

DIETRICH SCHUBERT

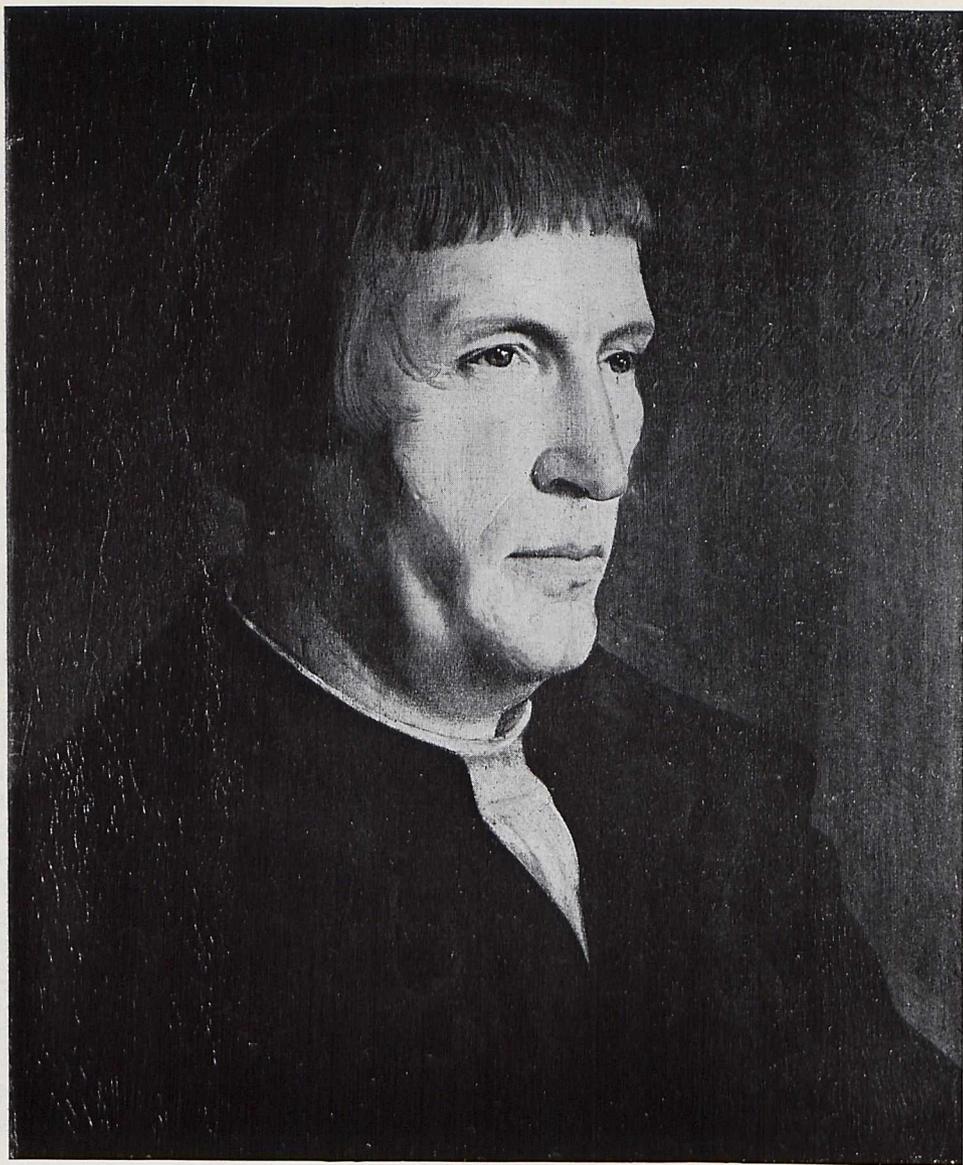
## Quentin Massys porträtiert von Jan van Scorel?

In der Sammlung altniederländischer Malerei des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt befindet sich ein im 16. Jahrhundert entstandenes männliches Bildnis als „Art des Jan van Scorel“, inv. Nr. 1154. Die Maße des in Öl auf Holz gemalten Porträts betragen 32 × 26,5 cm (Abb. 1).

Auf dem leicht hochrechteckigen Format ist der Dargestellte im Halbprofil nach rechts gewendet wiedergegeben. Sein hell beleuchtetes Antlitz hebt sich von dem braunen Hintergrund ab. Das Licht fällt von rechts auf das Gesicht eines Mannes in mittlerem Alter. Der Dargestellte wendet den Blick nicht aus dem Bilde heraus auf den Betrachter, sondern schaut in der Richtung seiner Kopfhaltung nach rechts. Die kurzen Haare, glatt in die Stirn gekämmt, bleiben im Schatten. Der Typus des Bildnisses ist der eines Büstenporträts. Im unteren Teil der Tafel ist die Schulterpartie mit dem schwarzgrauen Mantel mit vegetabilischem Muster derart in die Fläche gepaßt, daß der abfallende rechte Kontur beinahe genau in die rechte untere Bildecke führt.

Das Licht erleuchtet nicht nur das Antlitz, sondern auch das weiße Hemd des Dargestellten, das man als spitze helle Form im Ausschnitt des dunklen Mantels erkennt. Die hohe Stirn des Mannes wird zum Teil von den glatt nach vorn gekämmten Haaren bedeckt. Die starke Nase führt in einer großen Form, leicht gebuckelt, aus der Stirn heraus. Von den langgezogenen, sensiblen Nasenflügeln ziehen sich Falten zu den Mundwinkeln. Die sanft geschwungenen Lippen des Mundes sind geschlossen. Das Kinn wölbt sich kraftvoll als konvexe Form und ist in der Mitte leicht geteilt. Verschattet bleiben die Partie unter dem Kinn und die dem Betrachter zugewandte rechte hintere Seite des Kopfes. Die Plastizität desselben ist vor allem mit den malerischen Mitteln des Hell-Dunkels anschaulich wirksam gemacht. Darin nimmt das Bildnis Gestaltungsprinzipien der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorweg. Auf die sonst übliche Hereinnahme beider Hände oder einer Hand mit einem Gegenstand oder einem Attribut in die vordere Bildzone hat der Maler verzichtet.

