. 1995*, S. 219-246
- Servolini 1944
Luigi Servolini, *Jacopo de'Barbari, Padua* 1944
- Seydlitz 1885
W. von Seydlitz, *Die gedruckten Gebetbücher des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen VI (1885)*, S. 25 ff.
- Seznec 1990
Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, dt. Übers. der Originalausgabe Paris 1980, München 1990
- Sharratt 1995
P. Sharratt, *The Image of the Temple: Bernard Salomon, Rhetoric and the Visual Arts*, in: *Koopman u. a. 1995*, S. 247-267
- Shearman 1963
John Shearman, *Maniera as an aesthetic ideal*, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art*, Bd. 2, Princeton/New Jersey 1963, S. 200-221
- Shearman 1972
J. Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972
- Shearman 1992
J. Shearman, *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992
- Sichtermann 1963
H. Sichtermann, *Nereo e Nereidi*, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Bd. 5, Rom 1963, S. 421-423
- Sider 1974
R. Sider, *Andreas Bodenstein von Karlstadt. The Development of his Thought 1517-1525 (= Studies in Medieval and Reformation Thought 11)*, Leiden 1974
- Siebert 1906
Margarete Siebert, *Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen*, Straßburg 1906
- Silver 1983
Larry Silver, *Fountain and Source. A Rediscovered Eyckian Icon*, in: *Pantheon* 41 (1983), S. 95-104
- Silver 1984
Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys with a Catalogue Raisonné*, New York 1984
- Silver 1986
Larry Silver, *Figure nude, histoire e poesie: Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 37 (1986)*, S. 1-40
- Silver 1987
Larry Silver, *The "Gothic" Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna*, in: *Pantheon* 45 (1987), S. 58-69
- Silver 1990
Larry Silver, *Paper Pageants: The Triumphs of Emperor Maximilian I.*, in: *Barbara Wish/Susan S. Munshower (Hgg.), "All the world's a stage..." Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, Bd. I, Pennsylvania 1990, S. 293-331
- Silver/Smith 1978
Larry Silver/S. Smitz, *Carnal Knowledge. The late Engravings of Lucas van Leyden*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 29 (1978)*, S. 239-298
- Simon 1955
Marcel Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955
- Sluijter 1985
Eric J. Sluijter, *Some observations on the choice of narrative mythological subjects in late mannerist painting in the Northern Netherlands*, in: *Cavalli-Björkman 1985*, S. 61-72

- Sluijter 1986
Eric J. Sluijter, De »Heydensche Fabulen« in de noordnederlandsche schilderkunst circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie, Den Haag 1986
- Sluijter 1988a
E. J. Sluijter, *Een volmaekte schildery is als een spiegel der natuer*. Spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw, in: Oog in oog met de spiegel, hrsg. von N. J. Brederoo u. a., Amsterdam 1988, S. 146-163
- Sluijter 1988b
Een stuk waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw, in: Antiek 23 (1988), S. 150-161
- Sluijter 1990
E. J. Sluijter, Herscheppingen in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring I., in: Delineavit et Sculpsit 4 (1990), S. 1-23
- Sluijter 1991
E. J. Sluijter, Herscheppingen in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring II., in: Delineavit et Sculpsit 5 (1991), S. 1-19
- Sluijter 1991-92
Eric Jan Sluijter, Venus, Visus en Pictura, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 337-396
- Sluijter 1993
Eric Jan Sluijter, De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642, Hilversum 1993
- Sluijter 1999
Eric Jan Sluijter, Emulatin sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt, in: Simiolus 27 (1999), S. 4-45.
- de Smet 1977
R. de Smet, Een nauwkeuriger datering van Rubens' eerste reis naar Holland in 1612, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1977, S. 199-218
- Smolar-Meynart 1979
A. Smolar-Meynart, Die Niederlassung des Hofes Philipps des Guten und der Regierungsorgane in Brüssel: das Werden einer Hauptstadt, in: Ausst. Kat. Brüssel 1979, S. 15-23
- Smolinsky 1980
H. Smolinsky, Reformation und Bildersturm. Hieronymus Emsers Schrift gegen Karlstadt über die Bilderverehrung, in: Reformatio ecclesiae. Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen in der Alten Kirche bis zur Neuzeit. Festgabe für Erwin Iserloh, Paderborn 1980, S. 428-440
- Smyth 1963
Craig H. Smyth, Mannerism and Maniera, in: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Bd. 2, Princeton/New Jersey 1963, S. 174-199
- Sorgeloos 1990
C. Sorgeloos, Labore et Constantia. A collection of 510 editions issued by Christopher Plantin from 1555 til 1589, Brüssel 1990
- Soly 1986
Hugo Soly, De groei van een metropool, in: K. van Sacker/R. van Uytven (Hgg.), Antwerpen. Twaalf eeuwen Geschiedenis en cultuur, Antwerpen 1986, S. 84-92
- Soly 1993
Hugo Soly, Sociale relaties in Antwerpen tijdens de 16de en 17de eeuw, in: Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 37-47.
- Solmsen 1968
Friedrich Solmsen, Nature as Craftsman in Greek Thought, in: Ders., Kleine Schriften, Bd. 1, Hildesheim 1968, S. 332-355
- van Someren 1888-91
J. F. van Someren, Beschrijvende Catalogus van gegraveerde Portretten van Nederlanders, Amsterdam 1888-91
- Smith 1990
Jeffrey C. Smith, Netherlandish Artists and Art in Renaissance Nuremberg, in: Simiolus (1990), S. 153-168
- Sonkes 1969
Micheline Sonkes, Dessins du XVe siècle: Groupe van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du Maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style (= Les Primitifs Flamands III. Contribution à l'étude des Primitifs Flamands 5), Brüssel 1969
- Sonkes 1971/72
Micheline Sonkes, Les Dessins sous-jacent chez Rogier van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle, in: Bulletin Institut Royal du Patrimoine artistique 13 (1971/72), S. 161-206
- Sonino 1992
A. A. Sonino, Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII als XIX secolo, Mailand 1992
- Sosson 1977
Jean-Pierre Sosson, Les travaux publics de la Ville de Bruges, XIVe-XVe siècles (= Collection Histoire Pro Civitate 48), Brüssel 1977
- Sosson 1982
Jean-Pierre Sosson, A propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIVe-XVe siècles), in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 51 (1982), S. 17-25
- Soussshof 1997
Catherine M. Soussshof, The absolute artist. The historiography o a concept, Minnesota u. a. 1997

- Spaak 1926
P. Spaak, Jean Lemaire de Belges. Sa vie, son œuvre et ses meilleures pages, Paris 1926
- Spaans 1989
Joke Spaans, Haarlem na de reformatie. Stedelijke cultuur en kerkelijk leven 1577-1620, Den Haag 1989
- Spearing 1993
A. C. Spearing, the Medieval Poet as Voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narrative, Cambridge 1993
- Spencer 1957
John R. Spencer, Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento theory of painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957), S. 26-44
- Spencer 1965
J. R. Spencer, Filarete's Treatise on Architecture, being the Treatise by Antonio Piero Averlino, known as Filarete (= Yale Publications in the History of Art 16), New Haven/London 1965
- Speth-Holterhoff 1957
S. Speth-Holterhoff, Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle, Brüssel 1957
- Speth-Holterhoff 1958
A. Speth-Holterhoff 1958, Trois amateurs d'art flamands au XVIIe siècle, in: Revue Belge (1958), S. 45 ff.
- Spickernagel 1970
Ellen Spickernagel, Die Descendenz der „kleinen Landschaften“, München 1970
- Spies 1993
Marijke Spies, The Amsterdam chamber De Eglentier and the ideals of Erasmian humanism, in: T. Hermans/R. Salverda (Hgg.), From revolt to riches. Culture and history of the Low Countries 1500-1700. International and interdisciplinary perspectives, London 1993, S. 109-118
- Spies 1995
Marijke Spies, Between Ornament and Argumentation: developments in 16th-century Dutch Poetics, in: Koopmans u. a. 1995, S. 117-121
- Spigt 1985
P. Spigt, Het ontstaan van de autobiografie in Nederland, Amsterdam 1985
- Sprung 1937
Annemarie Sprung, Derick Baegert aus Wesel, seine Werkstatt und seine Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte des niederrheinisch-klevischen Kunstschaffens des ausgehenden Mittelalters, Köln 1937
- Šroněk 1997
Michal Šroněk, Die Prager Bildhauerkunst und Malerei in den Jahren 1550-1650, in: Ausst. Kat. Prag 1997, S. 353-375
- Šroněk 1998
M. Šroněk, Painters in Prague between the Guild and the Court ca. 1595-1650, in: Konečný u. a. 1998, S. 216-219
- Šroněk 2002
Michal Šroněk, Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders, in: Studia Rudolphina 2 (2002), S. 16-28
- Stadlbauer 1997
Ferdinand Stadlbauer, Realien der Marienverehrung im profanen Bereich, in: Beinert/Petri 1997, S. 927-954
- Stafski 1985
H. Stafski, Das Thema der Verkündigung im Werk des Veit Stoß. Die „Verkündigung von links“, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 34 (1985), S. 70-97
- Staley 1903
E. Staley, The Wierixes. A famous family of engravers at Antwerp in the sixteenth and seventeenth centuries, in: The Connoisseur 5 (1903), S. 60-62
- Stange 1954
Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 6: Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450-1515, München/Berlin 1954
- Staps 1992
Seven-Wielandt Staps, Francesco Badens, in: Saur, Bd. 6 (1992), S. 199-200
- Stechow 1966
Wolfgang Stechow, Northern Renaissance Art 1400-1600 (= Sources and Documents in the History of Art), New Jersey 1966
- Stechow 1971
Wolfgang Stechow, Rezension zu de Pauw-de Veen 1969, in: The Art Bulletin 53 (1971), S. 260-261
- Steenbergen 1950/52
G. J. Steenbergen, Het landjuweel van de rederijkers (= Keurreeks van het Davidfonds 44), Löwen 1950/52
- Steinbart 1928
K. Steinbart, Die niederländischen Hofmaler der Bairischen Herzöge, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1928), S. 89-164
- Steinbart 1940
K. Steinbart, Johann Liss, der Maler aus Holstein. Berlin 1940
- Steinberg 1983
Leo Steinberg, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Olivion, New York 1983
- Steiner 1991
Reinhard Steiner, Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, München 1991

- Steingräber 1966
Erich Steingräber, *Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter* (= Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte 27), München 1966
- Steinmann 1913
Ernst Steinmann, *Porträt Darstellungen Michelangelos* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 3), Rom 1913
- Steppe 1952
Jan K. Steppe, *Het koordoksaal in de Nederlanden* (= Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 7) Brüssel 1952
- Steppe 1968
Jan K. Steppe, *Het sterfjaar van Jan Gossaert*, in: *Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965*, S. 33-38
- Sterck 1923
J. F. M. Sterck, *Hoofdstucken over Vondel en zijn kring*, Amsterdam 1923
- Sterk 1980
J. Sterk, *Philips van Bourgondië (1465-1524) Bisschop van Utrecht als Protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zutphen 1980
- Sterling 1933
C. Sterling, *Neue Gemälde des Cornelis van Dalem*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 54 (1933), S. 123-130
- Sternagel 1966
Peter Sternagel, *Die artes mechanicae im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Kallmünz 1966
- von Steuben 1995
H. von Steuben, *Der Doryphoros und der Kaonon Polyklets*, in: *Städel Jahrbuch N. F.* 15 (1995), S. 7-18
- Stierhof 1980a
Horst H. Stierhof, *Die Wittelsbacher und die bildende Kunst*, in: E. Valentin u. a. (Hgg.), *Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten*, München 1980
- Stierhof 1980b
Horst H. Stierhof, *Zur Baugeschichte der Maximilianischen Residenz*, in: *Glaser* 1980, S. 269-278
- van der Stighelen 2000
Katlijne van der Stighelen, *Van zelfbeeld tot ezel: kunstenaarsalaam op zestiende- en zeventiende-eeuwse zelfportretten*, in: *Concept, design and execution in Flemish Painting (1550-1700)*, hrsg. von H. Vlieghe u. a., Turnhout 2000, S. 233-260
- Stirm 1977
M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation* (= Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte XLV), Gütersloh 1977
- van der Stock 1998
Jan van der Stock, *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a City. Fifteenth century to 1585*, Rotterdam 1998
- Stout 1933
George L. Stout, *A study of the Method in a Flemish panel*, in: *Technical Studies in the field of the Fine Arts* 1 (1932), S. 181-206
- Stout 1941/42
George L. Stout, *The Grip of the Artist's Brush*, in: *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* 10, 1941/42, S. 3-17
- Stoichita 1992
Viktor I. Stoichita, *Cabinets d'Amateurs et scénario iconoclaste*, in: *Actes du XXXVII Congrès International d'Histoire de l'Art Straßburg 1989*, Bd. IV: *Les Iconoclastes*, hrsg. von S. Michalski, Straßburg 1992, S. 171-192
- Stoichita 1994
V. I. Stoichita, *Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*, in: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée* 20 (1994), S. 71-94
- Stoichita 1997
V. I. Stoichita, *Das mystische Auge. Visionen und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, München 1997
- Stoichita 1998
V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (= Bild und Text), München 1998
- Stoichita 1999
V. I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens* (= *A short History of the Shadow* 1997), München 1999
- Stoichita 2002
V. I. Stoichita, *Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst*, in: *Ausst. Kat. München/Köln 2002*, S. 11-19
- Stolzenburg 2002
Andreas Stolzenburg, *An Inventory of Goltzius Drawings from the Collection of Queen Christina*, in: *Master Drawings* 38 (2000), S. 424-442
- Stolzenburg 2002
Andreas Stolzenburg, *Hendrick Goltzius und die Antike*, in: *Ausst. Kat. Hamburg 2002*, S. 17-21
- van der Straelen 1855
J. B. van der Straelen, *Jaarboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen. 1434 tot het jaer 1795*, Antwerpen 1855

- Strauss 1977
Walter L. Strauss, Hendrick Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts, 2 Bde., New York 1977
- Strasser 2004
G. F. Strasser, Zur Renaissanceforschung. Referate zu wissenschaftlichen Neuerscheinungen über Emblematik und Mnemonik in der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 28 (2004), S. 40-41
- Strech 1998
A. Strech, Spranger inventor. Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken, in: Konečný u. a. 1998, S. 201-210
- Streng 1997
Jean Streng, „Fraeye consten ende wetenschappen“. Zwols cultureel leven in de zeventiende eeuw, in: Ausst. Kat. Zwolle in de Gouden Eeuw. Cultuur en schilderkunst, bearb. von J. Streng und L. van Dijk, Stedelijk Museum Zwolle 1997, S. 9-42
- Stridbeck 1956
Carl Gustav Stridbeck, Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956
- Strieder 1959
Peter Strieder, Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, S. 252-267
- Strieder 1982
Peter Strieder, Zur Struktur der spätgotischen Werkstatt, in: Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung 30. Juni – 2. Juli 1981, hrsg. vom Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1982, S. 24-28
- Strobel 1990
A. Strobel, Dieric Bouts. Die Brüsseler Gerechtigkeitstafeln. Studien zu einer städtischen Ikonografie, unveröffentlichte Magisterarbeit, München 1990
- von Stromer 1984
Wolfgang von Stromer. Zur Neuauflage von Wilhelm Theobalds Ausgabe von 1933 des Theophilus Presbyter Diversarium Artium Schedula mit Forschungsergebnissen bis 1981, in: Presbyter/Theobald 1984, S. V-XIX
- Strong 1973
R. Strong, Splendour at Court. Renaissance Spectacle and the Theatre of Power, London 1973
- Stuiveling 1983
G. Stuiveling (u. a. Hgg.), G. A. Bredero's Boertigh, amoureux en aendachtigh groot lied-boeck, Bd. 2: Bredere aantekeningen bij liederen, Leiden 1983
- Stumm 1925
Lucie Stumm, Nicolaus Manuel Deutsch von Bern als Maler, Bern 1925
- Stupperich 1983
R. Stupperich, Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben, in: LexMA, Bd. 2 (1983), Sp. 733-735
- Stutz 1985
Rita Stutz, Die Residenz des Malerfürsten Rubens in Antwerpen und das vornehme Bürgerhaus Rembrandts in Amsterdam, in: Hüttinger 1985, S. 139-152
- Sullivan 1981
A. M. Sullivan, Pieter Bruegel the Elder's Two Monkeys: A new Interpretation, in: The Art Bulletin 63 (1981), S. 114-126
- Summers 1969/70
David Summers, The sculptural program of the Capella di San Luca in the Santissima Annunziata, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14 (1969/70), S. 67-90
- Summers 1981
David Summers, Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981
- Summers 1987
David Summers, The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics, Cambridge 1987
- Sumowski 1983
W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. 1, Landau 1983
- Sydenham 1952
Edward E. Sydenham, The coinage of the Roman Republic, London 1952
- Szabor 1972
A. Szabor, The Five Senses by the Antwerp Artist Jacob de Backer, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23 (1972), S. 317-327
- Tachau 1988
K. H. Tachau, Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundation of Semantics 1250-1345 (= Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters XXII), Leiden u. a. 1988
- Tacke 1997
A. Tacke, Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51, 1997, S. 43 ff.
- Täube 1991
D. R. Täube, Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik, Essen 1991
- Tahon 1998

- Eva Tahon, Lanceloot Blondeel in Bruges, Brügge 1998
- Talvacchia 1999
Bette Talvacchia, Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture, Princeton 1999
- Tanner 1993
M. Tanner, The last descendance of Aeneas. The Habsburgs and the mythic image of the emperor, New Haven/London 1993
- Taubert 1975
J. Taubert, Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 15, 1975, S. 387-401
- Taverne 1970
E. R. M. Taverne, Een Amsterdams Lucasfeest in 1618, in: Simiolus 4 (1970), S. 19-27
- Taylor 1928
A. E. Taylor, A Commentary on Plato's Timaeus, Oxford 1928
- Ter Molen 1984
Johannes R. ter Molen, Van Vianen, Een Utrechtse familie van Zilvermeden met en internationale faam, 2 Bde., o. O. 1984
- Tervarent 1997
Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600), 2. überarb. und korr. Aufl. Genf 1997
- Tesch/Hollmann 2004
J. Tesch/J. Hollmann (Hgg.), Die Kunst der Augentäuschung, München 2004
- van Thiel 1983
H. van Thiel, Leben und Taten Alexanders von Makedonien, Darmstadt 1983
- van Thiel 1964
Pieter J. J. van Thiel, Litterarum inventores. Een uniek thema in de Sala Sistina van het Vaticaan, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 15 (1964), S. 105-131
- van Thiel 1965
P. J. J. van Thiel, Cornelis Cornelisz. van Haarlem as a draughtsman, in: Master drawings 3 (1965), S. 123-154
- van Thiel 1967/68
P. J. J. van Thiel, Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer, in: Simiolus 2 (1967/68), S. 91-99
- van Thiel 1983a
P. J. J. van Thiel, Werner Jacobsz. van den Valckert, in: Oud Holland 97 (1983), S. 128-195
- van Thiel 1985
P. J. J. van Thiel, Cornelis Cornelisz. van Haarlem – his first ten years as a painter, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 73-84
- van Thiel 1999
P. J. J. van Thiel, Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562-1638). A Monograph an Catalogue Raisonné, Doornspijk 1999
- van Thiel/Miedema 1978
P. J. J. van Thiel/H. Miedema, De grootmoedigheid van Scipio, een schilderij van Karel van Mander uit 1600, in: Bulletin van Rijksmuseum 26 (1978), S. 51-59
- Thiem 1957-59
G. Thiem, Studien zu Jan van der Straeten genannt Stradanus, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 8 (1957-59), S. 88-110
- Thieme/Becker 1907 ff.
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950
- Thijs 1993
Alfons K. L. Thijs, De Antwerpse luxenijverheid: winstbejag en kunstzin, in: Ausst. Kat. Antwerpen 1993, S. 105-113
- Thijs 1997
Alfons K. L. Thijs, Communicatie via religieuze drukgrafiek in het preïndustriële corporatisme (Brabant en Vlanderen), in: Lis/Soly 1997, S. 213-241
- Thöne 1934
Friedrich Thöne, Johann Fischart als Verteidiger deutscher Kunst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (1934), S. 127 ff.
- Thöne 1963
F. Thöne, Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz, München 1963
- Thoenes 1986
C. Thoenes, St. Peter als Ruine, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 481-501
- Thøfner 1998
Margit Thøfner, The Court in the City, the City in the Court, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49 (1998), S. 185-207
- Thomas 1936
A. Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie (= Forschungen zur Vorlksunde XX/XXI, hrsg. von G. Schreiber), Düsseldorf 1936
- Thomas 1968
A. Thomas, Brunnen, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 330-336

- Thomas 1970
A. Thomas, Kelter, *Mystische*, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 497-504
- Thomas 1972a
A. Thomas, *Weinrebenmadonna*, in LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 489-491
- Thomas 1972b
A. Thomas, *Weintraube*, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 494-496
- Thomassen 1990
K. Thomassen (Hg.), *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het album amicorum en poëziealbum in de Nederlanden*, Maarssen/Den Haag 1990
- Thomassen 1996
K. Thomassen, *Where have all the flowers gone? The veiling van alba amicorum uit de collecties van Rappard-Lütge bij Frederik Muller op 16 en 17 juni 1910*, in: N. Maas (Hg.), *Waardevol oud papier. Feestbundel bij het tienjarig bestaan van B. Kuyper Veilingen Boeken*, Haarlem 1996, S. 295-307
- Thompson 1932
Daniel Thompson, *The Schedules of Theophilus Presbyter*, in: *Speculum* 7 (1932), S. 199-220
- Thürlemann 1990
Felix Thürlemann, *Der Blick hinaus auf die Welt. Zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin*, in: P. Fröhlicher u. a. (Hgg.), *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel 1990, S. 383-396
- 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. 524-562
- Thürlemann 1997
Felix Thürlemann, *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln*, Frankfurt a. M. 1997
- Thürlemann 2002
Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München u. a. 2002
- Thuillier 1963
J. Thuillier, *Doctrines et querelles artistique en France au XVIIe siècle. Quelques textes oubliés ou inédits*, in: *Documents inédits sur l'art français du XVIIe siècle. Archives de l'art français N. F.* 23 (1963), S. 125 ff.
- TIB 1978 ff.
The Illustrated Bartsch, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1978 ff.
- TIB 1978
Konrad Oberhuber, *The works of Marcantonio Raimondi and his school (= The Illustrated Bartsch 26 und 27)*, New York 1978
- TIB 1980
Matham, Saenredam, Muller (= *The Illustrated Bartsch* 4), New York 1980
- TIB 1980 (Falk)
T. Falk, *Sixteenth Century German Artists. Hans Burgkmair the Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder (= The Illustrated Bartsch 11)*, New York 1980
- TIB 1980-82
M. Sellinck, *Hendrick Goltzius (= The Illustrated Bartsch 3)*, 2 Bde., New York 1980-82
- TIB 1991
Ilja M. Veldman, *Dirck Volckertsz. Coornhert (= The Illustrated Bartsch 55)*, New York 1991
- TIB 1997-98
I. de Ramaix, *Aegidius Sadeler II. (= The Illustrated Bartsch, 72,1 und 2)*, 2 Bde. New York 1997-98
- TIB 2003
I. de Ramaix, *Johan Sadeler I (= The Illustrated Bartsch 70, 1-3)*, 3 Bde., New York 2003
- Tijs 1983
R. J. Tijs, P. P. Rubens en J. Jordaens. *Barok in eigen huis. Een architectuurhistorische studie over groei, verval en restauratie van twee 17de-eeuwse kunstenaarswoningen te Antwerpen*, Antwerpen 1983
- Timmers 1942
J. J. M. Timmers, *Gérard de Lairesse*, Bd. 1, Amsterdam 1942.
- Timmers 1947
J. J. M. Timmers, *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst*, Roermond/Maaseyck 1947
- Timmers 1968
J. J. M. Timmers, *Eucharistie*, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 687-695
- Tipton 1996
Susan Tipton, *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit (= Studien zur Kunstgeschichte 104)*, Hildesheim u. a. 1996
- de Tolnay 1952
Charles de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels. Mit einem kritischen Katalog und 188 Abbildungen*, Zürich 1952
- de Tolnay 1953
Ch. de Tolnay, *L'Atelier de Vermeer*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 95 (1953), S. 265-272
- de Tolnay 1989
Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Eltville 1989
- Tomberg 1968
F. Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch um die Mimesis-Theorie*, Berlin 1968