Das gesamte Bild ist mit einer bräunlichen Firnissschicht überzogen, die die originalen Farbtöne gelblicher macht. Der dünne Farbauftrag arbeitet nicht mit dunklen Konturen; die Farbtöne sind diffus aufgetragen und fein abgestuft nebeneinander gesetzt. Auch an der Mund-Kinn-Partie, wo es zu erwarten wäre, gibt es keine dunklen Konturen, keine Zeichnung dunkler Linien mit dem Pinsel. Helle und dunkle Stellen werden ausschließlich aus dem Rapport der Farbtöne gebildet. Ebenso bei der Darstellung der Haare überwiegt die malerische Art des Farbauftrages. Besonders kennzeichnend dafür ist die Wiedergabe der Augen-



1. Jan van Scorel, *Bildnis des Quentin Massys*, um 1525. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.  
(Foto Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)

brauen und der fein modellierte Übergang zur Schläfe. Statt einer präzise zeichnerischen (graphischen) Malweise, wie sie um diese Zeit des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts beispielsweise in der Bildniskunst Albrecht Dürers, etwa dem 1524 entstandenen *Porträt eines Gelehrten* im Prado zu Madrid<sup>1</sup>, oder in den Niederlanden in den Bildnissen des Lucas van Leyden, z. B. dem *Porträt eines Mannes* in der Londoner National Gallery<sup>2</sup>, oder bei Marinus van Roymerswael, Jan Sanders van Hemessen oder Antoniüs Mor<sup>3</sup> bekannt ist, bedient sich der Maler des Frankfurter Porträts eines völlig ungraphisch feinen Farbauftrages, der statt linear malerisch-verfließend arbeitet. Charakteristisch ist ferner, daß der braune Hintergrund zwar farblich auf die Ockertöne des Kopfes abgestimmt zu sein scheint (Übermalung?), aber inhaltlich in keinerlei Beziehung zu dem Dargestellten gesetzt wird, da kein Ausblick in eine Landschaft bzw. kein Ausblick in ein Interieur, kein Ausschnitt eines Interieurs, kein Wappen oder große Inschriften, die das Alter des Dargestellten mitteilen, erscheinen. Dem Einfall des Lichtes folgend, nimmt die Helligkeit des Hintergrundes in feinen Übergängen von rechts links ab. Eine Restaurierung des Gemäldes würde jedoch diesen Eindruck verändern, da die Bemalung des Hintergrundes mit einer rechts erscheinenden Inschrift mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem 17. Jahrhundert stammt.

In der bisherigen Forschung zur niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts wurde das Bildnis 1930 durch Ludwig Baldass dem Jan van Scorel zugewiesen. Max J. Friedländer führte es im 12. Band seiner altniederländischen Malerei als Nr. 358 ebenfalls unter den Werken Scorels. Er schreibt, daß sich auf dem übermalten Hintergrund eine spätere Inschrift befinde, die Quentin Massys als Maler nenne.

Ich gebe diese Inschrift in vollem Wortlaut wieder: „Connubialis Amor/de mulcibre fecit Appellem/Quintinus Met-/siis incomparabilis artis pictori/admiratrix gra/-tacq (ue) posteritas/anno post obi-/tum saeculari/mdcxxix.“

Das wäre zu übersetzen mit: Die eheliche Liebe hat aus dem Vulkan (= Schmied) einen Apelles gemacht. — Quintinus Metsiis, dem Maler unvergleichlicher Kunst (gewidmet), die bewundernde und dankbare Nachwelt hundert Jahre nach seinem Tod, 1629. (Die Ergänzungen stehen in Klammern.)

Mit der Anbringung dieser Inschrift im 17. Jahrhundert wurde wohl der gesamte Hintergrund übermalt. Ferner zeigte eine Röntgenaufnahme<sup>4</sup>, daß die Tafel links etwa fünf Zentimeter große Anstückung erfahren hat. Diese läuft links hart am Rande der Haare. Denkt man sich diese Anstückung als Zutat des 17. Jahrhunderts, ergäbe sich für das 16. Jahrhundert ein ungewöhn-

<sup>1</sup> H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 6. A. München, 1943, 328.

<sup>2</sup> N. BEETS, *Lucas van Leyden*, in: *Niederländische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Amsterdam/Leipzig, 1941, Tf. 263.

<sup>3</sup> L. BALDASS, *Bildnisse des niederländischen Romanismus*, in: *Städel-Jahrbuch*, 6, 1930, 81-94; Katalog der Ausstellung *Le siècle de Bruegel*, Brüssel, 1963; G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florenz, 1968. Zu den Bildnissen des Hemessen vgl. BURF WALLEN, *The Portraits of Jan van Hemessen*, in: *Oud-Holland*, 86, 1971 und seine dort angekündigte Hemessen-Monographie.

<sup>4</sup> *Katalog des Städelschen Kunstinstitutes*, Frankfurt, 1900, 314-316. Herrn Dr. Eich bin ich für freundliche Auskünfte zu Dank verpflichtet; durch seine Unterstützung wurde eine Röntgenaufnahme angefertigt. Zu danken habe ich ferner Frau Prof. M. Kühn, Berlin, Herrn Dr. C. Lenz, Frankfurt und Herrn Prof. Hans Gärtner, Regensburg.



2. Jan van Scorel, *Bildnis des Tüfers Jan David Jorisz*. Basel, Kunstmuseum.

(Foto Kunstmuseum, Basel)

licher Bild ausschnitt. Demnach korrigiert die Anstückung entweder eine Beschädigung oder aber die Tafel wäre ein Fragment einer größeren Komposition, — ein Ausschnitt aus einem Gruppenbildnis? Denn selbständige Einzelbildnisse dieser Zeit zeigen in den Niederlanden einen dem Kopf genügend Raum lassenden Ausschnitt und zumeist die Wiedergabe einer Hand des Porträtierten, während man sich den Bildausschnitt der Frankfurter Tafel als Aussägung aus einem streng gereihten Gruppenporträt in der Art von Scorels *Jerusalem-Fahrern* leicht denken könnte. Die Röntgenaufnahme brachte im übrigen keine Inschrift des 16. Jahrhunderts auf dem originalen Hintergrund.

Was die Zuschreibung des Gemäldes betrifft, so ist an der von Baldass und Friedländer gesehenen Autorschaft des Jan van Scorel schwerlich begründet zu zweifeln. Das Gemälde geht außer mit den Köpfen von Scorels drittem *Utrechter Gruppenporträt* von etwa 1535, wie Baldass darlegte, mit den vorzüglichen Stifterporträts auf den Außenflügeln des *Kreuzigungsaltars* in Utrecht von um 1530 und mit verschiedenen Einzelbildnissen zusammen: mit dem *Bildnis des Brügger Glasmalers* und — seit 1544 — Führers der gemäßigten Schweizer Täufer *Jan David Jorisz* (Johann von Brügge) im Kunstmuseum zu Basel (Abb. 2). Dort erscheint der Dargestellte vor einer idealen Landschaft mit der kleinfigurigen Szene des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter (das Scorel auch als große Tafel

3. Jan van Scorel, *Porträt eines Domherrn*. Weimar, Schloßmuseum.

(Foto Staatliche Kunstsammlungen,  
Weimar)



gestaltet hat: Rijksmuseum Amsterdam). Das Basler Bildnis des Jorisz wurde aus politischen Gründen im Jahre 1559 vom Rat der Stadt Basel beschlagnahmt, da die Täufer von der römischen Kirche als „Wiedertäufer“ verketzert und verfolgt wurden<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Scorels Bild des David Jorisz zeigt diesen als Mann von etwa 35 Jahren, es muß wohl vor der Zeit seiner Sektengründung (Joristen), also vor 1536 entstanden sein; auch zeigt es die italianisierenden Züge von Scorels Bildnissen um 1530. Die kleine Hintergrundszene mit dem Gleichnis des barmherzigen Samariter ist inhaltlich für den porträtierten Täufer höchst bedeutsam. Dem Täufertum war von Anfang an nicht der repräsentative, majestätische Christus Leitbild, sondern — wie auch für Thomas Müntzer — der „bittere“ Christus, der geschundene, der der Armen und Unterdrückten, wie ihn in der deutschen Malerei Matthias Grünewald und Jörg Ratgeb dargestellt haben. Aufgrund dieses sozialrevolutionären Christusverständnisses fand die Täuferbewegung nicht nur um 1535 in Niedersachsen (Münster), sondern auch in den Niederlanden bis zu Bruegels Zeit großen Zulauf aus den niederen Volksschichten, deren soziale Befreiung im christlichen Sinne vertreten wurde. Zudem hatte das Gleichnis vom barmherzigen Samariter einen deutlichen antiklerikalen Beigeschmack. Zur Rolle des Täuferturns vor und um 1550 und zur Person des Jan D. Jorisz, dessen Mutter 1537 als „Wiedertäuferin“ in Delft enthauptet wurde, der 1536 wegen Verspottung der Hostie verfolgt wird, die Vereinigung der Anhänger Melchior Hofmanns mit den Täufem in Münster forderte, sich als Inkarnation des dritten David

Vergleichbar mit dem Frankfurter Porträt wäre ebenso das *Bildnis eines Geistlichen* im Schloßmuseum zu Weimar<sup>6</sup> (Abb. 3). In diesem Gemälde ist das Verhältnis von Kopf und großformigen Gewand des Domherren künstlerischer Gegenstand, während in dem Frankfurter Bildnis Jan van Scorel die Darstellung und Charakterisierung des Menschen ganz auf den Kopf, auf das Antlitz, auf den Ausdruck der Augen konzentriert hat. Die lebendigen Augen schauen auffallend wach und bewußt, ja selbstbewußt in die Richtung, aus der das imaginäre *Licht* auf das Antlitz fällt. Frei und groß empfunden, wie Baldass schrieb, ist nicht allein die Form, das Verhältnis von Körperlichkeit des Kopfes und seiner bildflächigen Relevanz, also von Plastizität und Raum und andererseits der Anordnung in der Bildfläche, sondern ebenso die psychische Haltung, manifestiert durch den Gesichtsausdruck des Dargestellten, seine Kopfhaltung, also seine Gestik, sein Habitus, und seinen Augenausdruck. Ohne alle Tendenz zu äußerlicher Repräsentation, ohne rhetorische Gestik oder Attitüde, ohne geschraubte Haltung des Kopfes, ohne theatralische Haltung der Hände, ohne gelehrtes Attribut, ohne Wappen oder auffällige Beischrift ist ein Männerkopf dargestellt, der mehr einen visuell und geistig „Mächtigen“ als einen ökonomisch, ständisch Mächtigen (Adligen) offenbart. Ein Mann der geistig und künstlerisch bewegten ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, ein Zeitgenosse des neuen Humanismus nördlich der Alpen, ein Zeitgenosse eines Erasmus von Rotterdam, scheint in diesem Gemälde porträtiert, ein Mann der Reformationsbewegung?

Es wäre interessant für die Geschichte der Emanzipationen, hier der geistigen und künstlerischen im Spiegel der zeitgenössischen Bildniskunst in den Niederlanden dieser Zeit und auch der späteren Generation des alten Bruegel zu wissen, wer hier dargestellt ist, — zumal da Scorel mit anderen Bildnissen gezeigt hat, daß er durchaus zeitbewußt und nicht gehemmt durch retrospektives Feiern, das den Blick für die eigene Gegenwart verstellt, entscheidende Persönlichkeiten von Klerus und Gelehrtenwelt jener Jahre darzustellen wußte — oder als Auftrag unfreiwillig darzustellen hatte. So David Jorisz (woraus auf eine mögliche Verbindung des Priesters und seit 1529 Kanonikus Scorel zu den Täufern bzw. auf eine

ausgab, um 1544 nach Basel flüchten mußte, dort bis 1556 gemäßigt wirkte mit seiner Lehre von der frohen unmittelbaren Hinwendung zu Gottes Wahrheit (vgl. sein 1542 erschienenes „t Wonderboek“), deren Symbol die Erwachsenentaufe ist, dazu vergleiche man R. H. Bainton, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, Erg. Bd. 6, 1937; *Lexikon für Theologie und Kirche*, 5, 1966, 1122; *Thieme-Becker-Künstler-Lexikon*, 19, 1926, 172; R. STUPPERICH, *Geschichte der Reformation*, München, 1967, 172; Michael Auner, *Pieter Bruegel — Umriss eines Lebensbildes*, in: *Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen*, Wien, 52, 1956, 108 ff.; ferner W. FRAENGER, *Jörg Ratgeb — ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg*, Dresden, 1972.

Zu dem Gemälde in Basel, Kunstmuseum Nr. 561; gefirniste Tempera auf Eichenholz, 89×68 cm; G. J. HOOGWERFF, in: *Oud-Holland*, 47, 1930, 183; ders. Jan van Scorel, 's-Gravenhage, 1941, 202; Catalogus Tentoonstelling *Jan van Scorel*, Utrecht, Centraal Museum, 1955, Nr. 54. Daß der Kanonikus Jan van Scorel, der in der Gunst der mächtigen katholischen Geistlichkeit seiner Zeit stand (so in der des Erard de la Marck, Bischof von Lüttich, 1525 Generalinquisitor der Niederlande), das Bildnis des „Ketzers“ David Jorisz malte, macht zumindest erstaunen; sicher entstand es weniger als Künstler-Kollen-Porträt, sondern mehr aus religiös-politischen Motiven und dann sicher vor der Verfolgung des D. Jorisz in den Niederlanden.

<sup>6</sup> Öl auf Holz 52×36 cm; M. J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, Bd. XII, Nr. 363.

Tolerierung der später in den dreißiger Jahren verfolgten Täufer zu schließen wäre, die vor allem in den Niederlanden schon vor 1530 eine breite evangelische Volksbewegung darstellten), ferner den Grafen und späteren Bischof George van Egmont, den Juristen und Dichter Johannes Secundus. Gute Beziehungen und Gedankenaustausch hatte Scorel außerdem mit dem Humanisten Alardus van Amsterdam<sup>7</sup>. Andererseits wäre es für die Geschichte des Künstlerporträts, das wir in Italien seit Masaccio kennen und das im Norden nach 1500 geläufig wurde<sup>8</sup>, aufschlußreich, wenn von einem bekannten Maler einer seiner befreundeten oder von ihm verehrten Künstlerkollegen dargestellt wäre.