- Tonelli 1984
 Laura O. Tonelli, Academic Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Kat. Rhode Island 1984, S. 96-107
- Torr 1890
 C. Torr, Protogenes of Kaunos, in: Classical Revue 4 (1890), S. 231-232
- Toscano 1987
 B. Toscano, Geschichte der Kunst und Formen des religiösen Lebens, in: Bellosi u. a. 1987, Bd. I, S. 305-349
- Tournoy 1980
 Gilbert Tournoy, De tijd van Margareta van Oostenrijk. Een cultuurbeeld, in: Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen (1980), S. 40-60
- Toussaert 1963
 J. Toussaert, Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen-age, Paris 1963
- Trachtenberg 1971
 Marvin Trachtenberg, The Campanile of Florence Cathedral. "Giotto's Tower", New York 1971
- Trautmann 1915
 Karl Trautmann, Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Kunstfreund, München 1915
- Trenkler 1948
 E. Trenkler, Das Evangeliar des Johann von Troppau. Handschrift 1182 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1948
- Trevor-Roper 1974
 H. Trevor-Roper, Princes and artists. Patrons and ideology at four Hapsburg courts 1517-1633, New York 1974
- Trio 1993
 P. Trio, Volksreligie als spiegel van een stedelijke samenleving. De broederschappen te Gent in de late Middeleeuwen, Löwen 1993
- Tröger 1971
 K.-W. Tröger, Mysterienglaube und Gnosis im Corpus Hermeticum XIII, Berlin 1971
- Tschoschner 1976
 F. Tschoschner, Romuald von Camaldoli, in: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 283-285
- Tselos 1952
 D. Tselos, Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth Century, in: The Art Bulletin 34 (1952), S. 257 ff.
- Tuve 1963
 Rosemund Tuve, Notes on the Virtues and Vices, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 24 (1963), S. 264-303
- Uebe 1913
 F. Rudolf Uebe, Skulpturennachahmung auf den niederländischen Altargemälden des 15. Jahrhunderts, Cöthen/Anhalt 1913
- Uhde-Bernays 1926
 Hermann Uhde-Bernays (Hg.), Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten, Dresden 1926
- Ullmann 1976
 Ernst Ullmann, Bildersturm und bildende Kunst im 16. Jahrhundert, in: HAFNIA. Copenhagen Papers in the History of Art (1976), S. 46-54
- Ulmer 1953
 K. Ulmer, Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles. Ein Beitrag zur Aufklärung der Herkunft der modernen Technik, Tübingen 1953
- Unger 1923
 W. S. Unger, Bronnen tot de geschiedenis van Middelburg in den landsheerlijken tijd (= Rijksgeschiedkundige Publicatie 54), Den Haag 1923
- Unger 1930
 W. S. Unger; Archief der gemeente Middelburg. De archieven der gilden en beurzen, Middelburg 1930
- Unterkircher 1984
 Franz Unterkircher, Das Rothschild-Gebetbuch. Die schönsten Miniaturen eines flämischen Stundenbuchs, Graz 1984
- Unverfehrt 1980
 G. Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980
- Uritz 1959
 E. Uritz, Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie, Berlin 1959
- van Uytven 1991
 Raymond van Uytven (Hg.), De geschiedenis van Mechelen. Van Heerlijkheid tot Stadsgewest, Mecheln 1991
- van Uytven 1998
 Raymond van Uytven, Zunft, -wesen, -recht, II.: Alte Niederlande, in: LexMA, Bd. 9 (1998), Sp. 691-692
- Valentiner 1932
 E. Valentiner, Hans Speeckaert. Ein Beitrag zur Kenntnis der Niederländer in Rom um 1575, in: Städel Jahrbuch 7/8, 1932, S. 163 ff.

- Valentini/Zucchetti 1940-53
R. Valentini/G. Zucchetti (Hgg.), Codice topografico della città di Roma, 4 Bde. (= Fonti per la storia d'Italia 81, 88, 90 und 91), Rom 1940-53
- Vandamme 1974
E. Vandamme, Een 16e eeuwse zuidnederlandse receptenboek, in: Jaarboek voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1974), S. 101-134
- Vandamme 1998
Ludo Vandamme, Books, in: Ausst. Kat. Brügge 1998, S. 280-283
- Vandewalle/Marechal 1985
A. Vandewalle/D. Marechal (Hgg.), De Brugse schoenmakers en timmerlieden. De ambachten en hun huizen 14de-20ste eeuw, Brügge 1985
- Vanucci 1997
A. Vanucci, Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor, Mailand/Rom 1997
- de Vecchi 1983
Pier Luigi de Vecchi, Raffael. Das malerische Werk, Freiburg i. Br. 1983
- de Vecchi 1990
P. de Vecchi, Die Mimesis im Spiegel, in: Ausst. Kat. Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien, Frankfurt a. M. 1990, S. 63-70
- Vekeman/Müller Hofstede 1984
Herman Vekeman/Justus Müller Hofstede (Hgg.), Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstade 1984
- van de Velde 1965
C. van de Velde, The labours of Hercules. A lost series of paintings by Frans Floris, in: The Burlington Magazine 107 (1965), S. 114-123
- van de Velde 1968
C. van de Velde, Archivalia over Cornelis van Dalem, in: Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, Bd. 1, Gent 1968, S. 237-245
- van de Velde 1975
C. van de Velde, Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken (= Verhandelingen van Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 30), 2 Bde., Brussel 1975
- van de Velde 1985a
C. van de Velde, The painted decoration of Floris's house, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 127-134
- van de Velde 1985b
C. van de Velde, ET MVNDVS EVM NON COGNOVIT. De Monogrammist T. G., in: Liber Amicorum Leon Voet, Antwerpen 1985, S. 585-602
- van de Velde 1990
C. van de Velde, Jan Wierix. The creation and the early history of man 1607-1608, London 1990
- van de Velde 1905
V. A. van de Velde, Het schildersgild te Brugge, Brügge 1905
- Veldman 1977a
I. M. Veldman, Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century, Maarsen 1977
- Veldman 1977b
I. M. Veldman, Rezension zu Hülsen/Egger 1975, in: Simiolus 9 (1977), S. 106-113
- Veldman 1980
I. M. Veldman, Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth century Netherlandish prints, in: Simiolus 17 (1980), S. 149-176
- Veldman 1983
I. M. Veldman, De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos, in: Bulletin van Rijksmuseum Amsterdam 31 (1983), S. 21-53
- Veldman 1986a
I. M. Veldman, Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck, Amsterdam 1986
- Veldman 1986b
I. M. Veldman, Heemskerck en Italie, in: Kunstschrift 4 (1986), S. 136-140
- Veldman 1986c
I. M. Veldman, Leerzame dwaasheid. De invloed van het *Sotten ship* (1548) op zottenvoorstellingen van Maarten van Heemskerck en Willem Tibaut, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 37 (1986), S. 195-224
- Veldman 1987
I. M. Veldman, Maarten van Heemskercks visie op het geloof, in: Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam 35 (1987), S. 207-208
- Veldman 1991
I. M. Veldman, Die moralische Funktion von Renaissance-Themen in der Bildenden Kunst der Niederlande, in: Kauffmann 1991, S. 381-403
- Veldman 1991-92
I. M. Veldman, Goltzius' Zintuigen, Seizoenen, Elementen, Planeten en vier Tijden van de dag: Van allegorie naar genre voorstelling, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 307-336
- Veldman 1992
I. M. Veldman, Images of Labour and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?, in: Simiolus 21 (1992), S. 227-264

- Veldman 1993
I. M. Veldman, Keulen als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567-1612), in: *Oud Holland* 107 (1993), S. 34-57
- Veldman 1996
I. M. Veldman, Die religiösen Bilder des Hermann tom Ring und seine Beziehungen zur niederländischen Kunst, in: *Ausst. Kat. Münster* 1996, S. 49-75
- Venturi 1925
Lionello Venturi, La critica d'Arte alla fine del Trecento, in: *L'Arte* 28 (1925), S. 233-244
- Venturi 1932
Lionello Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 9: La pittura del Cinquecento, Mailand 1932. (11 Bde., Mailand 1901-1938)
- Venturi 1972
Lionello Venturi, *Geschichte der Kunstkritik*, dt. Übers. und überarb. Fassung der 3. ital. Aufl. von 1948, München 1972
- Verachter 1840
F. Verachter, *Albrecht Dürer in de Nederlanden*, Antwerpen 1840
- Verellen 1987
Till Verellen, *Patterns of Patronage: Antoinio da Sangallo the Younger and the Setta of Sculptors*, in: Kent/Simons/Eade 1987
- Verhaegen 1937
Le Baron Verhaegen, *Les Églises de Gand I: Saint-Nicolas – La cathédrale Saint-Bavon (= Ars Belgica VII)*, Brüssel 1937
- Verkerk 1995
C. L. Verkerk, *De parochie Haarlem en de religieuze stichtingen binnen haar grenzen*, in: *Deugd boven geweld. Een geschiedenis van Haarlem 1245-1995*, hrsg. vom Gemeindefarchiv Haarlem, Hilversum 1995, S. 63-87
- Verlinden 1965
C. Verlinden u. a. (Hgg.), *Dokumenten voor de Geschiedenis van prijzen en lonen in Vlaanderen en Brabant, deel II: XVe-XIXe eeuwen (= Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de fakulteit van de letteren en wijsbegeerte 136)*, Brügge 1965
- Vermaseren 1949
B. A. Vermaseren, *Het ontstaan van Hadrianus Junius' Batavia*, in: *Huldeboek pater dr. Bonaventura Kruitwagen*, Den Haag 1949, S. 407-426
- Versprille 1974
A. J. Versprille, *De kunstacademie in de Poort*, in: *Leids kunstlegaat. kunst en historie rondom „Ars Aemula Naturae“*, Leiden 1974, S. 36-55
- Vervaeet 1976
J. Vervaeet, *Catalogus van de altaarstukken van gilden en ambachten uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen en bewaard in het Koninklijk Museum*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1976), S. 197-244
- Veth/Muller 1918
Jan Veth/Samuel Muller, *Albrecht Dürers niederländische Reise*, 2 Bde., Berlin/Utrecht 1918
- Vetter 1968
Ewald M. Vetter, *Defensorium*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 499-503
- Viale Ferrero 1961
M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Mailand 1961
- Viana 1981
Maria Fernanda Viana, *Tratamento e estudo tecnico da pintura*, in: *Ausst. Kat. Lissabon* 1981, S. 33-70
- Vignau-Wilberg 1969
Thea Vignau-Wilberg, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, 2 Bde., Leiden 1969
- Vignau-Wilberg 1985
T. Vignau-Wilberg, *Joris Hoefnagel's Tätigkeit in München*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 81 (1985), S. 103-167
- Vignau-Wilberg 1997
T. Vignau-Wilberg, *Pictor doctus: Graphik und Kunsttheorie um 1600*, in: *Ausst. Kat. Prag* 1997, S. 179-188
- Vijlbrief 1950
I. Vijlbrief, *Van anti-aristocratie tot democratie. Een bijdrage tot de politieke en sociale geschiedenis der stad Utrecht*, Amsterdam 1950
- Vilain 1970
J. Vilain, *L'autoportrait caché dans la peinture flamande du XVe siècle*, in: *Revue de l'Art* 8 (1970), S. 53-55
- Vincent 1981
R. Vincent, *Les collections Farnèse. Les antiques*, in: *L'École Française de Rome* 1981, Bd. 1,2, S. 331 ff.
- Vinge 1975
Louise Vinge, *The five senses. Studies in a literary tradition (= Acta Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis LXXII)*, Lund 1975
- Vinken 2000
Pierre Vinken, *The Shape of the Heart*, Amsterdam u. a. 2000
- Virno 1983
C. Virno, *I luoghi di Raffaello a Roma*, Rom 1983

- Vlieghe 1961/66
Hans Vlieghe, David II. Teniers en het hof van Aartshertog Leopold-Wilhelm en Don Juan van Oostenrijk 1647-1659, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 20 (1961/66), S. 123 ff.
- Vlieghe 1979
H. Vlieghe, De leerpraktijk van een jonge schilder: het notitieboekje van Pieter van Lint in het Institut Néerlandais te Parijs, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1979), S. 249-279
- De Vocht 1950
Henry de Vocht, Jerome de Busleyden. Founder of the Louvain Collegium Trilingue. His Life and Writings, edited for the first Time in their entirety from the original Manuscript (= *Humanistica Lovaniensa* 9), Turnhout 1950
- Voet 1969
Leon Voet, *The Golden Compasses. A history and evaluation of the Officina Platiniana at Antwerp*, 2 Bde., Amsterdam 1969
- Voet 1973
Leon Voet, *Antwerp – Golden Age*, Antwerpen 1973
- Voet 1993
Leon Voet, Antwerpen, de metropool en haar verhaal, in: *Ausst. Kat. Antwerpen 1993*, S. 13-17
- Vogelsang 1922
W. Vogelsang, *Schilderkunst en rederijkerij. Over de aesthetische waarde van het werk der Romanisten*, Leiden 1922
- Vogt 1953
Paul Vogt, Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, in: *Ausst. Kat. Bocholt 1953*, S. 21-29
- Vogué 1964
A. de Vogué, Travail et alimentation dans les règles des Saint Benoît et du Maître, in: *Revue bénédictine LXXIV* (1964), S. 242-251
- Volkenandt 2004
C. Volkenandt, *Rembrandt: Anatomie eines Bildes*, München 2004
- Voll 1908
Karl Voll, Die Lucasmadonna des Rogier van der Weyden (Alte Pinakothek München und des Jan Gossart (Rudolfinum, Prag), in: *Ders., Vergleichende Gemäldestudien*, München/Leipzig 1908. S. 81-90
- Volpi/Nida-Rümelin 1988
F. Volpi/J. Nida-Rümelin, *Lexikon der philosophischen Werke*, Stuttgart 1988
- De Vos 1971
Dirk de Vos, De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 13 (1971), S. 60-161
- De Vos 1999
Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden: das Gesamtwerk*, München 1999
- Vroom 1969
W. H. Vroom, Een retabelcontract uit 1493, in: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, S. 27-31
- van de Waal 1952
H. van de Waal, *Drie Eeuwen vaderlandsche Geschied-Uitbeelding 1500-1800. Een iconologische Studie*, 2 Bde., Den Haag 1952
- van de Waal 1964
H. van de Waal, Rembrandt's Faust Etching: A Socinian Document, and the Iconography of the Inspired Scholar, in: *Oud Holland* 79 (1964), S. 6-48
- van de Waal 1967
H. van de Waal, The linea summae tenuitatis of Apelles. Pliny's phrase and its interpreters, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 5 ff.
- Wackernagel 1938
M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben, Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938
- Wadum 1995
Jørgen Wadum, Vermeer in Perspective, in: *Ausst. Kat. Johannes Vermeer, Mauritshuis Den Haag 1995*, S. 67-79
- Wadum 1998
J. Wadum, The Antwerp Brand on Paintings on Panel, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek 11: Looking through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in support of Art Historical Research* (1998), S. 179-198
- Waetzold 1903
Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1903
- Waetzold 1938
Wilhelm Waetzold, Hans Holbein, Berlin 1938
- Wagner 1969
Hugo Wagner, Raffael im Bildnis (= *Berner Schriften zur Kunst* 11), Bern 1969
- Wagner 1989
Monika Wagner, Allegorie und Geschichte (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 9), Tübingen 1989
- Waldmann 1995
Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei* (= *Ars iberica* 1), Frankfurt a. M. 1995

- Walsh 1996
John Walsh, Jan Steen. *The Drawing Lesson* (= Getty Museum studies on art), Los Angeles 1996
- Walther/Wolf 2001
Ingo F. Walther/Norbert Wolf, *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt 400-1600*, Köln 2001
- Wappenschmidt 1984
Heinz T. Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert*, München 1984
- Ward 1911
C.-F. Ward, *The Epistles on the Roman of the Rose and other Documents in the Debate*, Chicago 1911
- Ward 1972
M. A. J. Ward, *The Accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence. A Study of an Artistic Institution*, Diss. Chicago 1972
- Warncke 1978
C.-P. Warncke, Christoph Jamnitzers „Neuw Grotteßken Buch“ – ein Unikat in Wolfenbüttel, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), S. 65-87
- Warncke 1979
Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650* (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 6), 2 Bde., Berlin 1979
- Warncke 1987
Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (= Wolfenbütteler Forschungen 33), Wiesbaden 1987
- Warncke 1994
Carsten-Peter Warncke, *Das Alter in der Emblematik*, in: *Ausst. Kat. Braunschweig 1994*, S. 52-59
- Warnke 1968
Martin Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 19 (1968), S. 61-102
- Warnke 1973
Martin Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973
- Warnke 1976
Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt a. M. 1976
- Warnke 1977
Martin Warnke, *Die erste Seite aus den „Viten“ Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977), S. 5-28
- Warnke 1979
Martin Warnke, *Der Vater der Kunstgeschichte: Giorgio Vasari*, in: *Ders., Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, Luzern/Frankfurt a. M. 1979, S. 16-21
- Warnke 1985
Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985
- Warnke 1987
Martin Warnke, *Der Kopf in der Hand*, in: *Ausst. Kat. Wien 1987*, S. 55-61
- Warnke 1990
Martin Warnke, *Ansichten über Bilderstürmer. Zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit*, in: *Scribner 1990*, S. 299-305
- Warsage 1933
R. de Warsage, *Analyse des chartes et privilèges des 32 bons métiers de la ville, cité et banlieue de Liège*, Lüttich 1933
- Wasmer 1985
Marc-Joachim Wasmer, *Die Casa Buonarroti in Florenz, ein Geniedenkmal für Michelangelo*, in: *Hüttinger Zürich 1985*, S. 121-138
- Waterschoot 1966
W. Waterschoot, *Lucas d'Heere en Marcus van Vaernewijck voor het Lam Gods*, in: *Jaarboek van het Koninklijke Hoofdkamer van Rhetorica „De Fonteyne“ te Gent* 16 (1966), S. 109-118
- Waterschoot 1983
W. Waterschoot (Hg.), *Ter liefde der Const. Uit het Schilder-Boeck (1604) van Karel van Mander*, Leiden 1983
- Wattenbach 1975
Wolfgang Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Wiesbaden 1975
- Wauters 1878
A. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*, Brüssel 1878
- Wauters 1912/13
A. J. Wauters, *Roger van der Weyden – II.*, in: *The Burlington Magazine* XXII (1912-1913), S. 230-233
- Ważbiński 1976
Zygmund Ważbiński, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des «Vies» de Vasari*, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo/Florenz 1974, Florenz 1976, S. 1-25
- Ważbiński 1985a
Zygmund Ważbiński, *S. Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un „pastiche“ zuccariano nella maniera di raffaello?*, in: *Artibus et historiae* 12, 1985, S. 27 ff.

- Ważbiński 1985b
Zygmund Ważbiński, *Lo studio. La scuola Fiorentina di Federico Zuccari*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 29 (1985), S. 275-341
- Ważbiński 1987
Zygmund Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, 2 Bde., Florenz 1987
- Ważbiński 1989
Zygmund Ważbiński, *St. Luke of Bavaria by Engelhard de Pee*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52 (1989), S. 240-245
- Weale 1864-65
W. H. J. Weale, *Les enlumineur de Bruges*, in: *Le Beffroi* 2 (1864-65) S. 310-315
- Weale 1866-70
W. H. J. Weale, *Documents inédits sur les peintres brugeois*, in: *Le Beffroi* 3 (1866-70), S. 231-245
- Weale 1905-06
W. H. J. Weale, *Simon Binninck, Miniaturist*, in: *The Burlington Magazine* 8 (1905-06), S. 355-356
- Weale 1908
W. H. J. Weale, *Lancelot Blondeel, Peintre 1496-1561*, in: *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* 58 (1908), S. 277-301 und 373-380
- Weale/Brockwell 1912
W. H. J. Weale/M. W. Brockwell, *The van Eycks and their art*, London u. a. 1912
- Weber 1991
Gregor J. M. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden Bildes“: Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654*, Hildesheim 1991
- von Wedel 1981
C. von Wedel, *Das Nichtwissen bei Erasmus von Rotterdam. Zum philosophisch-theologischen Erkennen in der geistigen Entwicklung eines christlichen Humanisten*, Basel/Frankfurt a. M. 1981
- van der Wee/Materné 1993
Herman van der Wee/Jan Materné, *De Antwerpse wereldmarkt tijdens de 16de en 17de eeuw*, in: *Ausst. Kat. Antwerpen* 1993, S. 19-31
- Wegg 1924
Jervis Wegg, *The decline of Antwerp under Philip of Spain*, London 1924
- Wehrhahn-Stauch 1968a
Liselotte Wehrhahn-Stauch, *Adler*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 70-76
- Wehrhahn-Stauch 1968b
Liselotte Wehrhahn-Stauch, *Affe*, in: *LCI*, Bd. 1 (1968), Sp. 76-79
- Weicker 1902
G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902
- Weigand 1983
R. Weigand, *Bruderschaft*, in: *LexMa*, Bd. 2 (1983), Sp. 738-741
- Weigel 2001
Sigrid Weigel, *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2002), S. 449-474
- Weisbach 1928
Werner Weisbach, *Gegenreformation, Marnierismus, Barock*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 49 (1928), S. 16-28
- Weisbach 1939
Werner Weisbach, *Die Darstellungen der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern*, in: *Rivista di archeologia cristiana* 14 (1939), S. 101-127
- Weisz 1912
Ernst Weisz, *Jan Gossart gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Ein monographischer Versuch und Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, Halle a. d. Saale 1912
- Weixlgärtner 1903
Arpad Weixlgärtner, *Dürer und die Gliederpuppe*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte, Fr. Wickhoff gewidmet*, Wien 1903, S. 80-90
- Weizsäcker 1936/1952
Heinrich Weizsäcker, *Adam Elsheimer. Der Maler von Frankfurt*, 2 Bde., Berlin 1936/ 1952
- Welch 1997
Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997
- Wellen 1960
Gerard A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht/Antwerpen 1960
- Wellen 1980
Gerard A. Wellen, *Das Marienbild in der frühchristlichen Kunst*, in: *LCI*, Bd. 3 (1971), Sp. 156-161
- Welzel 1997
Barbara Welzel, *Galerien und Kunstkabinette als Ort des Gesprächs*, in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, hrsg. von W. Adam (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 28), Wiesbaden 1997, S. 495 ff.
- Werner 1974
F. Werner, *Eligius von Noyon*, in: *LCI*, Bd. 6 (1974), Sp. 122-127

- van Werveke 1913
A. van Werveke, Gent. Ruinen der Sankt-Bavo Abtei und Lapidarium, Gent 1913
- Wescher 1938
Paul Wescher, Heemskerck und Scorel, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 218-230
- Wescher 1960
Paul Wescher, La prima Idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso, 1960
- Wescher 1974
Paul Wescher, Crispin van den Broeck as Painter, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1976), S. 183 ff.
- Wescher 1978
Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, 2. Aufl. Berlin 1978
- Weskott 1972
H. Weskott, Tobias, in: LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 320-326
- Wessel 1980
Kurt Wessel, Das autonome Marienbild des Ostens, in: Schiller 1980, S. 19-30
- Westendorp 1906
Karl Westendorp, Die Anfänge der französisch-niederländischen Portraittafel, Köln 1906
- Westföhring 1993
Uwe Westföhring, Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln 1993
- van de Wetering 1986
Ernst van de Wetering, Studies in the workshop practice of the early Rembrandt, Amsterdam 1986
- van de Wetering 1991
E. van de Wetering, Verdwenen tekeningen en het gebruik van afwisbare tekenplankjes en „tafeletten“, in: Oud Holland 105 (1991), S. 210-227
- van de Wetering 1997
E. van de Wetering, Rembrandt – The Painter at work, Amsterdam 1997
- Wettengl 2002
Kurt Wettengl, Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer, in: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 127-141
- White 1997
Eric M. White, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition, in: Ainsworth/Purtle 1997, S. 39-48
- White 1969
Lynn White Jr., The Iconography of Temperantia and the Virtuousness of Technology, in: Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E. H. Harbison, hrsg. von T. K. Rabb/J. E. Seigel, Princeton 1969, S. 197-219
- White 2000
R. White, Van Eyck's Technique. The Myth and the Reality I, in: Investigating Jan van Eyck, hrsg. von S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout 2000, S. 101-105
- Widerkehr 1991-92
Léna Widerkehr, Jacob Matham Goltzjij Privignus. Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43 (1991-92), S. 219-260.
- Wiebel 1994
Christiane Wiebel, Die Weisheit des Greises zwischen religiöser Kontemplation und philosophischer Erkenntnis. Das Beispiel Hieronymus, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1994, S. 69-77
- Wiebel 1995
Christiane Wiebel, Die Brüder Wierix. Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens, in: Ausst. Kat. Coburg 1995, S. 9-56
- Wiemann 1993
Elsbeth Wiemann, Niederländische Abteilung. Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. vom Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart 1993
- Wiemers 1996
Michael Wiemers, Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1480, Berlin 1996
- Wiese 1928
Erich Wiese, Der Lukas-Altar der Marien-Magdalenen-Kirche und verwandte Werke, in: Schlesiens Vorzeit 9 (1928), S. 73 ff.
- van Wijk/Hin 1998
Trouwen op een graaf. Het bruidenfonds van Maerten van Heemskerck, in: Zevenhuizen/de Boer 1998, S. 61-70
- Wilberg Vignau-Schuurman 1969
Th. A. G. Wilberg Vignau-Schuurman, Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels, 2 Bde., Leiden 1969
- de Wilde
G. A. de Wilde, Geschiedenis onzer academien van beeldende kunsten, Davidsfonds/Löwen 1941
- Wilkins 1971
E. Wilkins, Rosenkranz, in: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 568-572
- Wille 1960
Hans Wille, Die Erfindung der Zeichenkunst, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz R. Rosenmann zum 9. Okt. 1960, hrsg. von Ernst Guldan, Berlin 1960, S. 279-300

- Wille 1967
H. Wille, Erfindung der Zeichenkunst, in: Reallexikon zu deutschen Kunstgeschichte V, Stuttgart 1967, Sp. 1235-1242
- Williams 1997
R. Williams, Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy, Cambridge 1997
- Williams/Jacquot 1960
S. Williams/J. Jacquot, Ommegangs Anversois du Temps de Bruegel et de van Heemskerck, in: J. Jacquot (Hg.), Les Fêtes de la Renaissance, Bd. 2, Paris 1960, S. 356-388
- van der Willigen 1870
A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem. Notices historiques avec un précis sur la gilde de St. Luc, Haarlem 1870
- Wilson 1995
C. Wilson, Reflections on St. Luke's Hand. Icons and the Nature of Aura in the Burgundia Low Countries in the Fifteenth Century, in: R. Oosterhout/L. Brubaker (Hgg.), The Sacred Image East and West, Urbana 1995, S. 132-146
- Wind 1938
Edgar Wind, Hercules and Orpheus. Two Mock-Heroic Designs by Dürer, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938), S. 206 ff.
- Wind 1981
Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance (= Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958), Frankfurt a. M. 1981
- Wingert 1939
P. S. Wingert, The Funerary Urn of François I., in: The Art Bulletin 21 (1939), S. 383 ff.
- Winkler 1924
Friedrich Winkler, Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400 bis 1600, Berlin 1924
- Winkler 1925a
F. Winkler, Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925
- Winkler 1925b
F. Winkler, Nachtrag zu Cornelis van Dalem, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45 (1925), S. 255-258
- Winkler 1936-39
F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-39
- Winkler 1941
F. Winkler, Der Krakauer Behaim-Codex. Mit einer rechtsgeschichtlichen Studie von Johann Werner Niemann, Berlin 1941
- Winkler 1948
F. Winkler, Augsburgs Malerbildnisse der Dürerzeit, Berlin 1948
- Winkler 1964
F. Winkler, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964
- 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 1968
Matthias Winner, Zum Apoll vom Belvedere, in: Jahrbuch der Berliner Museen 10, 1968, S. 181 ff.
- Winner 1974
Matthias Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jahrbuch der Berliner Museen 16, 1974, S. 83-121
- Winner 1979
Matthias Winner, Zu Bruegel's „Alchemist“, in: Pieter Bruegel und seine Welt, hrsg. von Ders. und O. von Simson, Colloquiumband zum Ausst. Kat. Berlin 1975, Berlin 1979, S. 193-202
- Winner 1983
Matthias Winner, Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, S. 419-448
- Winner 1985
Matthias Winner, Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th Century, in: Cavalli-Björkman 1985, S. 85-96
- Winner 1986
Matthias Winner, Disputa und Schule von Athen, in: Raffaello a roma. Il convegno del 1983. Biblioteca Hertziana, Musei Vaticani, Rom 1986, S. 29-45
- Winner 1989
Matthias Winner, Annibale Carracci's self-portraits and the paragone debate, in: World Art. Themes of unity in diversity. Acts of the 35th International Congress of the History of Art, hrsg. von Irving Lavin, Bd. 2, Pennsylvania 1989, S. 509-515
- Winner 1992
Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk, Berlin 1992

- Winner 1992a
Matthias Winner, »... una certa idea«. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: Winner 1992, S. 511 ff.
- Winner 1998
M. Winner, Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: Winner/Andreae/Pietrangeli 1998, S. 226 ff.
- Winner 1999
M. Winner, Triumph der Malerei von Federico Zuccari, in: Ders./Heikamp 1999, S. 125-145
- Winner/Andreae/Pietrangeli 1998
M. Winner/B. Andreae/C. Pietrangeli (Hg.), Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (= Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von R. Krautheimer, Rom 21.-23. Oktober 1992), Mainz 1998
- Winner/Heikamp 1999
M. Winner/D. Heikamp (Hgg.), Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Rang. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz 1993, München 1999
- Winter 1983
P. M. de Winter, La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne, Paris 1983
- Winternitz 1963
Emmanuel Winternitz, Muses and Music in a Burial Chapel. An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Capella Strozzi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 11 (1963), S. 263-286
- Winternitz 1974
Emmanuel Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology, New Haven/London 1974
- Wiotte-Franz 2001
C. Wiotte-Franz, Hermeneus und Interpres. Zum Dolmetscherwesen in der Antike (= Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte 16), Saarbrücken 2001
- Wirth 1966
Karel-August Wirth, Religiöse Herzemblemik, in: Das Herz, Bd. 2: Im Umkreis der Kunst, Biberach a. d. Risse 1966, S. 62-106
- Wirth 1986
J. Wirth, Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme, in: Bibliothèque de l'Humanisme et Renaissance 48 (1986), S. 319-358
- Wirth 1985
L. Wirth, Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: Hüttinger 1985, S. 57-68
- Wishnevsky 1967
Rose Wishnevsky, Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, Diss. München 1967
- Wiskerke 1938
C. Wiskerke, De afschaffing der gilden in Nederland, Amsterdam 1938
- Wissel 1929
R. Wissel, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit, 2 Bde, Berlin 1929
- Wittkower 1937
Rudolf Wittkower, Chance, Time and Virtue, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1 (1937), S. 313-321
- Wittkower 1950
Rudolf Wittkower, The Artist and the Liberal Arts, in: Eidos 1 (1950), S. 11-17
- Wittkower 1964
The divine Michelangelo. The Florentine Academy's homage on his death in 1564. A Facsimile Edition of "Esequie de Divino Michelangelo Buonarroti" Florenz 1564. Introduced, translated and annotated by Rudolf and Margot Wittkower, London 1964
- Wittkower 1984a
Rudolf Wittkower, Adler und Schlange, in: Ders. Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984, S. 22-68 und 346-364
- Wittkower 1984b
Rudolf Wittkower, Hieroglyphen in der Frührenaissance, in: Ders. Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984, S. 218-245 und 395-399
- Wittkower 1984c
Rudolf Wittkower, Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance, in: Ders. Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984, S. 246-270 und 399-402
- Wittkower 1984d
Rudolf Wittkower, Gelegenheit, Zeit und Tugend, in: Ders., Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984, S. 186-206 und 387-390
- Wittkower 1989
Rudolf und Margot Wittkower, Künstler – Außenseiter der Gesellschaft (= Born under Saturn 1963), Stuttgart 1989
- Wölfflin 1983
H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Dresden 1983
- Wohl 1985
D. Wohl, Die rotbraunen Schwertlilien des Ludger tom Ring d. J.. Bemerkungen zur Farbigkeit einiger Gemälde im Westfälischen Landesmuseum, in: Westfalen 63 (1985), S. 51-59

- Wolf 1990
Gerhard Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990
- Wolf 1991/92
G. Wolf, *Regina Coeli, Facies Lunae, »Et in Terra Pax«*. Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, in: *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana* 28 (1991/92), S. 283-336
- Wolf 1998
G. Wolf, *Arte superficiem illam fontis amplecti. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei*, in: C. Göttler u. a. (Hgg.), *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 11-39
- Wolf 1999a
G. Wolf, *Giacomo da Lentini. Der malende Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/40)*, in: Preimesberger u. a. 1999, S. 156-161
- Wolf 1999b
G. Wolf, *Nikolaus von Cusanus „liest“ Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453)*, in: Preimesberger 1999, S. 201-209
- Wolf 2002
G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002
- Wolf 1988
Horst Wolf (Hg.), *Immerwährender Kalender. Mit Miniaturen aus einem mittelalterlichen, französischen Stundenbuch*, Leipzig 1988
- Wolfthal 1989
Diane Wolfthal, *The beginnings of Netherlandish canvas painting 1400-1530*, Cambridge 1989
- Wollasch 1984
Joachim Wollasch, *Die mittelalterliche Lebensform der Verbrüderung*, in: Schmid/Wollasch 1984, S. 215-232.
- Woodall 1989
Joanna Woodall, *Honour and Profit. Antonis Mor and the status of portraiture*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), S. 69-89
- Woodall 1996
Joanna Woodall, *Love is in the Air. Amor as a motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting*, in: *Art History* 19 (1996), S. 208-246
- Woods-Marsden 1998
Joanna Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven/London 1998
- Woodward 1906
W. H. Woodward, *Studies in education during the age of the renaissance 1400-1600*, Cambridge 1906
- Wrede 1998
Henning Wrede, *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: Winner/Andreae/Pietrangeli 1998, S. 83-115
- Württemberg 1962
Franzsepp Württemberg, *Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts*, Wien/München 1962
- Wunderli 1993
P. Wunderli (Hg.), *Reisen in reale und mythische Ferne. Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance (= Studia humaniora 22)*, Düsseldorf 1993
- Wunderli 1994
P. Wunderli (Hg.), *Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation*, Sigmaringen 1994
- Wunderlich 1911
Theodor Wunderlich, *Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV.-XVIII. Jahrhundert. Im Zusammenhang mit der Geschichte des gesamten Kultur- und Geisteslebens [...]*, Berlin/Köln 1911
- Wurzbach 1906-11
Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 3 Bde., Wien/Leipzig 1906-11
- Wurzinger 1986
M. Wurzinger, *Die Entwicklung der allegorischen Interpretation des Hermes*, Wien 1986
- Wuyts 1971
L. Wuyts, *Het St.-Jorisretabel van de Oude Voetboog door Maarten de Vos. Een ikonologisch onderzoek*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1971), S. 107-136
- Wyffels 1951
Carlos Wyffels, *De oorsprong van de ambachten in Vlaanderen en Brabant*, Brüssel 1951
- Wyss 1973
R. L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken*, in: *Artes Minores*, hrsg. vom M. Stettler/M. Lemberg, Bern 1973, S. 177-204
- Yates 1947
Frances A. Yates, *The French Academies of the sixteenth Century*, London 1947
- Yates 1969
F. A. Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, New York 1969
- Yates 1975
F. A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975

- Yates 1990
F. A. Yates, Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Nachdruck der Originalausgabe 1966, Berlin 1990
- Zimmer 1970
Jürgen Zimmer, Zum Stil in der Rudolfinischen Kunst, in: Uměni XVIII, 1970, S. 110-127
- Zahlten 1979
J. Zahlten, Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter (= Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 13), Stuttgart 1979
- Zahlten 1994
J. Zahlten, Humana inventa. Zur künstlerischen Darstellung der artes mechanicae, in: Zimmermann 1994, S. 1008-1022
- Zapperi 1990
R. Zapperi, Annibale Carracci: Bildnis eines jungen Künstlers, Berlin 1990
- Zerner 1969
Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien/München 1969
- Zevenhuizen 1998
Erik J. A. Zevenhuizen, De piramide van Heemskerck. Het monument dat Maerten van Heemskerck plaatste, in: Ders./de Boer 1998, S. 71-74
- Zevenhuizen/de Boer 1998
Erik Zevenhuizen/Piet de Boer, Maerten van Heemskerck 1498-1574. „Constigh vermaert schilder“, Heemskerck/Amsterdam 1998
- Zijp 1987
R. P. Zijp, De iconografie van de reformatie in de Nederlands. Een begripsbepaling, in: Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam 35 (1987), S. 176-192
- Zilsel 1926
Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926
- Zimmer 1967
Jürgen Zimmer, Joseph Heintz der Ältere (1564-1609), Heidelberg 1967
- Zimmermann 1994
A. Zimmermann (Hg.), Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter (= Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln 22), Berlin/New York 1994
- Zimmermann 1905
Heinrich Zimmermann, Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 25 (1905), S. 13-75
- Zimmermann 1895
Max G. Zimmermann, Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern, Straßburg 1895
- Zmijewski 1978
J. Zmijewski, Der Stil der paulinischen „Narrenrede“ (= Bonner Biblische Beiträge 52), Köln 1978
- Zottmann/Nasse 1913/14
Ludwig Zottmann/Hermann Nasse, Der Brüsseler Maler Engelhardt de Pee als Porträtist am Hofe Herzogs Wilhelms V. und Maximilians I., in: Altbayrische Monatsschrift 12 (1913/14), S. 6-12
- Zschelletschky 1975
Herbert Zschelletschky, Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975
- Zuccari/Heikamp 1961
D. Heikamp (Hg.), Scritti d'arte di Federico Zuccari, Florenz 1961
- Zucker 1962
W. M. Zucker, Reflections on Reflexions, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 15 (1962), S. 239-250
- Zühlke 1994
Bärbel Zühlke, Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen, Stuttgart 1994
- Zülch 1935
Walter K. Zülch, Frankfurter Künstler 1223-1700, Frankfurt a. M. 1935
- Zuntz 1929
Dora Zuntz, Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert, Straßburg 1929
- Zweite 1980
Armin Zweite, Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980

D 2.1 ABBILDUNGEN



1. „*Salus Populi Romani*“, Ikone im Typus der Hodegetria, 6./9. Jh. (?), Rom, Sta. Maria Maggiore



2. „*Notre-Dame-de-Grâce*“, Ikone im Typus der Glykophilousa/Eleusa, Siena um 1340, Cambrai, Kathedrale



3. Lukas als Maler, Miniatur, 15. Jh., Sinai, Katharinenkloster, Cod. graec. 233, fol. 87



3a. Lukas als Maler, kretische Ikone, 15./16. Jh. (?), Recklinghausen, Ikonenmuseum



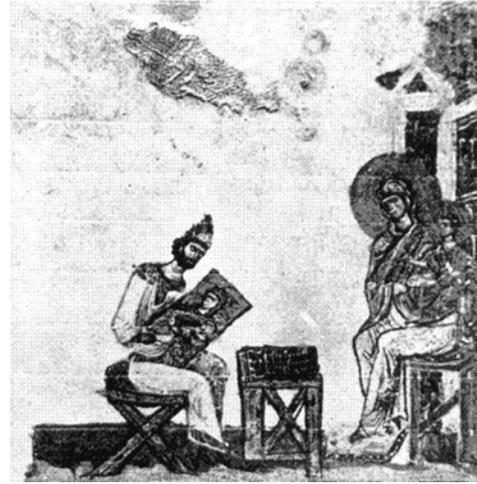
4. Lukas, in Anlehnung an antike Zeichner, Ikone, 15./16. Jh., Recklinghausen, Ikonenmuseum



5. Lukas als Autor, Miniatur, 15. Jh., Rom, Bibliotheca Vaticana, Cod. graec. 1158



6. Ein Zeichner als Maler, byzantinische Miniatur aus J. von Damascenus, „*Sacra parallela*“, 9. Jh., Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 923, fol. 328 v.



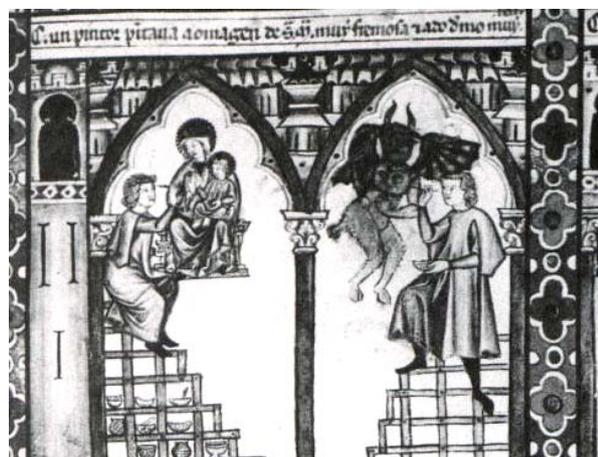
7. Ein Jüngling malt die Madonna, Randminiatur aus J. von Damascenus, „*Sermo de Nativitate*“, 11. Jh., Jerusalem, Bibliothek der Grabeskirche Cod. Táphou 14, fol. 106v.



8. Johannes von Troppau, Lukas als Arzt, Maler und Evangelist, Miniatur, 1368, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1183, fol. 91v., oberes Register



9. Frater Rufillus, süddt. Miniatur, 12. Jh., Genf, Bibliothèque Bodmer, Ms. 127, fol. 244 r.



10. Wandmaler mit einem Madonnenbild, Miniatur aus „*Las Cántigas*“ Alfonsos X., 2. H. 13. Jh., Escorial, Biblioteca Real, Ms. T.I.I., fol. 109 r.



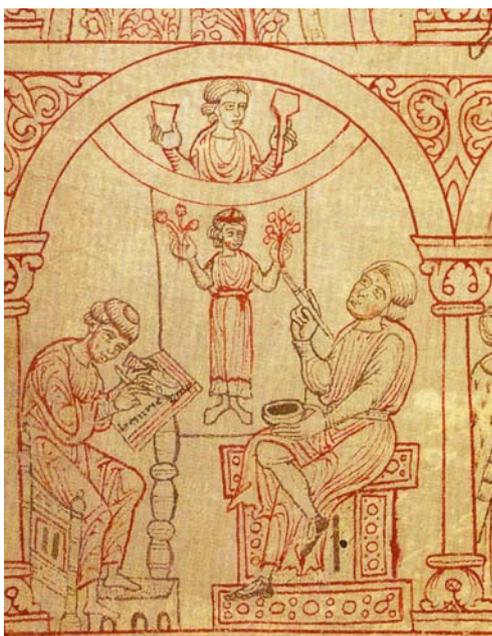
11. Mönch als Fassmaler, Miniatur, Ende 13. Jh., London, Lambeth Palace Library, Ms. 209, Frontispiz



12. Fassmaler, Miniatur in Dekretalien-Ausgabe Gregors IX, um 1350, London, British Museum, Ms. Roy 10 E.IV., fol. 209 v.



13. Meister Gerlachus, Selbstbildnis aus dem Mosesfenster, um 1150/60, Münster, Westfälisches Landesmuseum



14. Schreiber und Wandmaler, Miniatur aus dem Reiner Musterbuch, Anfang 13. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 507, fol. 2 v.



15. Lukas-Autorenbild, frz. Stundenbuch-
miniatur, 1. H. 15. Jh., New York, Pierpont
Morgan Library, Ms. 453, fol. 14 v.



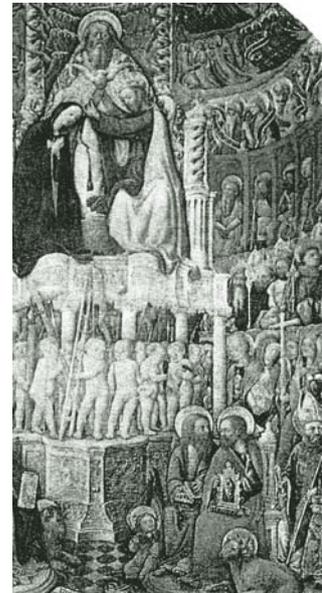
16. Andrea Delitio, Chorgewölbefresken der
Evangelisten und Kirchenväter, 3. Viertel 15. Jh.,
Atri, Kathedrale



17. Stephan Lochner,
Altarflügel mit dem heiligen
Lukas, Mitte 15. Jh., Köln,
Wallraf-Richartz-Museum



18. Battista di Gerio,
Die heiligen Julian und Lukas,
1. Viertel 15. Jh., Verbleib
unbekannt.



19. G. d'Allemagna und A.
Vivarini, Marienkrönung,
Detail: Lukas mit Bild und
Stier, 1444, Venedig, San
Pantaleone



20. Lukas als Maler,
Holzschnitt aus „Das Passional, das
ist der Heyligen Leben,
Wintherteil“, Nürnberg (Anton
Koberger), 1488, Blatt 194



21. Rogier van der Weyden, Lukas malt die Madonna, um 1435, Boston, Museum of Fine Arts



22. Umkreis Gerard David, Triptychon mit Gebetstexten auf den Flügeln, London, National Gallery



21a. Sündenfall von Bank Mariens



23. Rogier van der Weyden, Medici-Madonna, Frankfurt, Städel



24. Rogier van der Weyden, Verkündigung, um 1440, Paris, Louvre



25. Jean le Bon lässt dem Papst Gemälde überreichen, Wandbild, 14. Jh., ehem. Paris, Ste.-Chapelle, im 18. Jh. zerstört, nach einer Kopie, Paris, Bibliothèque Nationale



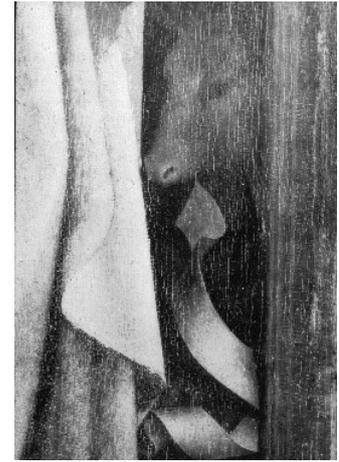
26. Rogier van der Weyden (Werkstatt) zugeschrieben, Jean Wauquelin überreicht seine Übersetzung der Chronik des Hennegau, Detail der Titelminiatur von J. de Guises Chronik, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms 9242-44, fol. 1 r.



21b. Skizze des heiligen Lukas



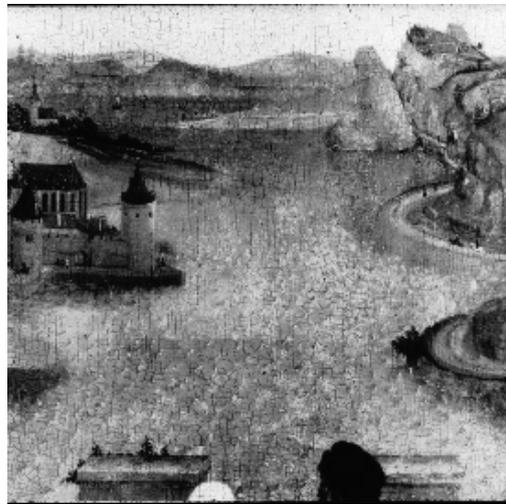
21c. Pult im Nebenraum



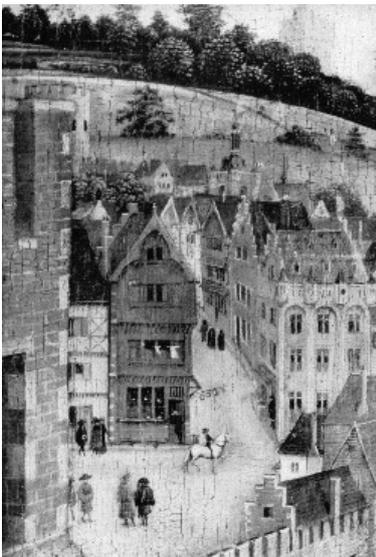
21d. Stier im Nebenraum



21e. Paar im Mittelgrund



21f. Blick- und Zeigerichtung des Paares im Mittelgrund



21g. Stadtansicht im Hintergrund



27. Jan van Eyck, Die Madonna des Kanonikus Rolin, um 1435, Paris, Louvre



28. Bedford-Meister, Lukas-Miniatur, um 1430/35, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 281, fol. 17.



29. Jan van Eyck, Madonna des Kanonikus Paele, 1436, Brügge, Stedelijke Musea, Groeningemuseum



30. Rogier van der Weyden, Johannes-Altar, linker Seitenflügel, um 1454, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



21h. Das Antlitz des heiligen Lukas – ein Selbstbildnis Rogier van der Weydens?