Ein Selbstbildnis — von Quentin Massys oder Scorel — scheidet aus, abgesehen von anderen Gründen auch deshalb, weil die Maler in ihren Selbstbildnissen in dieser Zeit immer (durch den Spiegel) aus dem Bilde sich selbst — und folglich den Betrachter — anschauen: so Jan van Eyck in seinem Selbstbildnis mit rotem Turban (London, National Gallery), Albrecht Dürer, in den Niederlanden dieser Zeit Scorels Lehrer Jacob Cornelisz van Oostanen in seinem kleinen 1520 datierten Selbstbildnis aus der Slg. Becker, Dortmund (im August 1973 im Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, Abb. 4), Lucas van Leyden und auch Scorel in seinem Selbstbildnis im Zwölfer-Gruppenbild der Jerusalemfahrer im Haarlemer Museum, um 1529<sup>9</sup>.

Die Inschrift des 17. Jahrhunderts auf dem Frankfurter Bildnis besagt nicht, wie Friedländer schrieb, daß das Porträt von Quentin Massys, der als ein Apelles bezeichnet wird, ausgeführt ist. Sie nennt Massys als den Dargestellten. Die Zuweisung des Gemäldes an Massys wäre eine Interpretation der in schlechtem Latein verfaßten Inschrift. Überdies dürfte die Autorschaft Scorels, wie gesagt, kaum stilkritisch zu widerlegen sein.

Betrachtet man an der Inschrift die Art der Malweise, so fällt auf, daß sie wie in Stein eingemeißelt dargestellt ist: die grauen Buchstaben sind von dunklen Schatten hinterfangen. Dazu kommt, daß ihr Wortlaut vollständig übereinstimmt mit der Inschrift des *Cornelis van der Geest* für Massys' Grabstein. Dieser Kaufmann und Kunstmäzen war es offenbar, der im 17. Jahrhundert, zur Zeit des Rubens, die Massys-Rezeption bewirkte<sup>10</sup>. Er war befreundet mit Rubens, welcher

<sup>7</sup> C. H. DE JONGE, *Jan van Scorel*, in: *Niederländische Malerei*, op. cit., 1941, 309-365; Paul WESCHER, *Zwei niederländische Bildnisse*, in: *Cicerone*, 1927, Heft 4, 115-119; *Catalogus Jan van Scorel*, Utrecht, 1955, Nr. 35.

<sup>8</sup> Hierfür Kurt BAUCH, Besprechung von E. BENKARD, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur*, III, 1930-1931, 10-25; K. BAUCH, *Bildnisse des Jan van Eyck* (1961), in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1967, 79-122; K. G. BOON, *Het zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche schilderkunst*, Amsterdam, 1947; ferner G. F. HARTLAUB, *Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, 97-124.

<sup>9</sup> Für Jacob Corn. van Oostanen siehe *Katalog Sammlung Becker*, I, *Gemälde Alter Meister*, Dortmund, 1967, bearbeitet von Rolf FRITZ, Nr. 28; für Scorel siehe M. J. FRIEDLÄNDER, *Von van Eyck bis Bruegel*, Edition F. Grossmann, Köln, 1965, Abb. 269; *Catalogus Jan van Scorel*, Utrecht, 1955, Nr. 16.

<sup>10</sup> Für die Frage der Massys-Verehrung und die diesbezügliche Rolle des Corn. van der Geest vgl. die 1648 zum Ruhme des Massys erschienene Schrift von Franchoys FICKAERT, *Metamorphosis ofte wonderbaere Veranderingh' ende Leven van den vermaerden Mr. Quinten Matsys Constigh Grofsmit ende Schilder binnen Antwerpen...*, Antwerpen, 1648; und



4. Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Selbstbildnis*, 1520. Amsterdam, Samml. P. de Boer, Amsterdam.

übrigens Bilder von Massys sammelte und kopierte. Die Wertschätzung der Kunst des Massys, der zu seiner Zeit über Petrus Aegidius dem Erasmus von Rotterdam nahestand und beide porträtierte<sup>11</sup>, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ist weitgehend das Verdienst des Cornelis van der Geest.

Alexander VAN FORNENBERGH, *De Antwerpsche Protheus ofte Cyclopshen Apelles, dat is het leven ende Konst-rijcke Daden des Uyt-nemenden ende Hooghberoemden Mr. Quinten Matsys*, Antwerpen, 1658; dazu die Arbeit von Mathias WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln, 1957, 39; Julius HELD, *Artis Pictoriae Amator — an Antwerp Art Patron and his Collection*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, 53-84; und die für C. van der Geests Massys-Würdigung ergiebige Studie von A. J. J. DELEN, *Cornelis van der Geest — een groot figuur in de geschiedenis van Antwerpen*, in: *Antwerpen*, V, 1959, 57-71, die Inschrift für Massys' Grabstein p. 71. Für ihre freundliche Hilfe danke ich an dieser Stelle Herrn Direktor Dr. Jozef de Coo, Museum Mayer-van den Bergh, und Herrn Dr. C. Van de Velde, Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten, Antwerpen. Zu Q. Massys vgl. J. DE BOSCHÈRE, *Q. Metsys*, Brüssel, 1907; M. J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, Bd. VII, 1929 (und Edition Henri Pauwels, Leiden, 1971); die neueste Monographie von André de BOSQUE, *Q. Metsys*, Brüssel, 1975, erschien nach Fertigstellung dieser Arbeit.

<sup>11</sup> A. GERLO, *Erasmus en Quinten Metsijs*, in: *Revue belge*, 14, 1944, p. 33 f.; A. GERLO, *Erasmus et ses Portraitistes*, Brüssel, 1950; Erwin PANOFSKY, *Erasmus and the Visual Arts*, in: *Journal of the Warburg Institute*, 32, 1969, 200-227.



5 Jan van Scorel, *Bildnis des Quentin Massys* (?). Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

(Foto Walter Steinkopf, Berlin)

Die Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem besitzt als Nr. 644 B das Porträt eines schwarz gekleideten Herren vor einer Felslandschaft (Abb. 5) mit einem halbrunden oberen Bildabschluß in einem alten Rahmen. Die Halbfigur des Mannes in Schwarz ist im Halbprofil nach links gewendet dargestellt, ohne Kopfbedeckung. Zur leichten Neigung des Kopfes ist die sensitive Gestik der beiden Hände, die hell vor dem dunklen Mantel erscheinen, differenziert in Beziehung gebracht. Seine Rechte führt der Dargestellte in einem Ausdruck der Demut und Verehrung zur Brust, die Linke hält offenbar ein Buch (die Bibel ?) dergestalt links unten im Bilde, daß von dort über die rechte Hand und den Kopf eine Steigerungsfikuration zu beobachten ist, die von dem Felsen und dem sanft geschwungenen Baum in der rechten Bildhälfte begleitet und gespiegelt wird. Auf der Rückseite des Porträts befindet sich die stehende Aktfigur einer sich erdolchenden *Lucretia Romana*. Damit scheint ein Hinweis auf die Tugendhaftigkeit der Gattin des Dargestellten gegeben zu sein<sup>12</sup>. Möglicherweise gehört die Tafel wegen dieser Gestaltungsweise und des

<sup>12</sup> M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, XII, Nr. 362; G. J. HOOGEWERFF, *op. cit.*, 1941, 147; die Lucretia der Rückseite Abb. 2 bei D. SCHUBERT, *Halbfigurige Lucretia-Bilder der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden*, in: *Jahrbuch des kunsthistor. Institutes der Universität Graz*, Bd. 6, 1971, 107 und Anm. 5, auch zur Frage der Bedeutung der Lucretia-

oberen Bildabschlusses mit einem halbfigurigen Marienbild zu einem zusammenklappbaren Diptychon mit bemalten Rückseiten, wie es im Schaffen von Memling, Michael Sittow, Jan Gossaert und anderen bekannt ist<sup>13</sup>. Demzufolge wäre die Gestik des Dargestellten primär auf die Marienfigur, ferner auf die tugendhafte Gattin bezogen.