31. Rogier van der Weyden, mögliches Selbstbildnis aus der Herkinbald-Legende, Tapiserie nach den verlorenen Gerechtigkeitsbildern Rogiers, Bern, Historisches Museum, Detail



32. Bildnis Rogier van der Weydens aus dem „Recueil d'Arras“, um 1565, Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 266, fol. 276



33. Hieronymus Cock, Bildnis Rogier van der Weydens, Kupferstich aus „Pictorum aliquot...“, Antwerpen 1572



34. Rogier van der Weyden, Madonna, Silberstiftskizze, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins



21. Rogier van der Weyden, Lukas malt die Madonna, um 1435, Boston, Museum of Fine Arts



21i. Kopie nach Rogiers Lukasbild, um 1480, München, Alte Pinakothek



21j. Kopie nach Rogiers Lukasbild, um 1500, Leningrad, Eremitage



21k. Kopie nach Rogiers Lukasbild, um 1500, Brügge, Groeningemuseum



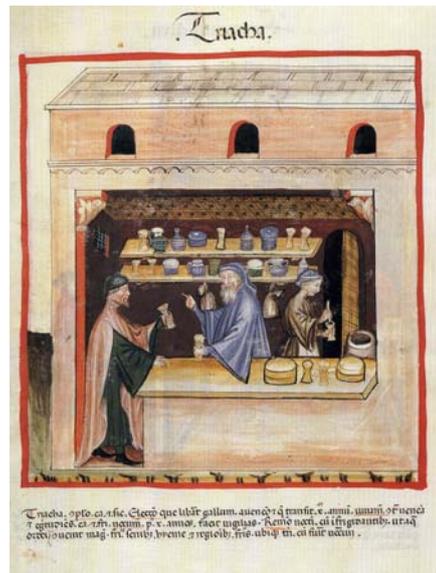
35. Variante nach Rogiers Lukasbild, 1. Viertel 16. Jh., Dublin, National Gallery of Ireland



35a. Rückseite mit Wappen Philipps von Burgund



36. Apotheker aus Guy de Chauliac, „Chirurgia“, 1. H. 14. Jh., Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 6966, fol. 154 v.



37. Apotheker aus „Tacuinum sanitatis“, italienisch, um 1390, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. S.N. 26.33, fol. 53 v.



38. Variante nach Rogier, flämisch, 3. Viertel 15. Jh., Dijon, Musée des Beaux-Arts



39. Tapisserie nach Rogier, 1. Viertel 16. Jh., Paris, Louvre



40. Tapisserie nach Rogier, 1. Viertel 16. Jh., Brüssel, Musée d'Art et d'Histoire



41. Israhel van Meckenem, Lukas zeichnet die Madonna, Kupferstich, um 1475



42. Dieric Bouts-Nachfolger, Lukas zeichnet die Madonna, letztes Viertel 15. Jh., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts



43. Dieric Bouts-Nachfolger, Lukas zeichnet die Madonna, letztes Viertel 15. Jh., Penrhyn, Bangor, Sammlung Janet Douglas Pennant



44. Dieric Bouts, Selbstbildnis (?) vom Abendmahlsaltar, 1464-67, Löwen, Sint Pieterskerk



45. Aelbrecht Bouts, Das Letzte Abendmahl, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten



46. Hugo van der Goes zugeschrieben, Der heilige Lukas, um 1480, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antigua



47. Jan van Eyck und Mitarbeiter, Der heilige Hieronymus im Gehäuse, Detroit, The Detroit Institute of Arts



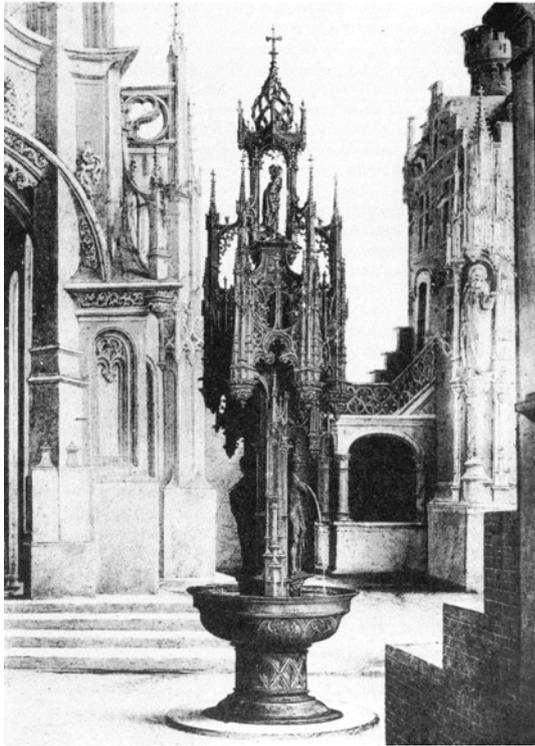
48. Antonius II. Wierix nach Quentin Massys (d. J.), Kupferstich, um 1585-91



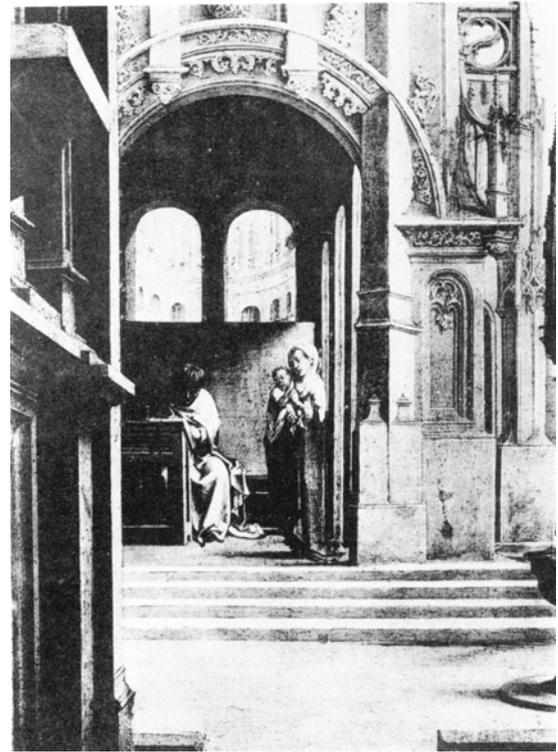
49. Anonym, Zeichnung nach Hugo van der Goes, Anfang 16. Jh., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



50. Jan Gossaert, Lukas malt die Madonna, Prag, Nationalgalerie



50a. Brunnen im Hintergrund



50b. Madonna mit Kind und Autor
(Lukas? Johannes?) im Hintergrund



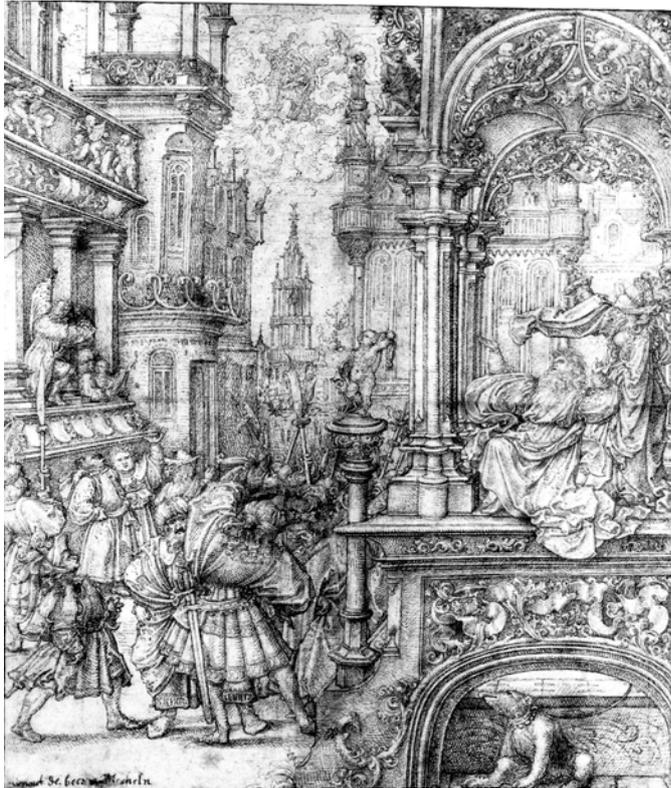
51. Jan Gossaert
zugeschrieben, Herkules,
Federzeichnung, um
1508/09, ehem. London,
Slg. J. Wharton



52. Kopie nach Robert Campin,
Madonna auf der Rasenbank, um
1510/15, Privatbesitz



53. Zeichner, Umzeichnung eines
Wandbildes aus Pompeji



54. Jan Gossaert, Augustusvision, um 1505/10,
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



55. Hermen Rode,
Die Madonna diktiert Lukas das Evangelium,
Detail vom Lukas-Altar der Lübecker Maler, 1484,
Lübeck, St. Annen-Museum



56. Hans Schwarz, Bildnis-Medaille Jan Gossaerts, 1520, Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico.



57. Jan Gossaert, Bildnis-Stich aus H. Cock/D. Lampsonius, „*Pictorum aliquot...*“, Antwerpen 1572



58. Jan Gossaert, Johannes der Täufer, linker Außenflügel des Salamanca-Triptychons, 1521, Toledo/Ohio, Museum of Art



59. Gerard Horenbout, Lukas-Miniatur, aus dem sog. Sforza-Stundenbuch, 1519-21, London, British Library, Ms. Add. 34294, fol. 4 r.



60. Frans Crabbe van Espleghem, Verkündigung, Kupferstich, um 1522/25



61. Frans Crabbe van Espleghem, Lukrezia, Kupferstich, um 1520/25



62. Colijn de Coter, Lukas malt die Madonna, um 1490-1510, Vieure/Allier, Pfarrkirche



63. Robert Campin, Maria mit Kind vor dem Ofenschirm (*Salting-Madonna*), um 1425, London, National Gallery



64. Hugo van der Goes zugeschrieben, Madonna, um 1478, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



65. Colijn de Coter, Präsentation Christi im Tempel, Detail, Strängnäs, Pfarrkirche



66. Robert Campin, Josef, rechter Seitenflügel des Mérode-Triptychons, Detail, um 1425, New York, Metropolitan Museum of Art



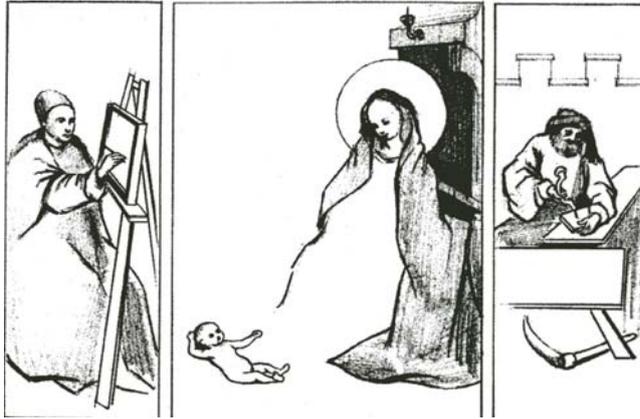
67. Die heilige Familie, Einblattholzchnitt, um 1490, Brüssel, Koninklijke Musea, Prentenkabinet



68. Derick Baegert, Lukas malt die Madonna, um 1470-85, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



69. Derick Baegert-Werkstatt, Triptychon, um 1480-90, Stolzenhain (Kreis Herzberg), Pfarrkirche



70. Spekulative Rekonstruktion eines Lukas-Triptychons von Robert Campin nach Rivière 1987



71. Mönche bei der Herstellung eines Buches, Illustration aus Ambrosius, „Opera varia“, 1. Hälfte 12. Jh., Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1 v.



72. Fassmaler und farbenreibender Gehilfe, Miniatur aus „Las Cántigas Alfonso X.“, 2. Hälfte 13. Jh., Escorial, Biblioteca Real, Ms. T.I.I., fol. 192 r.



73. Lukas-Autorenbild, nordniederländische Miniatur, um 1495, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 135 G 19, fol. 27 v.



74. Lukas-Autorenbild, Miniatur, Gent/Brügge, 1525, Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 E 3, fol. 19v.



75. Meister des Augustiner-Altars, Lukas malt die Madonna, 1487, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



76. Lukas, Holzschnitt aus „*Das Passional efte Levent und Lydent der Hyllighen*“, Lübeck (Steffen Arndes) 1492



77. M. Wolgemut/W. Pleydenwurff, Lukas, Holzschnitt aus H. Schedel, „*Weltchronik*“, Nürnberg 1493



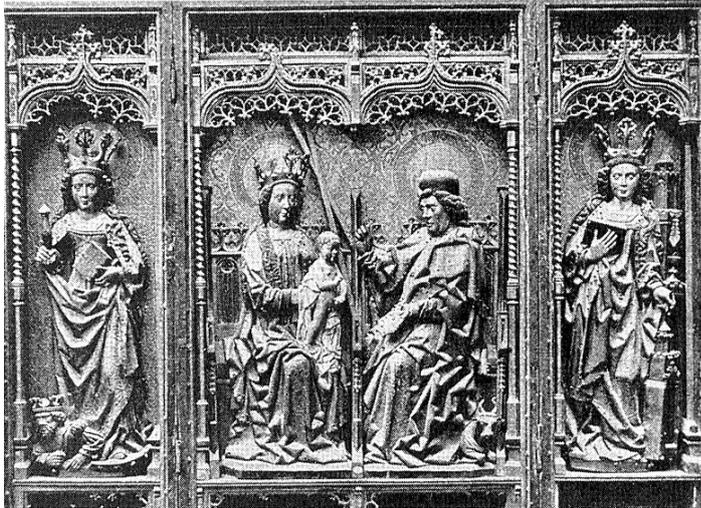
78. Lukas, Holzschnitt aus „*Hortulus animae*“, Straßburg (W. Schaffner von Ropperswil) 1498



79. Lukas, Holzschnitt aus „*Unser lieben Frawen Zeiten*“, Straßburg 1500



80. M. Wolgemut/W. Pleydenwurff, Zeuxis und Parrhasios aus H. Schedel, „*Weltchronik*“, Nürnberg 1493



81. Mittelschrein des Lukas-Altars der Lübecker Maler vor der Restaurierung, um 1484, Lübeck, St. Annen-Museum



81a. Maria und Lukas vom Mittelschrein des Lübecker Lukas-Altars nach der Restaurierung



82. Bernd Notke-Nachfolger, Mittelschrein des St. Lukas-Altars der Hamburger Maler, 1499, Hamburg, St. Jacobi



82a. Die aus dem Schrein gelösten Figuren nach der Restaurierung



83. Lukas-Autorenbild, Stundenbuchminiatur, Brügge, um 1495/1500, Eton College, Ms. H. 265, fol. 33



84. Lukas als Maler, Fragment eines Mittelschreins, Eiche, niederländisch (?), um 1500, Amsterdam, Rijksmuseum



85. Meister H.L. (?), Lukas malt die Madonna, Buchsbaum, 1. H. 16. Jh., Paris, Musée Cluny



86. Lukas-Autorenbild, Stundenbuch, französisch, Ende 15. Jh., London, British Library, Add. Ms. 20694, fol. 14



87. Schaugerüst der Brüsseler Maler anlässlich des Einzugs Johannis der Wahnsinnigen 1496, Miniatur aus dem „Brüsseler Einzugsbuch“, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 5, fol. 59



88. Hans Burgkmair d. Ä., Lukas malt die Madonna, Holzschnitt, 1507



89. Die Planetenkinder des Merkur, Holzschnitt aus einem niederländischen Blockbuch, um 1470, Kopenhagen, Königliches Kupferstichkabinett



90. Meister von Ste.-Gudule zugeschrieben, Madonna mit Stifterin, um 1470/90, Lüttich, Diözesanmuseum



91. Jan de Beer zugeschrieben, Lukas malt die Madonna, um 1510/20, London, British Museum, Printroom



92. Jan van Eyck-Umkreis, Ince Hall-Madonna, um 1435, Melbourne, National Gallery of Victoria



91a. Anonym, Lukas malt die Madonna, Anfang 16. Jh., Verbleib unbekannt



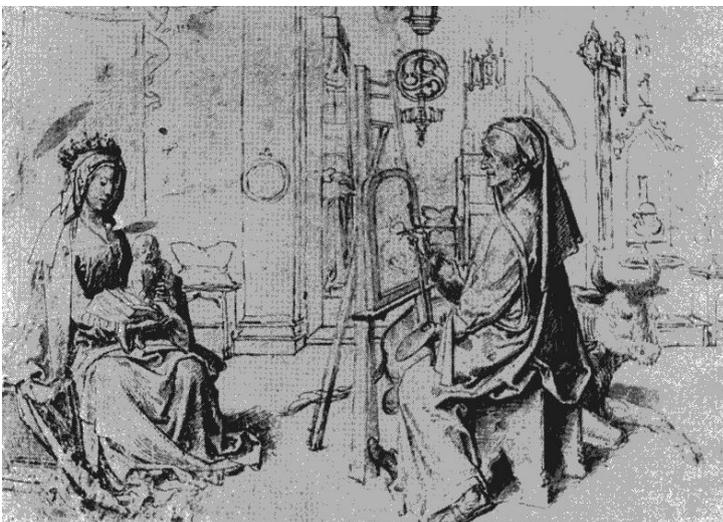
93. Jan de Beer zugeschrieben, Lukas und Zacharias, Lille, Palais des Beaux-Arts



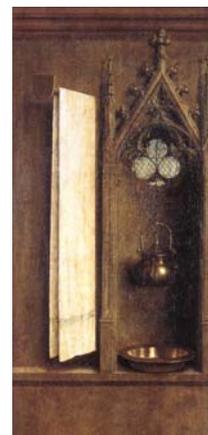
94. Jan de Beer zugeschrieben, Lukas malt die Madonna, um 1510/20, Mailand, Pincaotheca di Brera



95. Jan van Eyck, Madonna am Brunnen, 1439
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



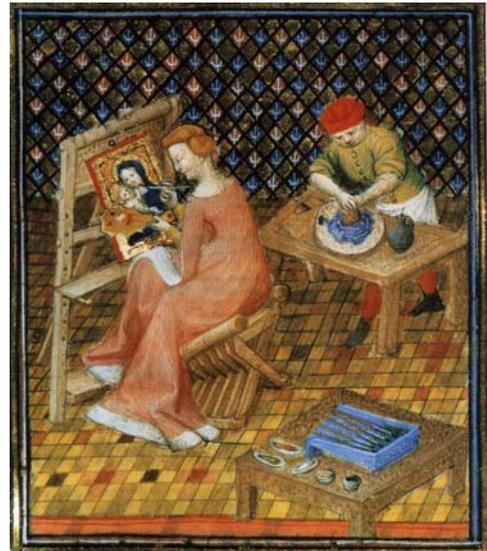
96. Jan de Beer zugeschrieben, Lukas malt die Madonna, Federzeichnung, um 1510/20, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



97. Jan van Eyck, Genter Altar, Verkündigung, Detail, 1432, Gent, St. Bavo



98. Der Maler Krateuas, Miniatur in einer griechischen Dioskurides-Ausgabe, um 512, Wien Nationalbibliothek, Cod. Med. gr. I., fol. 5



99. Die Malerin Tamara, Miniatur in Boccaccio, „*Des femmes nobles et renommés*“, 1402, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12420, fol. 86 r.



100. Jean le Tavernier u. a., Lukas, Miniatur aus dem Stundenbuch Philipps von Burgund, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 F 2, fol. 255 r..



101. Hans Memling zugeschrieben (?), Madonna mit Stiftern, Havanna, National Museum of Fine Arts



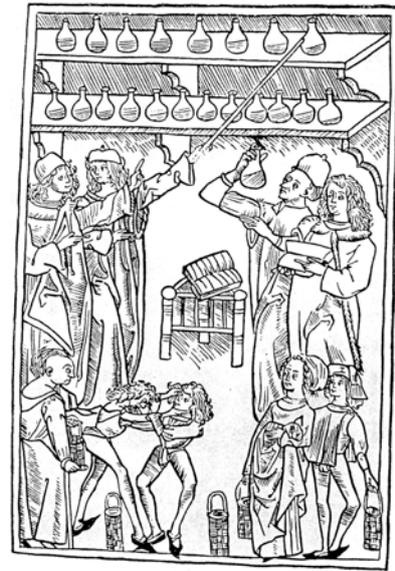
102. Meister von Frankfurt, Selbstbildnis mit Frau, 1496, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



103. Flämisch/Antwerpen, Lukas malt die Madonna, um 1510/20, London, National Gallery



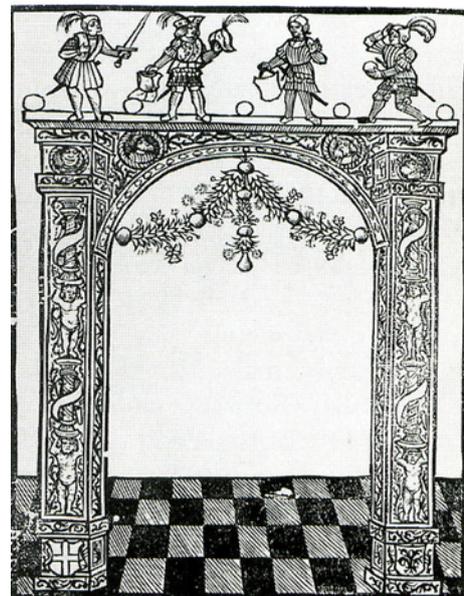
104. Flämisch, Lukas-Triptychon, Anfang 16. Jh.,
Verbleib unbekannt



105. Holzschnitt aus: „*Hortus Sanitatis*“, Straßburg 1497



106. Meister vom Heiligen Blut zugeschrieben, Lukas malt die Madonna, um 1510/15, Cambridge/ Mass.,
Harvard University Busch-Reisinger Museum



107. Erster Triumphbogen der italienischen Kaufleute anlässlich des Einzugs Karls V. in Brügge, Holzschnitt, aus Remy du Puy, „*La tryumphante et solemnelle entree* [...]“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591, fol. 42



108. Simon Bening, Lukas als Autor und Maler, Miniatur, 1521, New York, Brooklyn Museum, Inv. Nr. 11.504



109. Simon Bening, Selbstbildnis, 1558, Miniatur, New York, Metropolitan Museum of Art



110. Dirck Jacobsz. Vellaert, Lukas malt die Madonna, Kupferstich, 1526



111. Marcantonio Raimondi nach Raffael, Das Urteil des Paris, Kupferstich, Detail



112. Dirck J. Vellaert, Wappen für die Antwerpener Lukasgilde und die Rhetorikerkammer „De Violieren“, Holzschnitt, 1526



113. Pieter Coecke van Aelst zugeschrieben, Lukas malt die Madonna, um 1530/40, Nîmes, Musée des Beaux-Arts



114. Joos van Cleve d. Ä., Die Anbetung der Könige mit den Heiligen Dominikus und Lukas, um 1520/28, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie



115. Joos van Cleve d. Ä., Die heilige Familie, um 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



116. Andrea Pisano, Pictura, um 1334/40, Florenz, Dommuseum, ehem. Campanile-Nordseite



117. Pietro di Pavia, Selbstbildnis, Miniatur in Plinius, Nat. Hist., Liber XXXV, 1389, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. E.24, inf. Liber XXXV, fol. 332 r.



118. Cristoforo da Cortese (?), Titelblatt-Miniatur von Plinius, Nat. Hist., Liber XXXV, Parma, Ms. Parm 1278, fol. 210 r.



119. Maler aus dem Merkurkinderbild der „De sphaera“-Handschrift, um 1441-66, Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat 209, fol. 11r.



120. Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna, Lukas-Medaillon, um 1448-50, ehemals Padua, Chiesa degli Eremitani



16a. A. Delitio, Lukas, Fresko, um 1474-81, Atri, Kathedrale



121. Pinturicchio (?), Lukas malt die Madonna, Gewölbefresko, Rom, Sta. Maria del Popolo



122. Lukas-Autorenbild, Stundenbuch der Maria von Burgund, um 1475/80, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 29r.



123. Lukas-Autorenbild, Stundenbuch, Gent (?), um 1470/80, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1988, fol. 24 r.