Ein Vergleich der Köpfe des Porträts in Frankfurt und des in Berlin-Dahlem zeigt eindeutig, daß beidemal die gleiche Person dargestellt ist. Die allgemeine Form des Kopfes, die Art der Haartracht, der Ausdruck der Augen und des Mundes, dessen Verhältnis zu Kinn und Hals — alle diese Züge stimmen auf beiden Bildnissen weitgehend überein. Lediglich ist in dem Berliner Bild die Nase etwas kräftiger wiedergegeben.

Wer ist der Dargestellte?

Sollte die Inschrift von 1629 auf dem Bildnis im Stadel, die den Dargestellten nennt, nicht glaubwürdig belegen, daß der Porträtierte der berühmte Maler Massys — erst Schmied, dann Künstler — ist, während der Ausführende ungenannt bleibt?

Gibt es Anhaltspunkte, dieser These auch über die Aussage der Inschrift des 17. Jahrhunderts hinaus mehr kunstgeschichtliche Wahrscheinlichkeit und Evidenz zu verschaffen?

Scorels holländische Porträtkunst fußt auf der seiner Lehrer Jacob Cornelis van Oostanen und Jan Gossaert und in weiterem Sinne auch auf der des Quentin Massys. Dessen um 1510-1520 bis zu seinem Tod 1530 gemalte Bildnisse gehören zu den entscheidenden Leistungen in der niederländischen Malerei am Beginn des 16. Jahrhunderts während der Renaissance nördlich der Alpen.

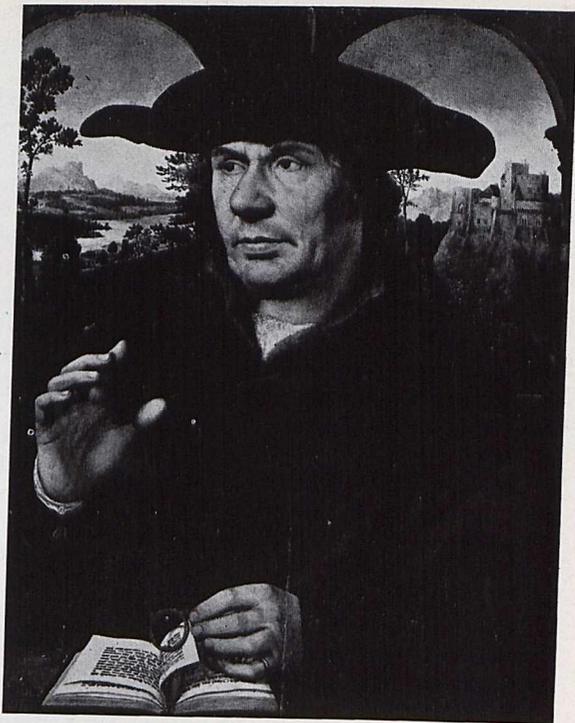
Massys als Maler des Bildes in Frankfurt — wie nach Friedländer die Inschrift besage — ist selbst aus wohlmeinenden Vergleichen mit seinen Porträts (wie dem des Erasmus von Rotterdam, Petrus Aegidius oder dem hervorragenden Herren-

Darstellung als humanistische Allegorie der Fortitudo und Castitas und zur Frage der Verknüpfung von Herrenporträt und Bild des Selbstmordes der Lucretia; ferner G. GLÜCK, *Mabuse and the Development of the Flemish Renaissance*, in: *Art Quarterly*, 1945, 134. Zum allegorischen Porträt und zum portrait historié vgl. W. K. FERGUESON, *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, 1948; E. PANOF-SKY, *Renaissance and Renascences*, Stockholm, 1960 und 1965, 10-41; E. W. SUIDA, *Lucretia Borghia in Memoriam*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, 275-284; Rose WISHNEVSKY, *Studien zum portrait historié in den Niederlanden*, München, 1967; J. POPE-HENNESY, *The Portrait in the Renaissance*, London, 1966; Regine DÖLLING, *Lais Corinthiaca*, in: *Festschrift für Joh. Jahn*, Leipzig, 1958, 211-213 (und die ungedruckte Dissertation der Verfasserin über die mythologischen und christlichen Bildnisse, freundlicher Hinweis von Prof. H. Ladendorf, Köln). Donat DE CHAPEAUROUGE, Besprechung von H. KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses*, 1970, in: *Kunstchronik*, Juni 1971, 168; R. BRILLIANT, *On Portrait*, in: *Jahrbuch für Ästhetik u-allgem. Kunstwiss.*, 16, 1971, 11-26. Zur Frage jener Zeit, ob es erlaubt war, heilige Personen der Bibel als antike mythologische Charaktere darzustellen, was Dürer bejahte, Erasmus von Rotterdam jedoch ablehnte („Dialogus Ciceroniamus“) vgl. PANOF-SKY, *a.a.O.*, 1969, 212 f.

<sup>13</sup> Wegen des runden Bildabschlusses, der Maße der Tafel und der Blickrichtung des Christkinds nach rechts kommt von allen Marienbildern Scorels das Gemälde im Museu Nacional in Lissabon, 70×42 cm, am ehesten in Frage: Abb. 22 und Nr. 12 im Catalogus Scorel, Utrecht, 1955. Herrn Prof. Kurt Bauch (†) der das Manuskript durchgesehen hat, verdanke ich mehr, als ich hier im einzelnen angeben könnte.

6. Quentin Massys, *Bildnis eines Herren*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (im 17. Jh. im Besitz des Corn. van der Geest).

(Foto Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)



porträt im Frankfurter Stadel mit einem Durchblick durch eine Doppelarkade auf eine zart abgestufte, durchlichtete Landschaft, Abb. 6, oder dem in Chicago<sup>14</sup> oder dem Basler Bildnis eines Herren mit Rosenkranz) nicht zu behaupten. Die große Form des Kopfes, der gleichsam eine monumentale Wirkung ausstrahlt, ist den Bildnissen des Massys in dieser Weise, wie es bei Scorel oder Jan Vermeyen der Fall ist, noch nicht eigen. Dagegen gibt das Erlebnis der italienischen Malerei, besonders der Venezianer, das Scorel 1520 in Venedig auch Bildnisse von Giogione, den Bellinis und Palma Vecchios sehen ließ, seinen Bildnissen die im Norden nicht immer anzutreffende große Form, die die Identität von innerer Ruhe, Souveränität und äußerer monumentaler Gestalt, also die renaissancemäßige Einheit von körperlichem und geistigem Sein offenbart. Dieser sich von manchen manieristischen Prinzip der niederländischen Romanisten unterscheidende Stil Scorels bringt besonders im Bildnis Leistungen hervor — man vergleiche das Porträt des George van Egmont —, die nördlich der Alpen zur gleichen Zeit nur denen Dürers und Holbeins d. J. vergleichbar sind.