124. Lukas-Autorenbild, Stundenbuch der Maria von Burgund und Maximilian I., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstich-Kabinett, Ms. 78 B 12, fol. 75v.



125. Lukas-Autorenbild, Rothschild-Stundenbuch, Brügge/Gent, nach 1482, London, British Museum, Printroom, Add. Ms. 35313, fol. 12v.



126. Veit-Stoß-Nachfolger, Fragment des Lukas-Altars der Breslauer Maler, um 1500/10, Warschau, Nationalmuseum



127. H. Borneman u. a., Außenflügel des Lukas-Altars der Hamburger Maler (vgl. Abb. 82), 1499, Hamburg, St. Jacobi



128. Lukas-Autorenbild, Stundenbuch, Limoges (?) um 1480/90, Schloss Friedenstein, Bibliothek, Memb. II. 176, fol. 15v.



129. Marcantonio Raimondi, Letztes Abendmahl, Detail: Judas, Kupferstich



130. P. Coecke van Aelst, Letztes Abendmahl, Detail: Judas, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten



131. Jan van Dornicke (?), Anbetung der Könige, Detail, Barcelona, Museo del Vitoria



132. D. J. Vellaert (?), Anbetung der Könige, Detail, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



133. Jan Joest van Kalkar, Die Beschneidung Christi, Detail vom Passions-Altar, Kalkar, St. Nikolaus



134. Jan Gossaert, Lukas zeichnet die Madonna, um 1520/25, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



135. David Teniers d. J., Die Gemäldegalerie Erzherzog Leopold Wilhelms, um 1647, Madrid, Prado



136. Lukas-Autorenbild, Miniatur im Stundenbuch des J. Coeurs, vor 1446, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10103, fol. 12



137. Lukas-Autorenbild, Miniatur aus dem Stundenbuch der Anne de Bretagne, um 1475, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 677, fol. 29 v.



138. Pisanello, Die Madonna erscheint den Heiligen Georg und Antonius, um 1440, London, National Gallery



139. Dürer, Madonna auf der Mondsichel, Kupferstich, 1516



140a. Haarlem (?), Madonna auf der Mondsichel, Eichenholz, um 1520/25, Beverwijk, St. Agathakerk



140b. Haarlem (?), Madonna auf der Mondsichel, Eichenholz, um 1520/25, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent



141. Jan Gossaert (?), Entwurf für ein Glasfenster mit Szenen aus der Vita des hl. Johannes, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe



142. Lukas, Holzschnitt aus „Hortulus animae“, Straßburg 1498-1503 (H. Grüninger)



143. Lukas, Holzschnitt aus „Hortulus animae“, Lyon 1511-17 (J. Clein für Koberger)



144. Niklas Manuel Deutsch, Lukas, rechter Flügel vom Altar der Berner Lux-und-Loyen-Gilde, 1515, Bern, Kunstmuseum



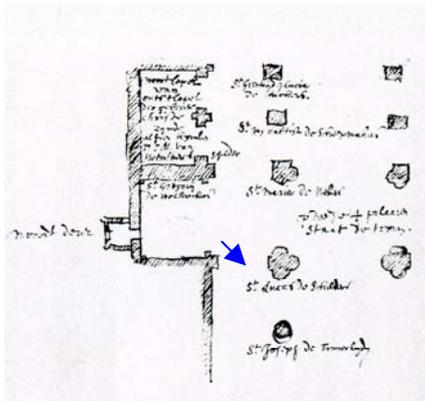
145. Frans Crabbe van Espleghem, Lukas zeichnet die Madonna, Radierung, um 1520/25



146. Ein Engel führt der hl. Veronika die Hand, Holzschnitt aus Isidorus de Insulis, „Gesta Beatae Veronicae“, Mailand 1518



147. Maerten van Heemskerck, Lukas malt die Madonna, 1532, Haarlem, Frans Halsmuseum



148. Salomon de Bray (?), Situationsplan von St. Bavo in Haarlem, Haarlem, Gemeinearchiv, Nr. 202



149. Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands nach E. K. J. Reznicek



150. Salomon de Bray, Kreidezeichnung nach Heemskerck, um 1650, Verbleib unbekannt



151. Salomon de Bray, Kreidezeichnung nach Heemskerck, um 1650, Paris, Institut Néerlandais, Fond. Custodia, Coll. Lugt



152. Wybrand Hendriks, Zeichnung nach Heemskerck, um 1800, Haarlem, Gemeindecarchiv



147a. Heemskercks Lukasbild als Diptychon. Zustand zwischen 1815/81 und 1957



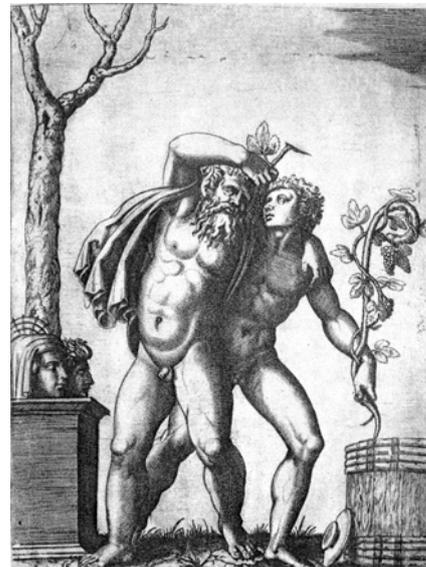
153. Maerten van Heemskerck, Ruhe auf der Flucht, um 1530, Washington, National Gallery of Art



154. Jan van Scorel, Maria Magdalena, um 1530, Amsterdam, Rijksmuseum



155. Marcantonio Raimondi nach Raffael, Lukrezia, Kupferstich, um 1510/12



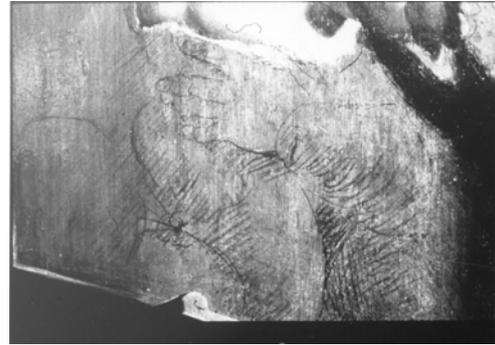
156. Marco Dente nach Raffael oder Giulio Romano, Silen und Bacchant, Kupferstich, um 1520/25



157. Maerten van Heemskerck, Bildnis des Vaters, 1532, New York, Metropolitan Museum of Art



147b. Das Bild im Bild



147c. Die Unterzeichnung auf dem Bild im Bild



158. *Furor Poetico* aus Cesare Ripa, „*Iconologia*“, Rom 1603



159. Raffael-Nachfolger, um 1524/93, Lukas malt die Madonna, Rom, Accademia di San Luca



160. Maerten van Heemskerck, rechter Außenflügel des Laurentius-Altars, 1528-43, Linköping, Domkyrka



Detail von 160: Selbstbildnis



161. Maerten van Heemskerck, Innenseite des rechten Flügels vom Tuchweber-Altar, 1546, Haarlem, Frans Halsmuseum



Detail von 161: Selbstbildnis



162. Maerten van Heemskerck, Selbstbildnis vor dem Colosseum, 1553, Cambridge/Massachusetts, Fitzwilliam Museum



163. Albrecht Dürer, Melencolia I., Kupferstich, 1514



164. Maerten van Heemskerck, Lukas malt die Madonna, um 1550/55, Rennes, Musée des Beaux-Arts



165. Philips Galle nach M. van Heemskerck, Titelblatt der „*Inventiones Heemskerckianae ex utroque Testamento*“, Kupferstich, 1569



166. M. van Heemskerck, Abraham vor Melchisedek, Detail, Verbleib unbekannt



167. M. van Heemskerck, Jeremia vom Grablegungstriptychon, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten



168. M. van Heemskerck, Momus tadelt die Werke der Götter, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



169. M. van Heemskerck zugeschrieben, Kopfstudie, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, um 1560



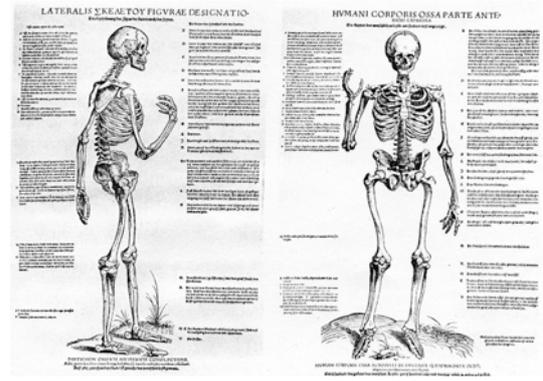
170. Michelangelo, Der Prophet Jesajas, Rom, Sixtinische Kapelle



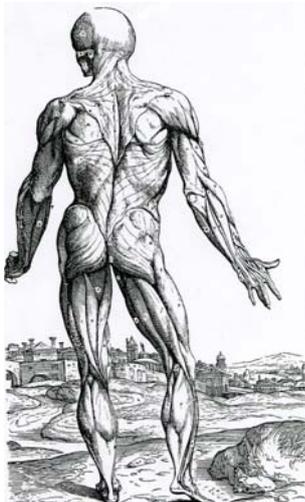
171. Joos van Cleve, Madonna mit den Kirschen, um 1535 (Variante nach Leonardo) Kunsthandel/Privatbesitz



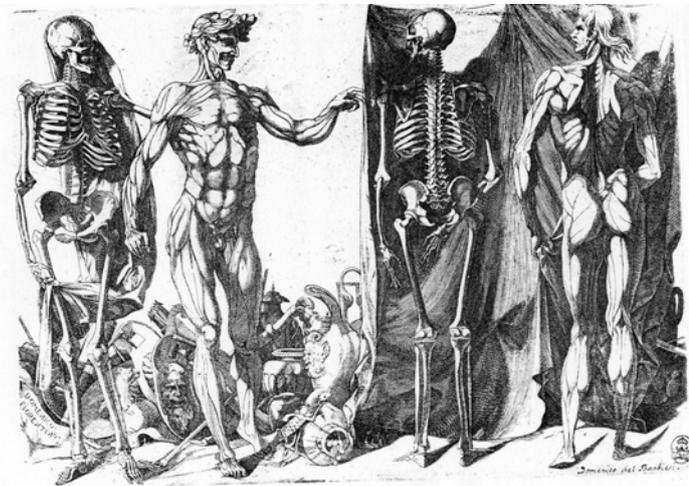
164a. Das Buch zu Füßen Mariens mit Galen-Titel und anatomischen Skizzen



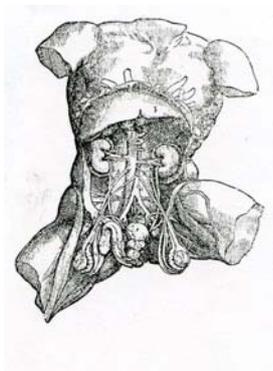
172. Anatomische Illustrationen aus Andreas Vesalius, „*Tabulae anatomicae sex*“, Augsburg 1540



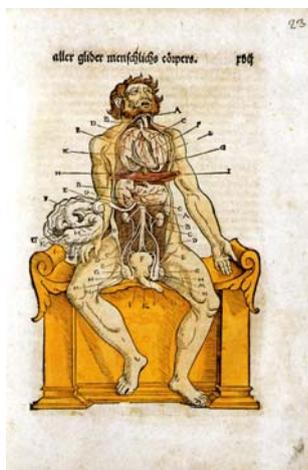
173. Muskelmann, Holzschnitt aus A. Vesalius, „*De Humani corporis fabrica Libri Septem*“, Basel 1543, Taf. 10



174. Domenico del Barbieri nach Rosso Fiorentino, Anatomische Studien, Kupferstich, um 1540/45



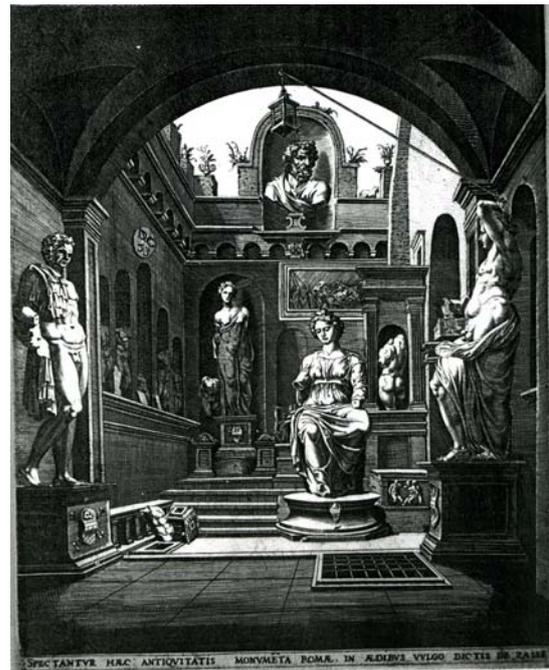
175. Eingeweidesitus, Holzschnitt aus A. Vesalius, „*De Humanis...*“, 1543, Liber V, Taf. 22



176. Hans Baldung Grien zugeschrieben, Aderlassmann, Illustration aus W. H. Ryff, „*Anatomie & descriptio corporis humanis*“, Straßburg 1541



177a. Maerten van Heemskerck, Ansicht der Casa Sassi, nachträglich 1555 datiert, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



177b. Dirck Volckertsz. Coornhert nach M. van Heemskerck, Ansicht der Casa Sassi, Kupferstich, 1553



177c. Apollo, ehemals Cassa Sassi, Neapel, Nationalmuseum



178. Baldassare Peruzzi, Die Schmiede des Vulkan, Fresko Rom, Farnesiana, Sala delle Prospettive



179. Sigismondo Fanti, Triompho della Fortuna, Holzschnitt, Venedig, 1527



180. M. van Heemskerck, Jupiterherme in der Villa Madama, Rom, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



180a. „Versailles“-Jupiter, Paris, Louvre



164b. Arbeiter in der Loggia



181. Philips Galle nach M. van Heemskerck, Der Koloss von Rhodos, Kupferstich



182. Jacopo Sansovino, Madonna, um 1518-21, Rom, S. Agostino



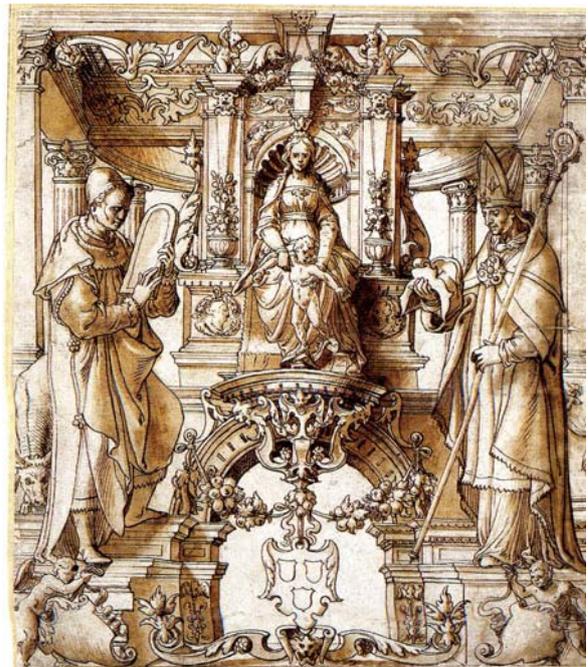
183. M. van Heemskerck zugeschrieben, Narren vermessen die Welt, rekonstruierter Zustand nach I. M. Veldman, Kunsthandel



184. Lancelot Blondeel, Lukas malt die Madonna, 1548, Brügge, Groeningemuseum



185. Lancelot Blondeel, Die Madonna mit den Heiligen Lukas und Eligius, 1548, Brügge, St. Salvator



186. Pieter Pourbus zugeschrieben, Die Madonna mit den Heiligen Lukas und Eligius, Federzeichnung, 1552, New York, Pierpont Morgan Library



187. Frans Floris, Der heilige Lukas, 1556, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



188. Egbert van den Panderen nach Pieter de Jode, Der heilige Lukas, Anfang 17. Jh., Kupferstich



189. Crispijn van den Broecke, Der heilige Lukas, Federzeichnung, Paris, Institut Néerlandais, Slg. Lugt



190. Giulio Bonsaone, Bildnis Frans Floris, Kupferstich



191. J. Wierix, Bildnis Frans Floris, Kupferstich aus Lampsonius/Cock, „*Pictorum aliquot...*“, Antwerpen 1572



192. H. Symons, Bildnismedaille Frans Floris, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Penningenkabinet



193. Frans Floris, Der heilige Lukas, Federzeichnung, um 1555, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität



194. Filippo Lippi, Der heilige Lukas, Kuppelfresko, um 1454, Prato, Dom



195. Ghirlandaio, Der heilige Lukas, Fresko, um 1486-90, Florenz, Sta. Maria Novella



196. Lucas van Leyden, Der heilige Lukas, Radierung, 1508



197. Cornelis Cort nach Frans Floris, Grammatica, Kupferstich aus der Folge der *artes liberales*, 1565



198. J. C. van Oostanen, Selbstbildnis (Kopie), um 1511/12-30, Amsterdam, Rijksmuseum



199. J. C. van Oostanen (?), Selbstbildnis mit Ehefrau als Bild im Bild (?), um 1530, Toledo/Ohio, Museum of Art



200. Catharina van Hemessen, Selbstbildnis, 1548, Basel, Kunstmuseum



201. Frans Floris, Der heilige Lukas malt die Madonna, um 1555/60, Gent, St. Bavo, Sakristei



202. Cornelis Cort nach Frans Floris, Rhetorica, Kupferstich aus der Folge der *artes liberales*, 1565



203. Cornelis Cort nach Frans Floris, Geometria, Kupferstich aus der Folge der *artes liberales*, 1565



204. Niederländisch, Lukas malt die Madonna, Federzeichnung, 16. Jh., München, Staatliche Grafische Sammlung



205. Philips Galle nach Jan van der Straet, genannt Stradanus, Lukas malt die Madonna, Kupferstich, letztes Viertel 16. Jh.



206. Giorgio Vasari, Lukas malt die Madonna, Fresko, um 1567-73, Florenz, SS. Annunziata, Capella di San Luca



206a. Studie, Federzeichnung, quadriert, Madrid, Prado



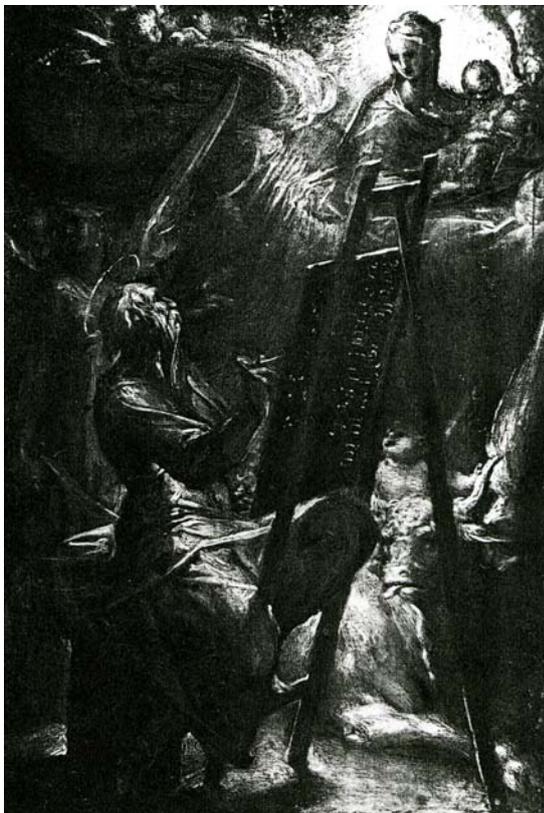
207. Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano, Der heilige Lukas, Kupferstich, um 1510/20



208. Raffael, Die heilige Katharina, um 1511/12, London, National Gallery



209. Girolamo da Carpi, Lukas zeichnet die Madonna, um 1540, Florenz, Sammlung Carmen Gronau



210. Bartholomäus Spranger, Lukas malt die Madonna, Öl auf Kupfer, 1582, München, Alte Pinakothek



210a. Raphael Sadeler nach B. Spranger, Lukas malt die Madonna, Kupferstich, nach 1582



46. Antonius Wierix II. nach Q. Massys d. J. (?), Lukas malt die Madonna, Kupferstich, um 1585-91



211. Quentin Massys, Madonna, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten



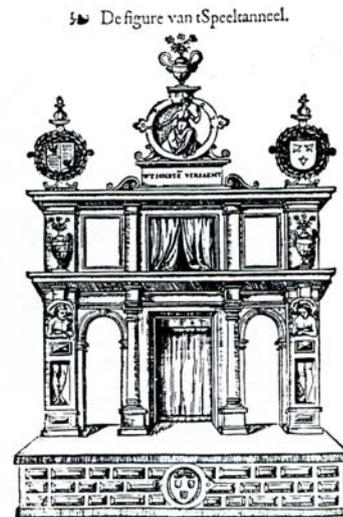
212. Ambrosius Benson, Madonna, Kunsthandel (Verbleib unbekannt)



213. Ambrosius Benson, Madonna, Kunsthandel (Verbleib unbekannt)



214. Maerten de Vos, Lukas malt die Madonna, Federzeichnung, vor 1602, Wien, Albertina



215. Bühne der Antwerpener Rhetorikerkammer „De Violieren“ beim „landjuweel“ von 1561, Holzschnitt aus Silvius 1562



216. Maerten de Vos, Lukas malt die Madonna, 1602, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



216a. Farbenreiber, Maler und Bild im Bild



217. Gillis Sadeler, Bildnis des 60jährigen Maerten de Vos, Kupferstich



218. Cornelis de Vos, Bildnis des Abraham Grapheus als „knap“ der Antwerpener Lukasgilde, um 1620/25, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



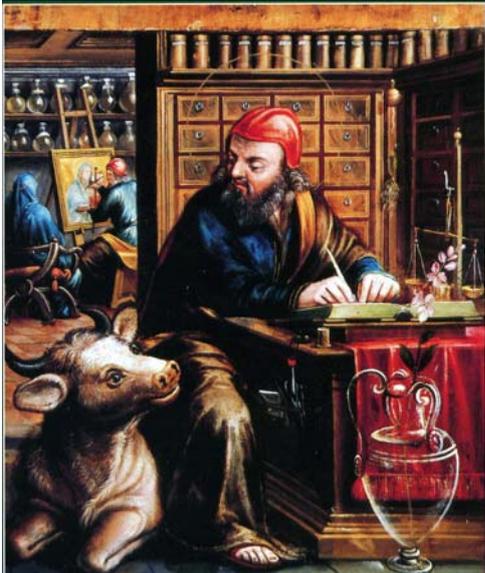
216b. Tisch im Hintergrund mit Himmelsglobus und Buch



216c. Dienerin auf dem Treppenabsatz



216d. Josef



219. Hans Mielich d. Ä., Der heilige Lukas als Arzt, Evangelist und Madonnenmaler, Predellenbild vom Ingolstädter Altar, 1572, Ingolstadt, Liebfrauenmünster



216e. M. de Vos, Lukas spendet Almosen, Predellenbild des Lukas-Altars



216f. M. de Vos, Lukas erscheint in der Marienkirche von Tripolis, Predellenbild des Lukas-Altars



220. C. Moens, Entwurf für einen Lukas-Altar, 1753, Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten



221. A. de Vriendt, Lukas-Altar, 1893, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Malerkapelle



221a. Detail von 221: Lukas zeichnet die Madonna



222. Abraham Janssens, Lukas-Altar, 1600/06, Mecheln, St. Rombouts



222a. Ansicht der Malerkapelle in Mecheln, St. Rombouts, Federzeichnung, um 1850, Mecheln, Stadtarchiv



223. Nach Giuseppe Ribera, Lukas malt die Madonna, 1. Hälfte 17. Jh., Madrid, Privatsammlung



224. Joachim von Sandrart nach Carlo Maratti, Lukas präsentiert sein Bild der Madonna, Radierung, 1675



225. Abraham Bloemaert, Variante des Lukasbildes in der Accademia di San Luca, Rom, Kupferstich, 1630



226. Luca Giordano, Lukas malt die Madonna, Lyon, Musée des Beaux-Arts



227. Pierre Mignard, Lukas malt die Madonna, Troyes, Musée des Beaux-Arts



228. Nach Nicoletto da Modena, Apelles, Kupferstich, um 1510



229. *Geometria*, aus den „Tarocchi“, um 1465, Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve du Cabinet des Estampes



230. Platon als Maler, Holzschnitt, Venedig (M. Sessam/P. de Ravanis) 1516



231. Antonis Mor, Selbstporträt, 1558, Florenz, Uffizien



232. Marcantonio Raimondi, Raffael im Mantel, Kupferstich, um 1520



233a. Primaticcio, Apelles malt Campaspe, um 1540-43, Château de Fontainebleau



233b. Primaticcio, Feder- und Kreidezeichnung, Chatsworth, Duke of Devonshire



233c. Léon Davent nach Primaticcio, Radierung



234. Il Poppi, Alexander und Apelles, Florenz, um 1570/75, Palazzo Vecchio



235. Giorgio Vasari, Alexander, Apelles und Campaspe, 1548 ff., Casa Vasari, Arezzo

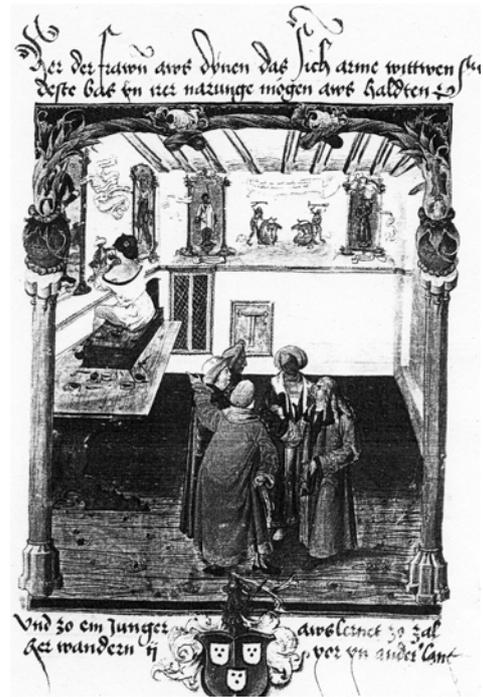


236. Giorgio Vasari, Apelles malt Diana, Fresko, um 1573, Casa Vasari, Florenz





237. Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton, Miniatur, in Cicero, „*De Inventione*“, um 1480, Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 10, fol. 69v.



238. Wandmaler und Zunftälteste mit Auftraggebern, Miniatur aus dem Behaim-Kodex, um 1505, Krakau, Jagellonische Bibliothek



239. H. Springinklee, Die Ehrung der Vorfahren, Holzschnitt aus dem „*Weißkunig*“, um 1514-16



240. H. Burgkmair d. Ä., Maximilian I. besucht den Maler (Burgkmair), Holzschnitt aus dem „*Weißkunig*“, um 1514-16



241. H. Burgkmair d. Ä., Maximilian I. besucht die Waffenschmiede (C. Helmschmied), Holzschnitt aus dem „*Weißkunig*“, um 1514-16



242. Lambert van Noort, Protogenes und Demetrios, 1560/69, Rennes, Musée des Beaux-Arts



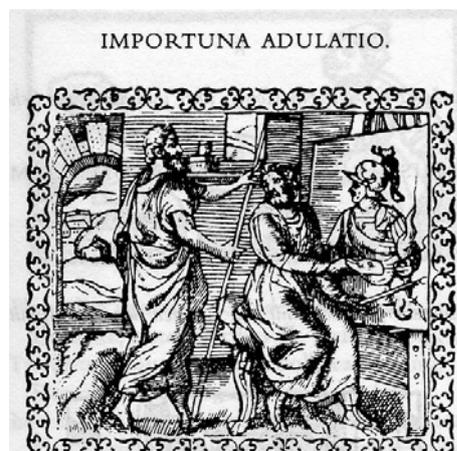
243. Hildebert wirft nach einer Maus, Miniatur in Augustinus, „*De Civitate Dei*“, Prag, Universitätsbibliothek, Ms. Kap. A. XXI, fol. 133 r.



244. Giorgio Vasari, Protogenes wirft den Schwamm gegen sein Bild, 1548 ff., Casa Vasari, Arezzo



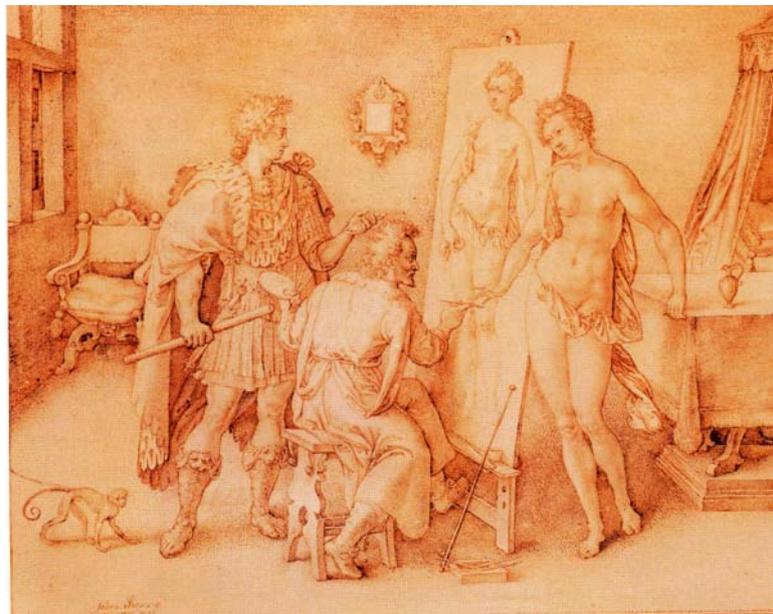
245. Pieter Perret nach Hans Speeckaert, Apelles malt Alexander/ Minerva (?), Radierung, 1582



246. Apelles malt Alexander, Emblem aus Joannes Sambucus, „*Emblemata...*“, Antwerpen 1566, S. 32



247. Johannes Wierix, Apelles malt Campaspe, 1594, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia



248. Johannes Wierix, Apelles malt Campaspe, 1600, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh



249. Pieter Bruegel, Angekettete Affen, 1562, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



250. „Von Buolschaft“, Holzschnitt aus dem „Narrenschiff“, 1494



251. Frans Badens, Apelles malt Campaspe, 1594, ehemals Bremen, Kunsthalle, Verbleib unbekannt



252. Joos van Winghe, Apelles malt Campaspe (ehemals Sammlung Soreau), um 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum



253. S. Frisius, Bildnis Joos van Winghes, aus H. Hondius, „Pictorum aliquot...“, Den Haag 1610



254. Raffael, Triumph der Galatea, Detail: Meerwesen, Rom, Villa Farnesiana



255. Proteus, Emblem aus A. Alciatus, „Emblematum Libellus“, Paris 1542, S. 196



256. Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Mitteltafel (Anbetung der Könige), Detail, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



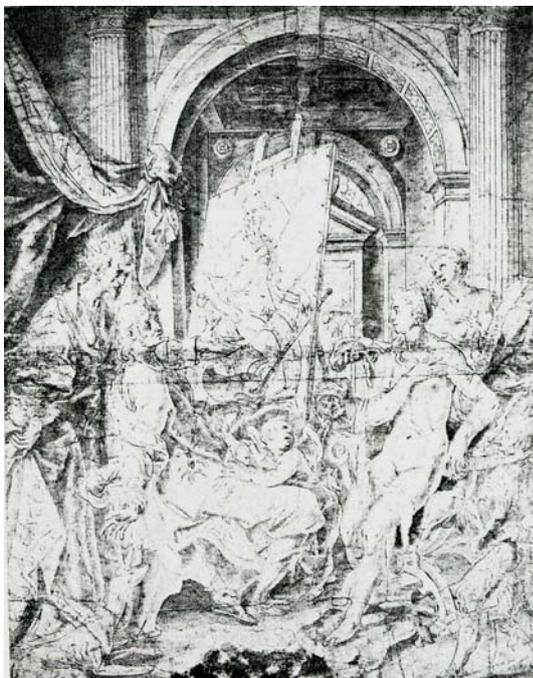
257. Joos van Winghe, Apelles malt Campaspe (ehemals Sammlung Rudolfs II.), um 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum



258. Jeremias van Winghe (?), Apelles malt Campaspe, vor 1610, Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia



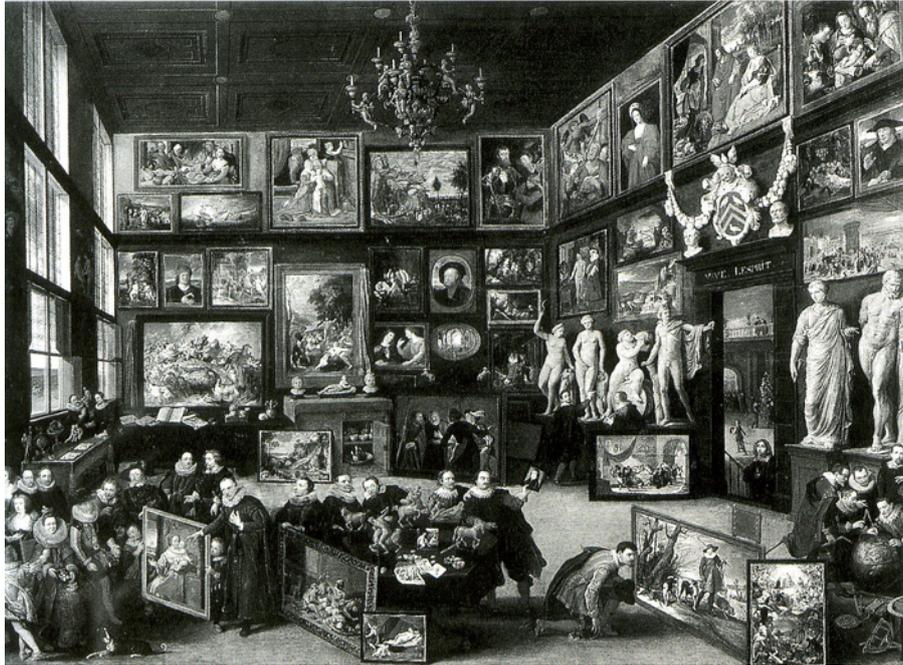
259. Jeremias van Winghe (?), Allegorie auf die Regierung Rudolfs II., Wien, Grafische Sammlung Albertina



260. Joos van Winghe-Nachfolger (?), Apelles malt Campaspe, Basel, Kunstmuseum



261. Joos/Jeremias van Winghe (?), Apelles malt Campaspe, Dessau, Staatliches Museum Schloss Georgium, Grafische Sammlung



262. Willem van Haecht, Galerie des Cornelis van der Geest, 1628, Antwerpen, Rubenshuis



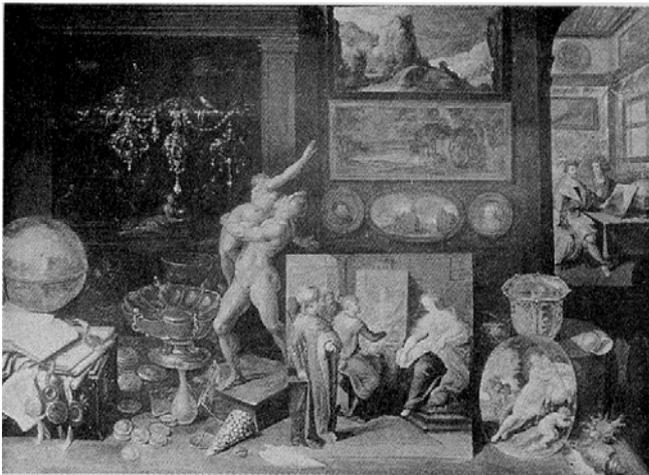
262a. Ein an Wierix' Zeichnung in Rotterdam (vgl. Abb. 248) angelehntes Blatt als Bild im Bild auf dem Sammlungstisch



263. Frans Francken II., Apelles malt Campaspe, 1617. Chatsworth. Schloss



264. Frans Francken II., Apelles malt Campaspe, um 1625, Kunsthandel



265. Frans Francken II. (?), Preziosenwand mit Variante nach Abb. 264, um 1625, Château de Groussay, Slg. Charles de Beistegui



266. Frans Francken u. a., Galerie des Sebastian Leerse (?), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



267. Willem van Haecht,
Apelles malt Campaspe,
Den Haag, Mauritshuis



267a. Malszene



268. Willem van Haecht, Apelles malt Campaspe,
Verbleib unbekannt



267b. Das Urteil des Paris
als Bild im Bild



269. Pieter Bruegel d. Ä., Maler und Kenner, Wien, Grafische Sammlung Albertina



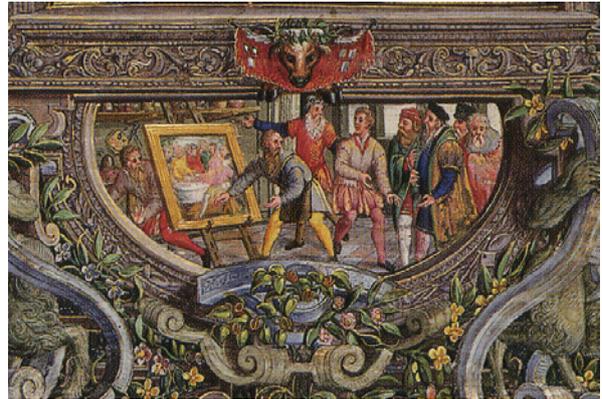
270. Hans Mielich d. Ä., Schlussblatt des Motettenbandes, Miniatur, um 1558/59, München, Bayrische Staatsbibliothek, Mus. Ms. B I, S. 303.



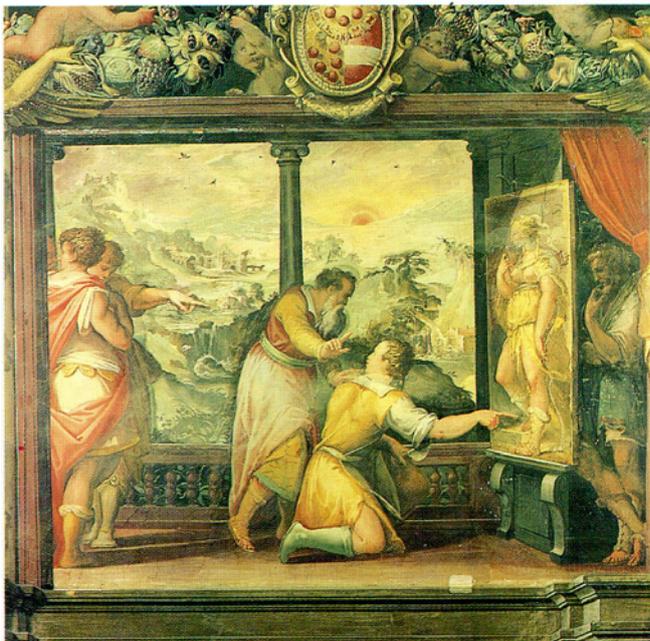
270a. Apelles und der Schuster



271. Hans Mielich d. Ä., Bußsalmen des Orlando di Lasso, München, Bayrische Staatsbibliothek, Mus. Ms. A I., S. 222



271a. Apelles und der Schuster



272. Giorgio Vasari, Apelles und der Schuster, um 1573, Florenz, Casa Vasari



273. Frans Francken II., Apelles und der Schuster, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie



274a. Andrea Pisano, Architectura, um 1334/40, Florenz, Dommuseum (ehemals Campanile)



274b. Andrea Pisano, Sculptura, um 1334/40, Florenz, Dommuseum (ehemals Campanile)



116. Andrea Pisano, Pictura, um 1334/40, Florenz, Dommuseum (ehemals Campanile)



275. Die Kinder des Merkur, Holzschnitt aus einem oberdeutschen Blockbuch, letztes Viertel 15. Jh., London, British Museum



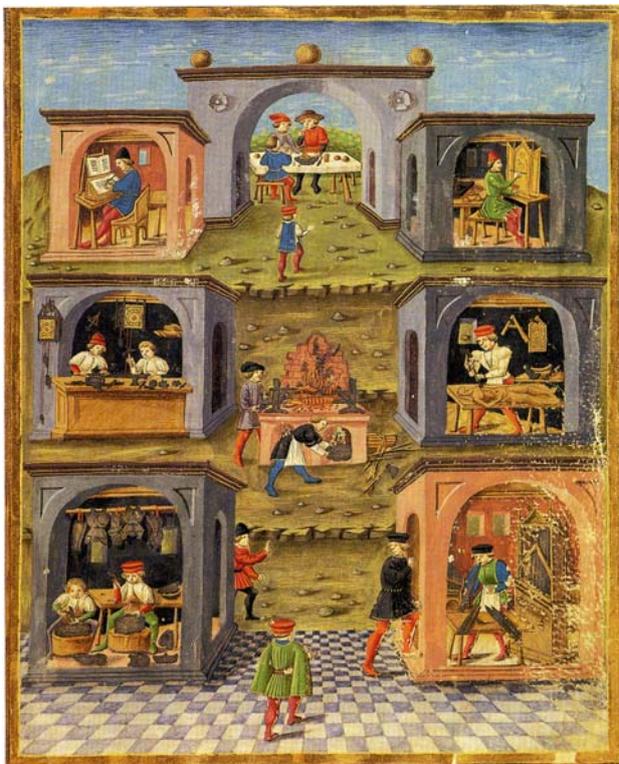
276. Die Kinder des Merkur, Holzschnitt aus einem Blockbuch, letztes Viertel 15. Jh., Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 101



277. Die Kinder des Merkur, Holzschnitt aus einem niederländischen Blockbuch, letztes Viertel 15. Jh., Verbleib unbekannt



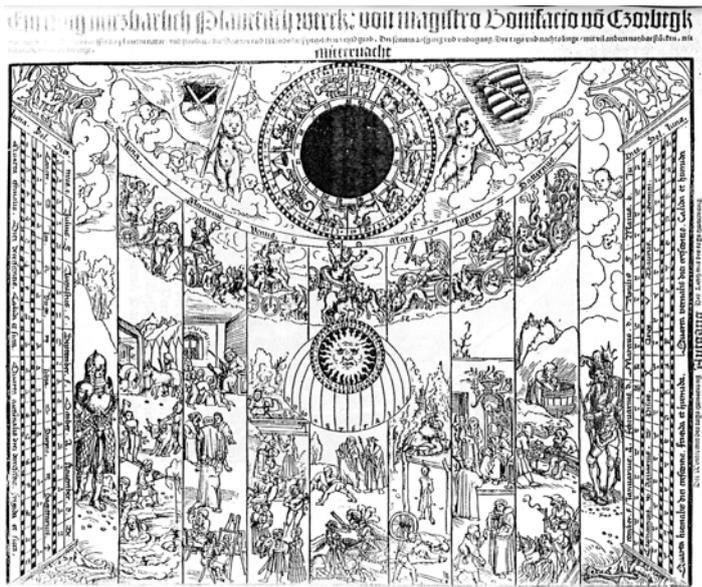
278. Hausbuch-Meister, Die Kinder des Merkur, um 1466/70, aus dem Wolfegger Hausbuch, Schloss Wolfegg, fol. 16a



279. Die Kinder des Merkur, Miniatur aus dem „*De sphaera*“-Manuskript, um 1460, Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat 209, fol. 11r.



280. Florentinisch, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, 3. Viertel 15. Jahrhundert



281. Lucas Cranach d. Ä., Planetentafel, Holzschnitt, 1515



282. Georg Pencz, Die Kinder des Merkur, Holzschnitt, 1531



283. Philips Galle nach Pieter Bruegel d. Ä., Allegorie der Temperantia, Kupferstich, 1560



284. Herman Jansz. Muller nach M. van Heemskerck, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, 1568



285. Adriaen Collaert nach M. de Vos, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, 1581



286. Crispijn de Passe nach M. de Vos, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, 1583



287. Crispijn de Passe nach M. de Vos, Die Kinder des Jupiter, Kupferstich, 1583



288. Jan Sadeler I. nach M. de Vos, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, 1585



289. Jan Sadeler I. nach M. de Vos, Die Kinder des Jupiter, Kupferstich, 1585



290. Herman tom Ring, Selbstbildnis (als Merkurkind), 1544, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



291. Ludger tom Ring d. J., Selbstbildnis (als Merkurkind), 1547, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



292. Gerrit Pietersz., „Brief“ mit Merkur an Adam van Vianen, Federzeichnung, 1593, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



293. Hendrick Goltzius, Landschaft mit Wanderern und Merkur im Himmel, Federzeichnung, 1596, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie



294. Adam Elsheimer, Der Künstler wird Merkur empfohlen, Federzeichnung, 1598, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



295. Giorgio Vasari, Pictura, Fresko, um 1542, Arezzo, Casa Vasari



296. Die drei Bildkünste, Schlussvignette aus Giorgio Vasari, „Le Vite...“, Florenz 1550



297. Die drei Bildkünste, Schlussvignette aus Giorgio Vasari, „Le Vite...“, Florenz 1568



298. Bildnis Raffaels, Holzschnitt aus Giorgio Vasari, „Le Vite...“, Florenz 1568



299. Federico Zuccari, Disegno und die drei Bildkünste, Fresko, 1590 ff., Rom, Palazzo Zuccari, Sala del Disegno



300a. P. Bontemps, Architectura von der Herzurne Franz. I., um 1550/56, St. Denis, Abteikirche



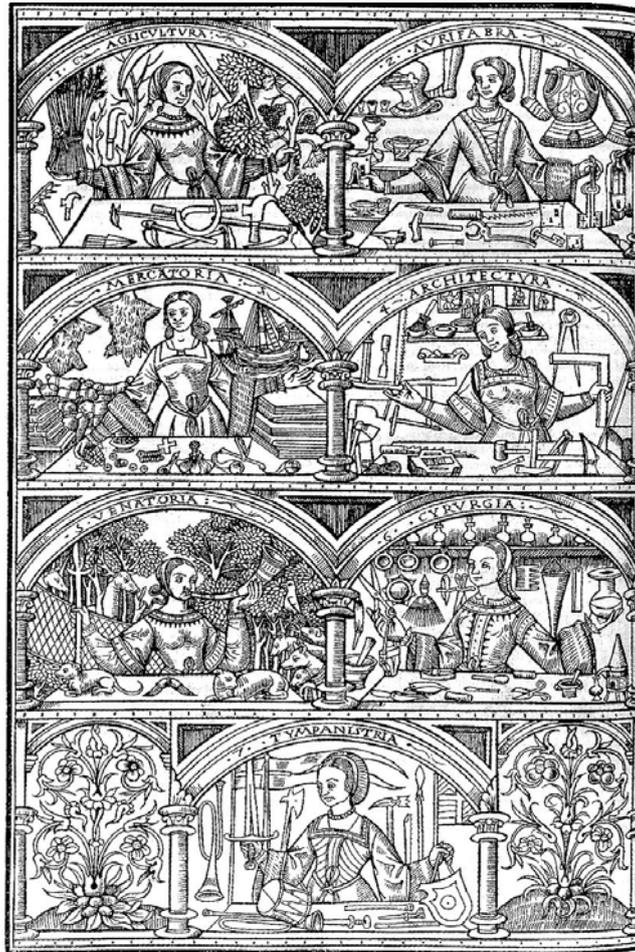
300b. P. Bontemps, Pictura von der Herzurne Franz. I., um 1550/56, St. Denis, Abteikirche



300c. P. Bontemps, Sculptura von der Herzurne Franz. I., um 1550/56, St. Denis, Abteikirche



300d. P. Bontemps, Geometria von der Herzurne Franz. I., um 1550/56, St. Denis, Abteikirche



301. Barth Chasseuneux, „*Catalogus gloriae mundi*“,
Holzschnitt, 1546, München, Deutsches Museum



302. Frans Floris, Die Erweckung der Künste, um 1559/60, Ponce, Museo de Arte, Fundación Luis A. Ferre



302a. Frans Floris, Die Erweckung der Künste, Federzeichnung, um 1559/60, Stockholm, Nationalmuseum