<sup>14</sup> FRIEDLÄNDER/GROSSMANN, *op. cit.*, 1965, Tf. 172-176; M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Bd. VII, Edition H. Pauwels, Leiden, 1971, Nr. 47.

Andererseits wird sich Scorel wie alle Niederländer bewußt an der einheimischen Tradition, also auch der Bildniskunst von Jan van Eyck bis Q. Massys, orientiert haben.

Diese Behauptung ist historisch nicht unbegründet. Die gegenüber der Geschichte der deutschen Malerei wesentlich stärkere Verbindlichkeit der *Bildtradition* in den Niederlanden läßt sich nicht etwa nur im 15. Jahrhundert beobachten. Dieser Sachverhalt gilt ebenso noch für die Maler einheimischer Orientierung (biblischer Historie in Landschaft) bis zu Pieter Bruegel d. Ä. Lediglich bei den Romanisten bekommt das Vorbild der italienischen Kunst, der Figurendarstellung von Michelangelo und Raffael, Priorität.

Scorel kannte die Bildnisse des Jan van Eyck<sup>15</sup>, Rogiers, Hans Memlings, die von Quentin Massys. Und man muß dabei bedenken, welche tragende Rolle die Bildtradition in der niederländischen Malerei spielt, in deren Entwicklung und Geschichte die Rezeption älterer Erfindungen von Anfang an zu beobachten ist, auch in Form direkter „Kopien“. Noch Bruegel d. Ä. zeichnet verschiedene Kompositionen des 15. Jahrhunderts, wie Fr. Winkler gesehen hat (nach van Eyck die Zeichnung der Kreuztragung in Wien, Albertina). Nicht das unmittelbare Naturvorbild, sondern das „historisch gewordene Motivgefüge“ (Otto Pächt) und der „ikonographisch gewordene Bestand“ (Kurt Badt) werden tradiert bis zu Bruegel, der wie Q. Massys die Darstellung der traditionellen biblischen Historie durch aktuelle politische Akzente verwandelt d. h. vergegenwärtigt. Noch um 1545 stellt der Romanist Pieter Coecke van Aelst die Beweinungs-Komposition Rogiers van der Weyden (Haag, Mauritshuis) im Figurenstil Raffaels dar (Tafel in der Coll. Losoda, Madrid<sup>16</sup>).

Der ikonographisch gewordene Bestand wird tradiert, um durch die relativ freie künstlerische Form (Malweise, Farbgebung und Typenbildung) immer wieder erneuert zu werden, — ein beinahe vergessenes Grundthema der modernen Kunstgeschichte, wie Kurt Badt betonte<sup>17</sup>. Es ist deshalb anzunehmen, daß Scorel nicht nur die Bildnisse des Jan van Eyck oder des Massys kannte, sondern sich auch ihrer Vorläuferrolle für die eigene Leistung, die das Italienerlebnis integriert, bewußt war.

Die Inschrift des 17. Jahrhunderts besagt klar, daß im Frankfurter Bild Quintinus Metsiis, den die eheliche Liebe zum Apelles machte, porträtiert ist. Ihm widmet die Nachwelt hundert Jahre später ihre Verehrung. Quentin Massys starb im Jahre 1530. *Carel van Mander* und *Domenicus Lampsonius* berichten tatsächlich<sup>18</sup>, daß Massys aus Liebe zu einer Frau, die seinen Beruf zu gering erachtete,

<sup>15</sup> Vgl. Kurt BAUCH, hier Anm. 8.

<sup>16</sup> Otto PÄCHT, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: *Kunstwiss. Forschungen*, 2, 1933, 81. Zu dem Gemälde des Pieter Coecke (Atelier) vgl. George MARLIER, *Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel, 1966, fig. 141.

<sup>17</sup> Kurt BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln, 1971, S. 124, 184.

<sup>18</sup> C. VAN MANDER, *Het Schilder-Boek*, Harlem, 1604, vol. 215v, schreibt: „T'welck Quintijn verstaende/soude door de groote liefde ghedronghen wesende/zijn Smits hameren upt der handt gheleyt/de Pinceelen aenghegrepen/en hem gantsch vlijtich/en gheluckich tot de Schilder-const begheven hebben/om alsoo zijn alderliefste te behaghen...“ (Edition H. Floerke, Bd. I, 1906, 134). Zu Beurteilung und Kritik dieser Legende und der Apelles-Vorstellung vgl. H.-W. VON LÖHNEYSEN, *Die ältere niederländische Malerei*, Eisenach/Kassel, 1956, 317-322; ferner M. WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien*, op. cit., 1957, 3-40, Apelles als Verkörperung der Pictura.



7. I. H. Wierix, *Porträtstich des Q. Massys*, um 1572.  
(Foto D. Schubert, Regensburg)

QVINTINVS MESSIVS ANVER.  
PIANVS PICTOR

das Handwerk des Schmiedes aufgab und sich als Maler auszubilden begann (woraus ganz nebenbei auch hervorgeht, welche hohe Wertschätzung die Künstler in den Niederlanden genossen haben, vgl. dagegen Dürers Brief an Pirckheimer). Die Inschrift sagt: „de mulcibre fecit Appellem“. Zumindest galt dem Besitzer des Gemäldes im 17. Jahrhundert in Anlehnung an die Grabinschrift von Corn. van der Geest der Dargestellte als *Quentin Massys*, — neben Bosch der bedeutendste niederländische Maler zwischen Spätgotik und Renaissance, der sowohl noch die thematische Mannigfaltigkeit des 15. Jahrhunderts, als auch das solide malerisch-handwerkliche Können der Alten umfaßte, doch durch eine eigene Typenbildung, eigene Farbgebung und Malweise und eine spezifische Themenauffassung, welche Genreszenen und den Landschaftsraum breiter in die biblische Historie aktualisierend hineinnimmt (die Kreuztragung Christi geschieht unter der spanischen Fahne mit dem habsburgischen Doppeladler; die Landschaft wird atmosphärisch, also durch Licht und Luft zum Hintergrund verändert, geschildert) und so die Tradition weiterbildend, die ikonographischen Bestände künstlerisch erneuert; als Beispiel sei u. a. sein Salome-Flügel des Antwerpener Altares von 1511, das *Ecce Homo* im Prado und die Kreuztragung in Lissabon genannt.