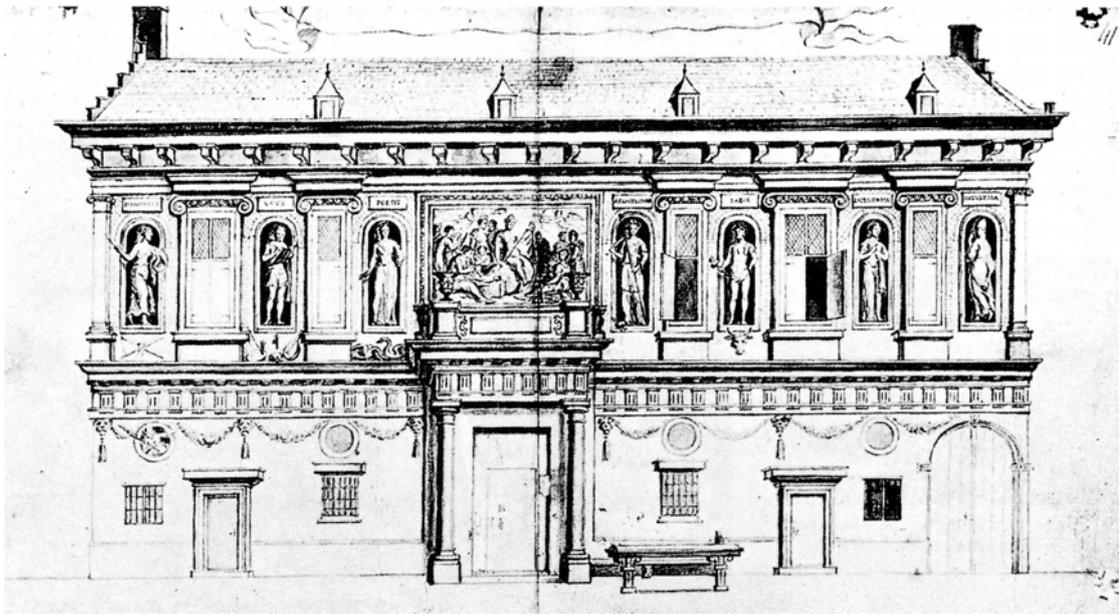
303. Bühnenbild der „Violieren“ mit der Erweckung Antwerpens, Holzschnitt aus W. Silvius, „Spelen van sinne...“, Antwerpen 1562



304. Cornelis Bos nach S. da Sermoneta, Allegorie der Solertia, Kupferstich, um 1545/50



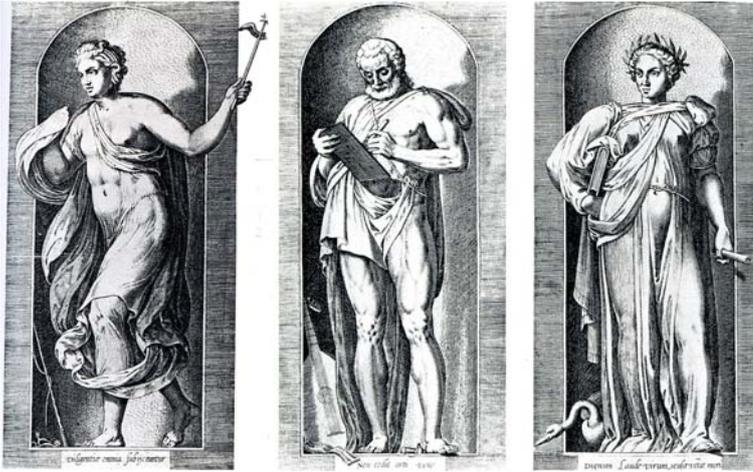
305. Cornelis Bos nach Frans Floris, Die Erweckung der Künste, Kupferstich, 1562



306. Jan van Croes, Ansicht des Floris-Hauses in Antwerpen, Federzeichnung, um 1714, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek



307a. Monogrammist TG, zentrale Allegorie über dem Portal, Kupferstich, 1576



307b-d. Monogrammist TG, Nischenfiguren des Floris-Hauses (von links nach rechts): Diligencia, Usus, Poesia, Kupferstiche, 1576



307e-h. Monogrammist TG, Nischenfiguren des Floris-Hauses (von links nach rechts): Architectura, Labor, Experientia, Industria, Kupferstiche, 1576



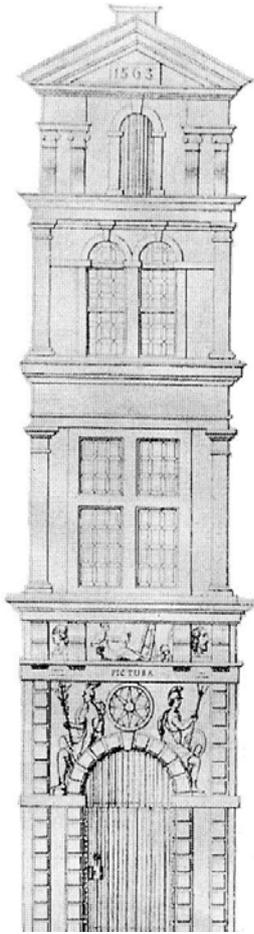
308. Bühnenbild der Rhetorikerkammer „De Goudbloem“, Holzschnitt aus W. Silvius, „Spelen van sinne...“, Antwerpen 1562



309. Tpyus geometris, aus Gregor Reisch, „Margarita Philosophica“, Basel 1504



310. Blazoen der der Berchemer Rhetorikerkammer, Holzschnitt aus W. Silvius, „Spelen van sinne...“, Antwerpen 1562



311. Josef Linnig, Ansicht des Hauses „De Cage“ oder „Pictura“ in Antwerpen, 1563 (?), aus Mertens/Torfs 1851



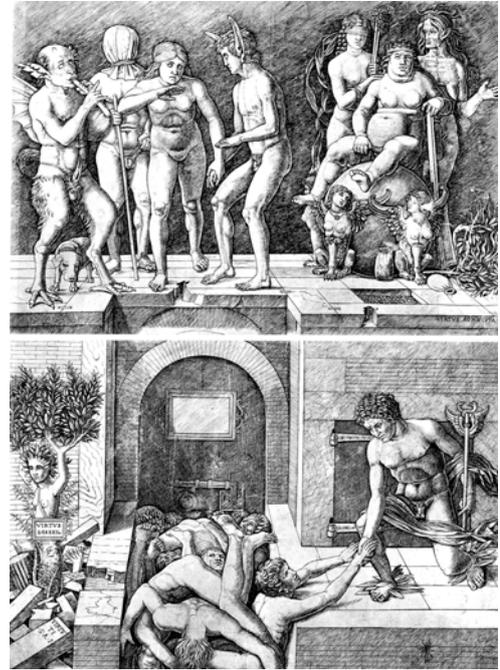
312./313. Willem van den Broecke zugeschrieben, Bildnisbüsten von Jan van Eyck und Albrecht Dürer, um 1550/60, Antwerpen, Museum Vleeshuis



314. Hermathena, Symbolon CII aus A. Bocchi, „Symbolicarum quaestionum...“, Bologna 1555



315. Bartholomäus Spranger, Minerva triumphiert über die Unwissenheit, um 1590/92, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



316a.-b. Antonio da Brescia (?) nach Andrea Mantegna, Allegorien der „Virtus Combusta“ und „Virtus Deserta“, Kupferstich, um 1500/10



317. François Bunuel II. zugeschrieben, Entfernung von Gemälden aus dem Atelier eines Malers, um 1590, Den Haag, Mauritshuis



318. Federico Zuccari, Die Verleumdung des Apelles, Federzeichnung, um 1572, Rom, Palazzo Gaetano



319. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, Die Verleumdung des Apelles, Kupferstich, 1572



320. Federico Zuccari, Porta virtutis, 1581, Oxford, Christ Church College



321. Aegidius Sadeler II. nach B. Spranger, Minerva triumphiert über die Unwissenheit, Kupferstich, um 1590/92



322a. Jan Sadeler I. nach Stradanus, Allegorie der „Arma“, Kupferstich, 1594



322b. Jan Sadeler I. nach Stradanus, Allegorie der „Litterae“, Kupferstich, 1594



323a. Stradanus, Selbstbildnis mit allegorischer Rahmung, Federzeichnung, um 1580, Paris, Institut Néerlandais, Fond. Custodia, Sammlung Lugt



323b. Jan Wierix nach Stradanus, Bildnis mit allegorischer Rahmung, Kupferstich



323c. Hendrick Goltzius nach Wierix (323b.), Bildnis von Stradanus, Kupferstich, 1591



324a. Nach Bartholomäus Spranger, Fama führt die Künste in den Olymp, um 1596, Prag, Nationalgalerie



324b. Jan Muller nach B. Spranger, Fama führt die Künste in den Olymp, Kupferstich, 1597



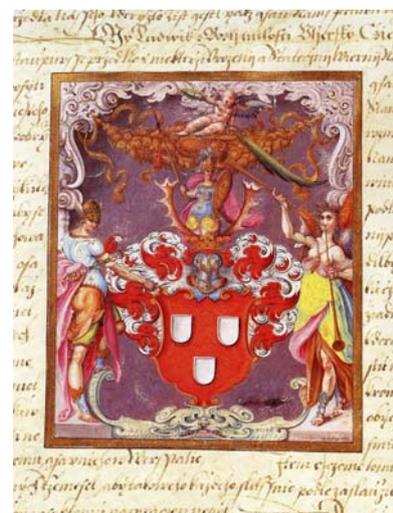
325. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, „Lamento della Pittura“, Kupferstich von zwei Platten, 1579



326. Bartholomäus Spranger, Minerva mit Malerwappen, Federzeichnung, um 1595/1600, Wien, Grafische Sammlung Albertina



327. Gabriel Spindler, Minerva, Federzeichnung, um 1600, Národní knihovna ČR



328. Georg G. Meier, Das Zunftwappen der Prager Maler auf dem Privileg Rudolfs II., 1627-32, Prag, Nationalgalerie



329. Aegidius Sadeler II. nach Hans von Aachen, Minerva führt Pictura den freien Künsten zu, Kupferstich, vor 1597



330. Jan Sadeler I. nach Friedrich Sustris, Herkules am Scheideweg mit portrait historié Herzog Maximilians I. von Bayern, Kupferstich, um 1595



331. Stundenbuch der Maria von Burgund, Miniatur, um 1475/80, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v.



332. Eine an Rogier (Abb. 21) angelehnte Madonna als inneres Bild, Miniatur im Stundenbuch der Johanna von Kastilien, Brügge, um 1500, London, British Library, Add. Ms. 18852, fols. 287v-288r.



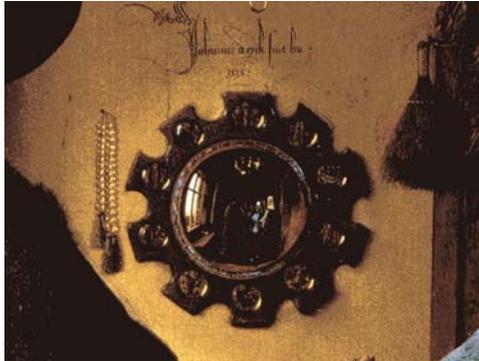
333. Sokrates und sein „daimonion“, Symbolon VI aus A. Bocchi, „Symbolicarum quaestionum...“, Bologna 1555



334. Petrarca-Meister, Zeuxis und sein Traubenbild, Holzschnitt (um 1518/21) aus „Von der Artznay bayder Glück...“, Augsburg 1532



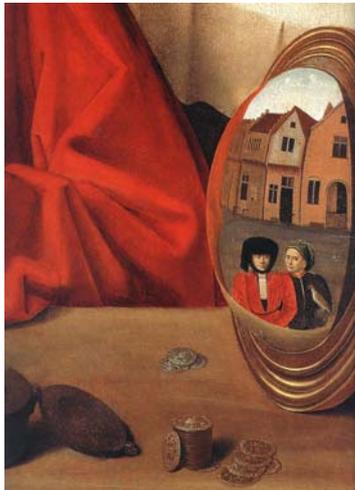
335. Hans von Aachen, Zeuxis und sein Bild mit Knabe und Weintrauben, Federzeichnung, 1589, Paris, Institut Néerlandais Fondation Custodia



336. Jan van Eyck, Arnolfini-Hochzeit, Detail, London, National Gallery



337. Nach Jan van Eyck, Badestube, Cambridge/Mass., Harvard University Art Museums



338. Petrus Christus, Der heilige Eligius, Detail, um 1449, New York, Metropolitan Museum of Art



339. Hans Memling, Diptychon für Martin van Nieuwenhove, Detail, 1487, Brügge, Memlingmuseum Sint-Janshospital



340. Otto van Veen, Selbstbildnis, Federzeichnung im *Album Amicorum*, 1584, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek



341. Raphael Sadeler nach Hans von Aachen, Amor Fucatus, Kupferstich, 1591



342. Hendrick Goltzius, Pictura, um 1600, ehem. Mannheim, Sammlung A. Pertsch



343. Hendrick Goltzius, Jan Govertsz. van der Aar als Muschelsammler, 1603, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



344. Hans Rottenhammer d. Ä., Allegorie der Künste, um 1600, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



345a. Aegidius Sadeler II., Pictura als Farbenreiberin, Federzeichnung, 1610, Leiden, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit, Prentenkabinet



345b. Cornelis Galle I. nach 345a, Kupferstich, 1610



346. Rhetorica, Venus, Pictura, Frontispiz von P. C. Hooft, „*Emblemata Amatoria*“, Amsterdam 1611



347. Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, Visus-Allegorie, Kupferstich, um 1598/1601 (1616)



348. Hendrick Goltzius, Selbstbildnis mit Amor, Venus, Bacchus und Ceres, Röt- und Federzeichnung, 1606, St. Petersburg, Ermitage



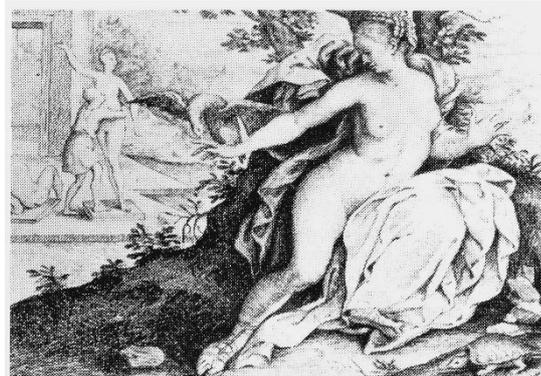
348a. Grabstichel in der Hand von Goltzius



349. Jacob Matham, Bildnis
Hendrick Goltzius, Kupferstich,
1617



350. Pieter Perret nach Hans
Speeckaert, „Sculptura“
(Pygmalion), Radierung, 1582



351. Jacob de Backer, Allegorie des Tastsinns mit
Pygmalion im Hintergrund, Kupferstich



352. Hendrick Goltzius,
Pygmalion, Kupferstich, 1593



353. Pieter Feddes van Harlingen,
Pygmalion, Radierung, 1615



354a. Otto van Veen, Dichter und Maler, Ölgrisaille, um 1600/07, London, British Museum, Printroom



354b. Otto van Veen, Emblem „*Cuique suum studium*“, aus Ders., „*Emblemata Horatiana*“, Antwerpen 1607



355. Nach Pieter Bruegel d. Ä. (?), Narrenmaler und zeichnender Knabe, Federzeichnung, um 1550/60, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins



356. Christoph Jamnitzer, Ein „*schnacken Marckt*“, Titelblatt zu Ders., „*Neiüw Grotteßken Buch*“, Nürnberg 1610



357. Giulio Bonasone, *Pictura und Apoll*, Radierung, um 1555



358. Frans Francken II., *Pictura und Poesia*, um 1615/20, Brüssel, Privatbesitz



359. Adriaen Collaert nach Sebastiaen Vrancx, Lukas malt die Madonna, Kupferstich, 1614



360. S. Vrancx, J. Brueghel d. Ä., H. van Balen und Frans Francken II., Rebuswappen, 1618, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



360a. Frans Francken II., 1. Register Apelles, Schüler, der heilige Lukas



361. Frans Francken II., Der heilige Lukas, Detail vom Letzten Abendmahl, London, Kunsthandel



362. S. Vrancx, F. Francken II. u. a., Rebuswappen, 1620, Mecheln, Hof van Busleyden



362a. 3. Register von oben, Apelles



363. S. Vrancx, Titelblatt des Prunkregisters der Antwerpener Lukasgilde und „Violieren“, Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten



364a. Hendrick Goltzius, Die Kinder des Merkur, Federzeichnung, Leiden, Rijksuniversiteit,



364b. Jan Saenredam nach H. Goltzius, Die Kinder des Merkur, Kupferstich, um 1596



365. Anonym, Die Haarlemer Rhetorikerkammer „De witte Pelicaen“, 1659, Haarlem, Frans Halsmuseum



366. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, Der heilige Lukas, Kupferstich, um 1613



367. Ambrosius Benson, Der heilige Lukas, um 1520, Den Haag, Dienst voor s'-Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen



368. Joachim Wtewael, Der heilige Lukas, Muiden, Rijksmuseum het Muiderslot



369. H. Goltzius, Jan Goytze van der Aar als Lukas, Federzeichnung, 1614, Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg



370. Werner van den Valckert, „Lof-Dicht“ für den heiligen Lukas (Einladung zum Lukasfest), Kupferstich, 1618



371. Zeuxis und die Jungfrauen aus Kroton, Miniatur, um 1330, Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 101, fol. 156 v.



372. Domenico Beccafumi, Zeuxis, Fresko, um 1524-28, Siena, Palazzo Bindi-Segardi



373. Emblem „EX OPTIMIS...“, aus Dionysius Lebeus-Batillius, „*Emblemata*“, Heidelberg 1579



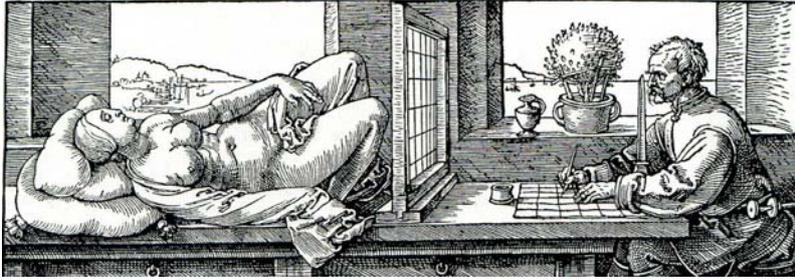
374a. Giorgio Vasari, Zeuxis, Fresko, um 1548, darüber eine Statue der Diana von Ephesos, Arezzo, Casa Vasari



374b. Venus-Statuette (B. Ammanati?) auf der gegenüberliegenden Seite, Arezzo, Casa Vasari



375. Otto van Veen, Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton, Ölgrisaillie, um 1600, New York, Privatbesitz



376. Albrecht Dürer, Der Zeichner der Frau, Holzschnitt, um 1525



377. David Teniers d. J., Affe als Maler, um Madrid, Prado



378. David Teniers d. J., Affe als Bildhauer, Madrid, Prado



379. Jost Amman, Titelblatt zur Serie der artes liberales, Radierung, 1577



380. Paolo Fiammingho, Allegorie der Künste (des Visus), um 1580/85, Fürstlich Fugger-Glöttches Schloss Kirchheim an der Mindel



381a. Hendrick Goltzius, Die Kinder des Jupiter, Federzeichnung, um 1596, Leiden, Universiteitsbibliotheek, Prentenkabinet



381b. Jan Saenredam nach H. Goltzius, Kupferstich, um 1596



382. Herman Posthumus, Römische Landschaft mit Ruinen und Zeichner, 1536, Vaduz, Sammlung Liechtenstein



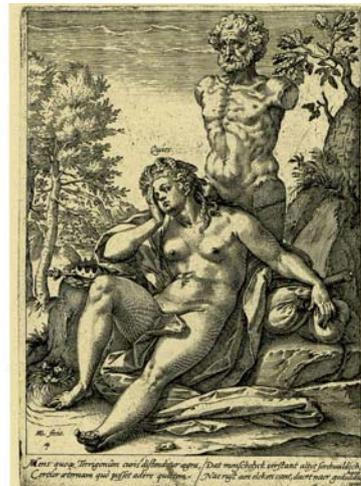
383. Philips Galle nach H. Goltzius, Herkules Farnese, Kupferstich 1592/1617



384. Philips Galle nach H. Goltzius, Apoll von Belvedere, Kupferstich, 1592/1617



385. Philips Galle nach Stradanus, Color oliui, Kupferstich, um 1595



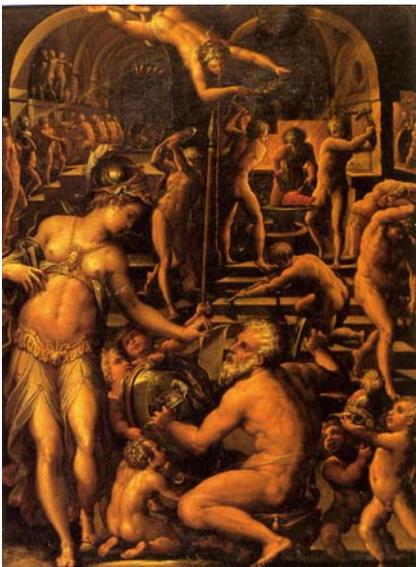
386a-d. Hendrick Goltzius, „Fortuna“-Serie: Labor, Ars et Usus, Honor et Opulentia, Quies et Terminus, Kupferstiche 1582



387. Monogrammist A. R., *Ars et usus*, Federzeichnung, um 1600, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



388. Adam van Noort, *Pictura und Minerva*, Federzeichnung, 1598, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



389. Giorgio Vasari, *Minerva in der Schmiede des Vulkan*, 1578, Florenz, Uffizien



390. Agostino Veneziano, „Akademie“ des Baccio Bandinelli, Kupferstich, 1531



391. Enea Vico, „Akademie“ des Baccio Bandinelli, Kupferstich, um 1550



392. Cornelis Cort nach Stradanus, Akademie, Kupferstich, 1578



393. Pietro Francesco Alberti, Akademie (Accademia di San Luca?), Radierung, um 1610



394. Engelhard de Pee, Selbstbildnis, 1602, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen



395. Isaac van Swanenburgh, Selbstbildnis beim Malen des Vaters (?), 1568, Leiden, Stedelijk Museum Lakenhal



396. Otto van Veen, Selbstbildnis im Kreis der Familie, 1584, Paris, Louvre



397. M. van Heemsckerck, Der Teufel malt weltliche Verführungen, Federzeichnung, um 1550, Amsterdam, Rijksprentenkabinet



398. Dirck Volckertsz. Coornhert nach M. van Heemsckerck, Kupferstich, um 1550



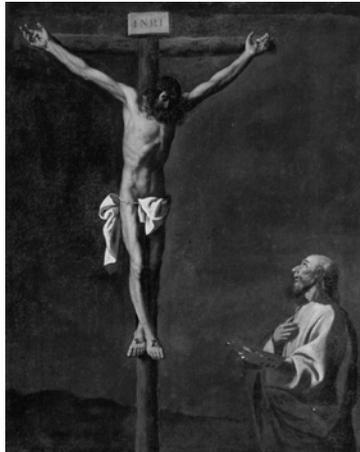
399. Philips Galle nach H. Goltzius, Allegorie der Imitatio Christi, Kupferstich, 1578



400. Theodoor Galle zugeschrieben, Allegorie der Imitatio Christi, Kupferstich aus Johannes David „Christelicken Waersegher [...]“, Antwerpen, 1602



401. Philipp Kilian nach K. Skréta, Allegorie der Imitatio Christi aus François Le Roy, „Occupatio animae Jesu Christo...“, Prag 1666



402. Francisco Zurbarán, Selbstbildnis als Lukas unter dem Kreuz (?), um 1630/35, Madrid, Prado



403. Frans Francken II., Allegorie der *Ars sacra*, um 1616/20, Budapest, Museum der Schönen Künste



404. Boëtius a Bolswert, Allegorie der *Imitatio Christi*, Kupferstich aus Antoine Sucquets „*Via vitae aeternae*“, Antwerpen 1620



405. P. Serwouters, Frontispiz von A. Bredero, „*Boertigh, amoureux, en aendachtigh groot liedt-boeck*“, Amsterdam 1622



406. Jan Saenredam nach C. C. van Haarlem, Platons Höhle, Kupferstich, 1604



413. Jacob Matham nach H. Goltzius,
Hermathena, Kupferstich, 1588



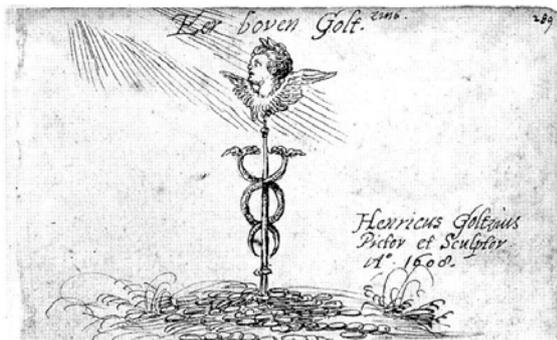
414.-415. Hendrick Goltzius, Merkur und Minerva, 1611, Haarlem, Frans Halsmuseum