Dem Besitzer des Bildnisses im Jahre 1629 und dem Verfasser der Inschrift war überdies bekannt, was C. van Mander aus dem Leben des Massys anekdotisch zu

berichten weiß und was auch die von Corn. van der Geest verfaßte Grabinschrift des Massys-Grabstein in der Kathedrale zu Antwerpen berichtet. Dabei ist nochmals zu betonen, daß dem 17. Jahrhundert künstlerisch dieses Bildnis von um 1525 wegen der Intensität der Lichtführung wichtig und rezeptionswürdig gewesen sein dürfte. Überdies wissen wir von einer Reihe von Fällen der fruchtbaren Rezeption von Erfindungen des 16. Jahrhunderts durch Maler des 17. Jahrhunderts: P. P. Rubens kopierte Altniederländer, auch Q. Massys, — vielleicht regte er den Sammler Corn. van der Geest an?

Ich nenne noch ein anderes Beispiel: die Bordellszene des Braunschweiger Monogrammisten (Jan van Amstel) aus den Jahren um 1535-1540 (ehem. Slg. Lanckoronski, Wien) wurde von einem Zeichner des 17. Jahrhunderts in zeitgenössischen Trachten nachgebildet (Dresden, Kupferstichkabinett<sup>19</sup>). Hier fügt sich die Rückbesinnung des Rubens und des Sammlers und Mäzens Corn. van der Geest auf die Kunst des Massys ein.

War Corn. van der Geest der Besitzer des Porträts?

Willem van Haechts Galeriebilder der Sammlung des Corn. van der Geest (Den Haag, Mauritshuis; Antwerpen, Rubenshuis) zeigen drei Bilder des Q. Massys u. a. das in unserer Abb. 6 wiedergegebene Herrenbildnis in Frankfurt<sup>20</sup>.

Gibt es bildliche Vergleichsmöglichkeiten, um die Behauptung des 17. Jahrhunderts, der Dargestellte sei Q. Massys, zu belegen?

Das gestochene Porträt des Massys, das Carel van Mander in der zweiten Ausgabe seines Malerbuches von 1617 der Biographie des ehemaligen Schmiedes beifügt (Abb. 7)<sup>21</sup>, ein Nachstich des Hondius nach dem Stich des I. H. Wiericx für Dom. Lampsonius' Werk „Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies“ von 1572, zeigt im Profil nach links einen etwas jüngeren Mann mit glatten längeren Haaren, die bis zu den Schultern reichen, bedeckt von einer Kappe. Dieser Stich soll nach H. Hymans nach einem Selbstbildnis des Quentin Massys, das heute verschollen ist, entstanden sein. Massys schenkte es angeblich der Antwerpener Lucasgilde, wo es bis 1794 nachweisbar war. Die Gestik der Hände ähnelt der des Berliner Porträts (Abb. 5). Im Hintergrund zeigt der Stich eine Schmiede-Szene. Verglichen mit dem Berliner und dem Frankfurter Bildnis erkennt man zumindest eine Verwandtschaft der Mund-Konn-Partie; auch die relativ kleinen Augen sind vergleichbar. Der Stich übertreibt jedoch — man möchte sagen üblicherweise — die Wölbung des Mundes und die Schwingung der Nase.

Größer ist die Ähnlichkeit dagegen mit den Köpfen des hl. Lucas, der als älterer, reifer Mann dargestellt ist: in dem Stich („A. Wierincx sculpsit“) nach des Quentin Massys Gemälde ‚Der hl. Lucas malt die Madonna‘ und in dem bezeichnenderweise beschnittenen Gemälde (Fragment) in Lissabon, Museu Nacional de Arte

<sup>19</sup> Abb. 3a und 3b bei D. SCHUBERT, Besprechung K. RENGER, *Lockere Gesellschaft*, 1970, in: *Kunstchronik*, Juli 1973, 215-222. Ferner von Werner SCHMIDT den interessanten Katalog der Ausstellung *Dialogue-Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst*, Staatl. Kunstsammlungen, Dresden, 1970.

<sup>20</sup> FRIEDLÄNDER/PAUWELS, VII, 1971 und M. WINNER, *op. cit.*, S. 3 und 39, Anm. 126; A. J. J. DELEN, *a.a.O.*, 1959, Tf. S. 60.

<sup>21</sup> C. VAN MANDER, Edition Floerke, I, 1906, 132-133 mit dem Epigramm des Dom. Lampsonius; M. WINNER, *op. cit.*, 1957, 39; H. HYMANS, Edition C. van Mander, Paris, 1885, I, 158; H. VAN HALL, *Portretten van nederlandse beeldende kunstenaars, Repertorium*, Amsterdam 1963, S. 201.

Antiga, von dessen gesamter Komposition, die die Vorlage des Stiches (der den Hintergrund verändert) bildete, nurmehr die kniende Figur des Evangelisten und Patrons der Antwerpener Lucas-Malergilde in herrlichem zinnberrotem Mantel erhalten ist (Abb. 8)<sup>22</sup>. Man kann ohne Weiteres annehmen, daß sich Massys selbst in einem metaphorischen bzw. allegorischen Porträt im Rahmen dieses traditionellen Themas in der Figur des Maler-Patrons Lucas selbst dargestellt hat. Er benutzte die Gelegenheit zu einem Selbstbildnis im Rahmen des historisch-christlichen Stoffes, wie es im 15. Jahrhundert bereits Rogier van der Weyden getan hatte<sup>23</sup>; man vergleiche dessen Gemälde in München und Boston. Deshalb scheint mir ein Vergleich des Fragmentes des knienden Lucas in Lissabon mit dem Frankfurter Bildnis gerechtfertigt. Dieses Lucas-Bildnis in Lissabon zeigt einen Kopf im Halbprofil nach rechts gewendet, der dem des Frankfurter Bildes am stärksten ähnelt, stärker auch als der Stich nach der gesamten Komposition, und zwar hinsichtlich der Stirn-Nasen-Partie, der Form der Nase und des ganzen psychischen Ausdrucks des Gesichtes; auch die Haare sind dort kürzer geschnitten. Selbst der Ausdruck der braunen Augen ist positiv vergleichbar (Abb. 9).

Daß Scorel den älteren Massys zweimal porträtierte, als Einzeltafel oder innerhalb eines Gruppenporträts und in Form eines Marien-Diptychons mit ihm als Stifter und Besteller (?), spricht weder für noch gegen die vorgeschlagene Identität,

<sup>22</sup> Lissabon, Museu Nacional, inv. Nr. 1459, Öl auf Holz, 104×62 cm; publiziert von L. REIS SANTOS, *A Lost Work of Massys and a Hitherto Unknown van der Goes*, in: *Burlington Magazine*, 75, 1939, 162-167; Friedrich WINKLER (*Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, 221 f.) und ihm folgend Nicole VERONEE-VERHAEGEN (M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, vol. IV, Leiden, 1969, Add. 140, p. 88) sahen noch in dem Lucas in Lissabon ein Werk des H. van der Goes (Replik), doch sprechen die Typenbildung, die Art des Interieurs und die Farbigekeit klar für ein eigenhändiges Werk des Q. Massys, wie jetzt auch Henri PAUWELS (edition Friedländer, vol. VII, 1971, Pl. 134 B und in einem noch unveröffentlichten Aufsatz, über den mich der Autor dankenswerterweise brieflich unterrichtete) darlegen konnte. Die Zeichnung in Rotterdam (F. WINKLER, 1964, Abb. 178), die die Plastizität der knienden Lucasfigur des Fragmentes in Lissabon nicht erreicht, ist eine Nachzeichnung; sie entstand *nach* dem Fragment, da sie bereits die Beschneidung wiedergibt. Verschiedene Details dieser Nachzeichnung erinnern in der Strichführung an den Stil der bekannten „Kreuztragung“, der Zeichnung in der Albertina zu Wien, die Pieter Bruegel d.Ä. nach einer verlorenen Erfindung der van Eycks zeichnete (dazu F. WINKLER, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 9, 1958, 83-108).