416. Hendrick Goltzius, Herkules und Cacus, 1613, Haarlem, Frans Halsmuseum



417. Hendrick Goltzius, „Eer boven golt“, Federzeichnung, um 1600, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek



418. Hendrick Goltzius, Federzeichnung, 1600, Dresden, Sächsische Landesbibliothek



419. Josias Rozlau (?), Merkur als Maler (Minervas?), Federzeichnung, 1598, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



420. Dosso Dossi, Jupiter, Merkur und die Tugend, um 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



421. Schmiede als „Musica“, Maler als „Astronomia“, deutscher Holzschnitt, 15. Jh.



422. Christoph Jamnitzer, Herkules besiegt Ignorantia und Invidia, Federzeichnung für Hans Rottenhammer, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



423. Marcus Gheeraerts, Die Sorgen des Malers, Federzeichnung, 1577, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes



424. Adam Elsheimer, Der verzweifelte Künstler, Federzeichnung, um 1594, München, Staatliche Grafische Sammlung



425. Alciatus, Künstlergenius, Emblem aus „*Emblematum libellus*“, Paris 1542



426. Merkur weist den Weg, Emblem Nr. 24 aus N. Reusner, „*Emblemata...*“, Frankfurt a. M. 1581



427. Johannes Wierix, Tugendallegorie, Kupferstich, um 1600



428. Hendrick Goltzius, Tugendallegorie mit Devise „Eer boven golt“ im Hintergrund, Federzeichnung, 1612, Cambridge, Fogg Art Museum, Havard University Museums



429. Raphael Sadeler I. nach Maerten de Vos, Allegorie des Jugendalters („IVENTVS LABORI“), Kupferstich, 1591



430. Crispijn de Passe I. nach Maerten de Vos, Allegorie des Jugendalters („LABOR“), Kupferstich, 1596



431. Jan Muller nach B. Spranger, Künstler mit Merkur und Minerva, Kupferstich, 1628



432. Jan H. Muller nach Hans von Aachen, Bildnis B. Spranger, Kupferstich, 1597



433. Christoph Jamnitzer, Künstler mit Minerva, Federzeichnung, um 1600, London, Victoria & Albert Museum



434. Carel van Mander, „Het Schilder-Boeck“, Frontispiz (Kupferstich J. Matham), Haarlem 1604



435. B. Spranger, Tugendallegorie, Federzeichnung, um 1595, Göttingen, Kunstsammlung der Georg August-Universität



436. Spranger-Umkreis, Maler mit Merkur, Minerva, Amor und Modell, Federzeichnung, um 1600, Bremen, Kunsthalle



437. Frans Francken II., Maler und Dichter (Tugendallegorie), Federzeichnung, um 1618, Paris, Louvre, Cabinet des Estampes



438. Frans Francken II., Allegorie der Occasio, um 1620/25, Schottland, Privatbesitz



439. Hieronymus Francken II. zugeschrieben, Kabinett des Jan Snellinck, 1621, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten



Detail von 439: Occasio-Allegorie als Bild im Bild am rechten Bildrand



440. Jan Saenredam nach P. Isaacsz.,
Bildnis Hans von Aachen, Kupferstich,
1601



Detail von 440. Die von Minerva
und Herkules beschirmte *via virtutis*



441. Frans Francken II., Kunstkammer mit bilderstürmenden
Eseln, 1612-14, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen



442. Pegasus und bilderstürmende
Esel, Kupferstich, 16. Jh., Köln,
Wallraf-Richartz-Museum



443. Wenzel Hollar nach Adam Elsheimer,
Das Reich der Minerva, Radierung, 1646



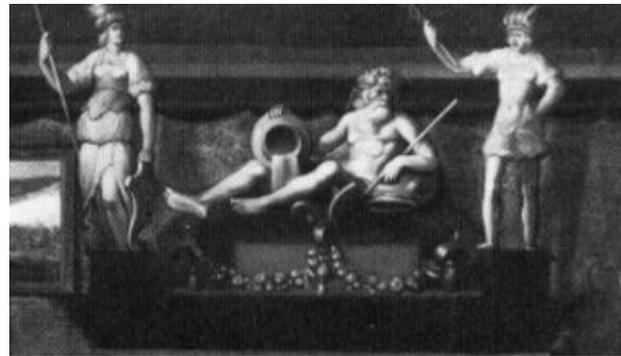
444. Hieronymus Francken II. und Jan Brueghel d. Ä. zugeschrieben, Kunstkabinett mit Albrecht und Isabella, um 1620/25, Baltimore, Walters Art Gallery



Detail von 444: Ikonoklasten als Bild im Bild



Detail von 444. Minerva schützt Pictura vor Ignorantia als Bild im Bild



Detail von 444. Minerva, Scaldis und Merkur als Statuen über dem Portal



445. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Allegorie der Künste und Wissenschaften (zu Friedenszeiten), 1607, London, Courtauld Institute of Art



446. Adriaen P. van de Venne, Selbstbildnis mit befreundeten Künstlern und Wissenschaftlern/ Allegorie der Künste und Wissenschaften, Federzeichnung, um 1624-26, London, British Museum, Printroom



447. Verlegermarke von Valentin Schaffner, Holzschnitt, 1521-31



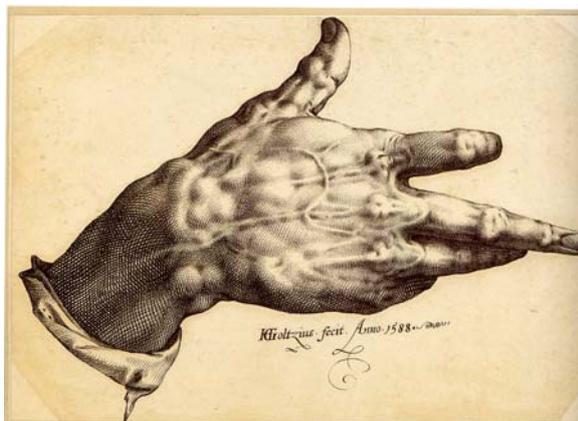
448. Devise und Verlegermarke von Christophe Plantin, Kupferstich, 1555 ff.



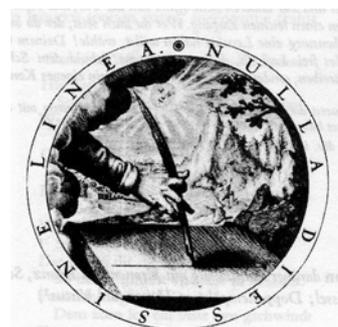
449. Hendrick Goltzius, Bildnis Philips Galle als Verleger und Kupferstecher, Kupferstich, 1582



450. Hendrick Goltzius, Selbstbildnis als Kupferstecher, Silberstift- und Federzeichnung, um 1586/90, London, British Museum, Printroom



451. Hendrick Goltzius, Die Hand (des Künstlers?), Federzeichnung, 1588, Haarlem, Teylers Museum



452. „NULLA DIES SINE LINEA“, Emblem Nr. 24 aus G. Rollenhagen, „Selectorum Emblematum...“, Arnheim 1613



453. Matheus Terwesten nach Willem Doudijns, Minerva vertreibt die „Handwerker“ aus dem Himmel, Zeichnung, nach 1686, Amsterdam, Rijksprentenkabinet



454. Frans Francken II., Kunstkammer mit Pictura und Poesia, 1636, London, Sammlung J. van Haeften



455. Jan Brueghel d. J., Allegorie mit Blumen malender Pictura, um 1625, Niederlande, Privatsammlung, Detail



456. Gaspar de Witte zugeschrieben, Natura und Pictura in der Kunstkammer, Privatsammlung



457. Jan Brueghel d. Ä. und P. P. Rubens, Visus-Allegorie, 1617, Madrid, Prado, Detail



458. Adriaen van Stalbeem zugeschrieben, Disegno und Pictura in der Kunstkammer, Kunsthandel



459. Flämisch, Apelles malt Campaspe, um 1650, Düsseldorf, Kunstmuseum



460a. Balthasar van den Bossche, Maler-Atelier, um 1700, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



460b. Balthasar van den Bossche, Bildhauer-Atelier, um 1700, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



461. Adriaen van Ostade, Maler-Atelier, Radierung, 1667



462. Rembrandt, Selbstbildnis als Zeuxis, um 1603/04, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

D 2.2 Abbildungsnachweis

Belting 1990, Abb. 21, Taf. X, Abb. 14, 251	1, 2, 3, 25
Ausst. Kat. München/Köln 2002, Nr. 39, 41, 43, 45, 44, 46, 48, 19, 26, 25, 24, 23, 27, 2, 36, 16, 20, 51, 52, 50, 53, 55, 175, 3, 4, 7, 164, 10, 167, 163, 129, 130, 151	3a, 41, 88, 151, 205, 226, 227, 233b-c, 242, 248, 252, 258, 261, 273, 284, 316, 318, 319, 324a-b, 325, 344, 347, 352, 364-b, 388, 441, 443, 454, 455, 460a-b, 462
Költzsch 2000, Abb. 3, 1, 14, 46, 10, 38, 39, 42, 56, 47, 48, 37, 66, 69, 80, 82, 84, 86	4, 5, 7, 38, 53, 81, 81a, 82, 96, 104, 127, 136, 233a, 234, 251, 257, 436, 459
Egbert 1967, Abb. II, Frontispiz, VI, XIV, XV, XIV, XIII, XXX, V	6, 8, 9, 10, 11, 12, 72, 117, 243
Asemissen/Schweikhart 1994, S. 52, Abb. 4; S. 42, Abb. 7; Taf. IV; S. 41, Abb. 6; Taf. XIV, Taf. XI, Taf. I, S. 100, Abb. 3; S. 13, Abb. 6; S. 14, Abb. 8; S. 102, Abb. 4; S. 108, Abb. 3; S. 211, Abb. 1; Taf. XVI	13, 20, 21, 28, 98, 200, 236, 272, 278, 334, 335, 357, 376, 439, 457
Metzger 2002, Nr. 4, 156, 39, 43, 39	14, 71, 105, 119, 237, 279
Kann 1997, Abb. 3	15
Archiv der Verfasserin	16, 17, 36, 37, 50, 55, 73, 74, 75, 97, 100, 114, 125, 126, 134, 147b, 147c, 164b, 194, 195, 196, 201, 208, 219, 220, 221, 222a, 249, 262, 264, 267, 268, 284, 298, 309, 395, 396, 453
Horsthemke 1996, Abb. 63, 65, S. 110	18, 19, 209
Loewinson-Lessing/Nicouline 1965, Nr. 111	21j
Harbison 1991, Abb. 128, 72, 60	22, 90, 332
Eisler 1961, Taf. CIII, XCVIII, XCIX, XCV, XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX	21a, 21c, 21d, 21e, 21f, 21g
Ausst. Kat. Brügge 2002, Abb. 250, 13, 249, Nr. 30, 31, 27, Abb. 251	21k, 27, 46, 47, 92, 95, 106
Martindale 1972, Abb. 35	26
Belting/Kruse 1994, Nr. 185, 226, 168, Abb. 28, Nr. 49, Abb. 78, Nr. 52, 51c	29, 30, 63, 64, 66, 101, 256, 331, 336, 337, 338, 339
de Vos 1999, Abb. 69, 70, 71	31, 32, 33
Benesch 1971 (1957), Abb. 213	34
Best. Kat. Dublin 1987, Nr. 4	35, 35a
Ausst. Kat. Brüssel 1979, Nr. 35	39
Ausst. Kat. Brüssel 1977, Nr. 229, 33336, 337	40, 312, 313
Ausst. Kat. Paris 1985, Nr. 40, 78	42, 113
Friedländer 1924 ff., Bd. 3, Nr. 84	43
Goldscheider 1936, Abb. 16, 41	44, 102
Best. Kat. Brüssel 1984, S. 32	45
Kraut 1986, Abb. 5, 7, 11, 10, 22, 23, 24, 26, 30, 31, 14, 16, 35	48, 49, 50a, 50b, 164a, 177a, 177b, 182, 187, 193, 206, 206a, 214
Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, Nr. 44, 14, 63	54, 58, 141
Mensger 2002, Abb. 27, 28, 114, 30	51, 52, 56, 107
Lampsonius/Cock 1572 (Puraye 1956), Nr. 13	57
Dogaer 1987, Abb. 102	59
Delen 1934/35, Bd. 2, Taf. XII, XLI	60, 61, 359
Périer-d'Ieteren 1984, D4	65
de Meyer 1970, Abb. 15	67
Ausst. Kat. Münster 1937, Nr. 42, 45	68, 69
Rivière 1987, Abb. 4	70
Schreiber 1991, Nr. 4319, 4242	76, 78
Schedel/Füssel 2001, Blatt CVIII, LXXI	77, 80
Brunzema 1997, Abb. 5	82a
Brinkmann 1997, Bd. 2, Abb. 287	83
Leeuwenberg 1973	84
Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1982, Abb. 61	85
Backhouse 1985, Abb. 11	86
Herrmann 1914, Abb. 76	87
Schreiber/Musper 1976, Abb. 139	89
Friedländer 1924 ff., Bd. 11, Taf. 205 B	91
Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Nr. 31845, 705, 49544, 40107	91a, 342, 456, 458
Ausst. Kat. Paris 1965/66, Nr. 39	93
Laneyrie-Dagen/Wat/Dagen 1999, S. 12	99
Best. Kat. London 1995, S. 420	103
Marrow 1997, S. 551	108
Walther/Wolf 2001, S. 431	109
Popham 1925, Nr. 9, 21	110, 112
Ausst. Kat. Lawrence 1981, Nr. 65	111
Best. Kat. Wien 1989, Nr. 18	115
Woods-Marsden 1998, Abb. 6, 150, 135, 154, 147, 25	116, 231, 274a, 274b, 295, 402, 420, 447
Armstrong 1983, Abb. IIb	118

Bettini/Puppi 1970, Abb. 112	120
Horsthemke 1996, S. 105	121
Pächt/Thoss 1990, Bd. 2, Abb. 117	122
Lieftinck 1969, Bd. 2, Abb. 18, 247	123, 124
Wolf 1988, S. 85	128
Marlier 1966, Abb. 28, 32, 55	129, 130, 131
Scheffler 1985, Abb. 103	132
Friedländer 1924 ff., Bd. 9,1, Taf. 2, 63a	133, 171
Best. Kat. Madrid 1994, S. 223	135
Morello 1988, Abb. 93	137
Best. Kat. London 1951, S. 342	138
Meder 1932, 206	139
Ausst. Kat. Amsterdam 1986, Nr. 11, 12, 205, 107	140a, 140b, 169, 382
Oldenbourg 1973, L6, 38	142, 143
Ausst. Kat. Bern 1979, Nr. 71	144
Hollstein 1949 ff., Bd. 5, Nr. 39	145
Lavin 1974, Abb. 23	146
Zevenhuizen/de Boer 1998, Abb. 8, 14, 13, 4, 47, 32, 1, 36, 35, 7	147, 153, 154, 157, 160, 160a, 161, 161a, 162, 164, 165, 168 147c, 149, 150, 152
Reznicek 1955, Abb. 1, 2, 4, 5	148
Miedema 1980, Bd. 1, Abb. 10	155, 156
TIB 1978, Bd. 26, Nr. 192, 294	158
Ripa, Iconologia (1603)	159, 320
Ważbiński 1985, S. 33, Abb. 39	163
Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 120	166, 167
Grosshans 1980, Abb. 107, 124	170
Papafava 1993, S. 79	172, 173
Saunders/O'Malley 1982, S. 16, 109	174, 178
Veldman 1977a, Abb. 75, 9	175, 176, 204, 383, 384, 389, 390, 391, 392, 393
Ausst. Kat. München 2001, Nr. 85b, 84, 1, 25, 26, 4, 2, 3, 5, 7	177c
Bober/Rubinstein 1991, Abb. 36	179
Lavin 1990, S. 126	180
Hülsen/Egger 1913, fol. 46r	180a
Price 1984, S. 53	181
Veldman 1986a, Nr. 12.4	183
Veldman 1986c, Nr. 4	184, 185, 186, 323a, 423
Ausst. Kat. Brügge 1998, Nr. 82, 83, 98, 137, 127	188
Hollstein 1949 ff., Bd. 15, Nr. 38	190, 191, 192, 197, 202, 203, 305, 307a-h
van de Velde 1975, Bd. 2, Abb. 321, 322, 323, 270, 273, 275, 286, 248-255	198, 199, 247
Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 28, 29, 157	207
TIB 1978, Nr. 92	210
DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 20.18	210a
Oberhuber 1958, Nr. 35	211
Best. Kat. Brüssel 1984, S. 186	212, 213
Pauwels 1975, Abb. 4, D	215
Meadow 1998, Abb. 9	216a-d, 360, 363, 412
Ausst. Kat. Antwerpen 1993, Abb. 71, Nr. 174, 173, 151	216e, 216f, 217
Zweite 1980, Abb. 133, 134, 1	218
Ausst. Kat. Delft/Antwerpen 1964/65, Nr. 114	222
vander Auwera 1989, Abb. 1	223
Peréz Sanchez 1981, Abb. 1	224, 232, 387, 461
Ausst. Kat. Braunschweig 2002, Nr. 36, 55, 3, 31	225
Hollstein 1949 ff., Bd. 2, Nr. 52	228
Hind 1948, Nr. 29	229, 230
Merz 1999, Abb. 6, 4	235, 244, 374a, 374b
Cheney 1985, Abb. 93, 93, 71	238
Winkler 1941, Abb. 8	239, 240, 241
TIB 1980 (Falk), Nr. 80-26, 80-30, 80-50	245, 350
Hollstein 1949 ff., Bd. 17, Nr. 32, 33	246, 255, 373, 412a, 426, 452
Henkel/Schöne 1996, Sp. 1153, 1794, 1167, 145, 1775, 1295	250
Janson 1952, Abb. 10	253
Hondius 1610, Nr. 45	254
de Vecchi 1983, Nr. 60	259
Poensgen 1970, S. 507	269, 283, 355
Ausst. Kat. Berlin 1975, Nr. 95, 74, 97	260, 367
Ausst. Kat. Baden-Baden, Nr. 9, 1	263, 265, 266, 358, 361, 362, 403, 438, 442, 444
Härtling 1989, Nr. 309, 446, 461, 371, Taf. 50, Nr. 477, 361, 366, Abb. 81, 57	270, 270a, 271, 271a
Löcher 2002, Abb. 72, 75	275, 276
Schreiber/Musper 1976, Abb. 146, 148	

Brandl/Creutzburg 1973, S. 101, Abb. 3	277, 280
Ausst. Kat. Berlin 1983, Nr. D 72	281
Zschelletschky 1975, S. 159	282
Hollstein 1949 ff., Bd. 46,2, Nr. 1367, 1379, 1377, 1383, 1463, 1459	285, 286, 287, 288, 289, 429, 430
Ausst. Kat. Münster 1996, Nr. 3, 4	290, 291
Ausst. Kat. Washington 1986, Nr. 95	292
Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, Nr. 313	293
Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 62	294
Roggenkamp 1996, Abb. 13, 17	296, 297
Schwarz 1990, S. 145, 78, 65	299, 306, 311
Panofsky 1993, Abb. 409-412	300a-d
Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Abb. 27	301
de Mirimonde 1969, Abb. 8	302
Serebrennikov 1995, Abb. 8, 9	303, 308
Hollstein 1949 ff., Bd. 11, Nr. 84, 143	304, 366
von Monroy 1964, Abb. 4, 9, 10	310, 365
Bocchi, Symbolicarum, Symbolon cii, vi	314, 333
Ausst. Kat. Essen/Wien 1988, Nr. 159	315
Ausst. Kat. Hamburg 1983, Nr. 25. 141	317, 400
TIB 1997-98, Nr. 114	321
TIB 2003, Nr. 493, 494	322a-b
Raupp 1998, S. 178, 179	323b, 340
TIB 1980, Bd. 3-3, Nr. 187	323c
DaCosta Kaufmann 1982, Abb. 3	326
Šroněk 1995, Abb. 1	327
Ausst. Kat. Essen/Prag 1988, Nr. 88	328
Hollstein 1949 ff., Bd. 21, Nr. 114, 117	329, 410
Erichsen 1980, Nr. 13	330
NHG 1996, Nr. 59, 62	341, 440, 440a
Ausst. Kat. Kopenhagen 1983, Nr. 1	343
Geissler 1980, B 30, C 10	345a, 419
Sluijter 1991-92, Abb. 272, 258	346, 405
Ausst. Kat. Amsterdam 2003/04, Nr. 100, 95, 106.1-3, Nr. 4 und Abb. 4a, 5, 1, 85	348, 369, 414, 415, 416, 417, 418, 428, 450, 451
Nordenfalk 1985a, Abb. 17e	351
Hollstein 1949 ff., Bd. 6, S. 234	353
Ausst. Kat. Köln 1977, E 28	354a
Ausst. Kat. München 2002, Nr. 43, 16, 17	356, 422, 433
Hollstein 1949 ff., Bd. 32, Nr. 146, 5	354b, 370
Lindeman 1929, Nr. 26	368
Modersohn 1991, Abb. 17	371
Venturi 1932, Bd. 9, Abb. 256	372
McGrath 1978, S. 268	375
Janson 1952, S. 310	377, 378
NHG 2001, Nr. 67	379
Mette 1995, Abb. 47	380
Ausst. Kat. Hamburg 2002, Nr. 54.1-2, 3.1-4, 56, 9, 8, 5, 17	381a-b, 386a-d, 406, 413, 431, 432, 449
Hollstein 1949 ff., Bd. 4, Nr. 142, 183	385, 398
Ausst. Kat. München 1993, Nr. 159	394
Best. Kat. Amsterdam 1978, Nr. 311	397
TIB 1980, Nr. 064	399
Konečný 2000, Abb. 1, 4	401, 404
Partridge 1999, Abb. 31	407
Hollstein 1949 ff., Bd. 29, Nr. 8	408
DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 20.41	409
Ausst. Kat. München 1980, Nr. 65	411
Brandl/Creutzburg 1973, S. 117	421
Schuster 1999, S. 223	424
Alciatus 1542, Nr. 121	425
Ausst. Kat. Coburg 1995, Abb. 42	427
Ausst. Köln 1981, Nr. 27	434
Niederstein 1931, Z. 21	435
Best. Kat. Paris 1949, Taf. LXVI	437
van Thiel 1999, Nr. 203	445
Royalton-Kisch 1988, S. 164	446
van Isacker/van Uytven 1986, S. 128	448

Lebenslauf

Claudia Andratschke, geborene Bottermann,
geboren am 13.02.1974 in Braunschweig

Schule:

1980 – 1993

Besuch der Grundschule, der Orientierungsstufe und des Gymnasiums
in Braunschweig; Erwerb der Hochschulreife

Studium:

1994/95 – 2000/01

Studium der Kunstgeschichte, Rechtswissenschaften, Mittelalterlichen
und Neueren Geschichte an der TU Carolo Wilhelmina zu Braunschweig

1999 – 2000

Magisterarbeit „*Die Lukasbilder von Maerten van Heemskerck*“

30.01.2001

Magistra Artium

Promotion:

2001 – 2004

Stipendiatin der Graduiertenförderung des Landes Niedersachsen/
Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes für das
Dissertationsprojekt „*Formen künstlerischer Selbstdarstellung in der
niederländischen Malerei und Grafik des 16. Jahrhunderts*“,
Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte der Eberhard Karls
Universität Tübingen

01.2005

Einreichen der Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Uni Tübingen

19.01.2006

Rigorosum Eberhard Karls Universität Tübingen

Beruf und Praxis:

1997 – 2001

Studentische/ wissenschaftliche Hilfskraft und Tutorin am Institut für
Kunstgeschichte der TU Braunschweig

1998 – 2003

Freie Mitarbeiterin am Herzog Anton Ulrich-Museum
und Landesmuseum Braunschweig

2005 – 2008

Freie Mitarbeiterin am Niedersächsischen Landesmuseum Hannover

Seit 2008

Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung
am Niedersächsischen Landesmuseum Hannover