<sup>23</sup> Rogier hatte sich als hl. Lucas, die Madonna malend, auf seinen Tafeln in Boston und München selbst dargestellt. Ferner ist sein Selbstbildnis im Kreise von Klerikern auf den verlorenen Gerechtigkeitsbildern (Brüssel, Rathaus), auf die die Wandteppiche in Bern (Histor. Museum) zurückgehen, überliefert; dort und auf einer Federzeichnung in Arras ist sein Selbstporträt noch zu studieren. Dazu E. PANOFKY, *Facies Illa Rogeri Maximi Pictoris*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton, 1955, 392-400; Alfred NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964, S. 99, Anm. 206; Anna Maria CETTO, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern, 1966; Maria Gräfin LANCKORONSKA, *Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 31, 1969, 33-34.

Für die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts vgl. auch die jetzt von Jan BIALOSTOCKI vertretene Sicht, Joos van Cleve habe sich selbst als hl. Reinhold in seinem um 1516 gemalten Reinhold-Altar für die Danziger Marienkirche gemalt (Warschau, National-Museum), in: *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg, 1972, 189-195, Abb. 4.



8. Quentin Massys, *Selbstbildnis als hl. Lucas*, Fragment, um 1525. Lissabon, Museu Nacional.

(Copyright Museu Nacional, Lisboa)

eventuell für freundschaftliche Beziehungen zwischen dem älteren Maler Massys und dem um 1525 etwa dreißig Jahre alten Scorel.

Das Bild einer Lucretia Romana auf der Rückseite des Berliner Bildnisses ist ein Verweis auf die Vorstellung, die sich der Maler Massys von seiner Gattin machte, für die er — kann man der Legende trauen — Künstler wurde, auf deren Anregung hin er Maler wurde, mit der er zwei Söhne hatte, Cornelis und Jan, beide später auch Maler. Er verehrt Maria mit dem Kind und die Tugenden seiner Gattin.

Die im Cabinet des Médailles in Brüssel aufbewahrte Medaille mit dem Porträt des Q. Massys<sup>21</sup> zeigt im Vergleich mit dem Porträtstich des Wiericx ebenfalls die

<sup>21</sup> Pl. 133 A bei FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, VII, edition H. Pauwels, 1971; ferner im Katalog der Ausstellung *Erasmus en zijn tijd*, Rotterdam, 1969.

Das von Harald Brising (*Q. Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande*, Leipzig, 1908) als Selbstbildnis des Massys angeführte Porträt in den Uffizien (Florenz) ist eine Arbeit des Joos van Cleve (vgl. Pl. 125 bei FRIEDLÄNDER, vol. IX, *Joos van Cleve...*, edition H. Pauwels, Leiden, 1972), das dazugehörige weibliche Bildnis ist 1520 datiert.

Interessant für unseren Zusammenhang ist noch eine Zeichnung in Kopenhagen (Abb. 10), die H. Brising publiziert hat und als Selbstbildnis des Massys wertet; sie stammt wohl aus



9. Detail aus Abb. 8.

charakteristisch markante, leicht gebuckelte Nase und das sich als runde Form absetzende Kinn. Am klarsten erkennbar sind diese Details im Gesicht des Lissaboner Lucas, der nach allen Kennzeichen, auch der Form der Lippen, dem Frankfurter Bildnis am nächsten kommt. Dagegen verändert der Stich nach der Gesamtkomposition ‚Der hl. Lucas malt die Madonna‘ in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel die Gesichtszüge ähnlich wie der Stich, den Carel van Mander für

der Zeit um 1490-1500 (ich kenne sie leider nicht im Original) und bezeichnet den Dargestellten als „Quintin Messis alias Quintyn de Smidt“. Die Ähnlichkeit des jungen Mannes mit unserem Bildnis in Frankfurt und dem Lucas-Kopf in Lissabon ist nicht von der Hand zu weisen, nur daß Massys jünger ist. H. VAN HALL, *Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium*, Amsterdam 1963, p. 201, erwähnt diese Zeichnung in Kopenhagen (A. E. POPHAM, *On a letter of Joris Hoefnagel*, in : *Oud Holland*, 53, 1936, p. 150), den Profil-Stich von Wiericx für Lampsonius und C. van Mander (nach einem bis 1794 in Antwerpen befindlichen Selbstbildnis des Massys?) und folgend K. G. Boon (*Het Zelfportret*, 1947, afb. 3) eine den Betrachter anschauende Figur im rechten Flügel des 1509 vollendeten Altares in Antwerpen als Selbstbildnisse des Massys. Die jugendliche Gestalt zwischen Joachim und dem Hohepriester auf dem Flügel des Annen-Altars ist den anderen Beispielen zwar ähnlich, aber nur schwer mit dem Alter des Massys im Jahre 1509 (42 Jahre) in Einklang zu bringen.



10. Quentin Massys (?), *Selbstbildnis* (?).  
Zeichnung, um 1490/1500. Kopenhagen.

sein Schilder-Boek übernahm. Die Details sind übertrieben, aus der sanft geschwungenen Nase wird eine Hakennase.

Kann man mit diesen vagen Vergleichen, die auf unsicherer Basis hier nur angedeutet sein wollen, auch nichts beweisen, soll zumindest — fußend, auf der Inschrift des 17. Jahrhunderts, die die Grabinschrift des Corn. van der Geest aufgreift — die These vertreten werden, daß in dem zur Diskussion stehenden Porträt im Städel von der Hand Scorels der Maler Quentin Massys dargestellt ist.

Künstler-Selbstbildnisse und Künstler-Porträts entstehen als selbständige Tafelbilder im 15. Jahrhundert in Italien (Masaccios Fünfer-Gruppen-Bild der „Erfinder der Perspektive“, Louvre) und im Norden bei Jan van Eyck, ferner in der Renaissance-malerei um 1500 in Deutschland und in den Niederlanden als neue Bildmöglichkeiten, signifikant für neue Bewußtseinsmöglichkeiten. Sie tragen der emanzipierten Stellung des Künstlers gegenüber dem Handwerker bereits voll Rechnung. Verschiedene Künstler nehmen durch ihre Position an fürstlichen Höfen gesellschaftlich hohe Stellungen ein. Erasmus von Rotterdam belegt in seinem Werk „De amabili Ecclesiae concordia“, daß Malerei und Bildhauerei schon längst zu den *freien* Künsten, nicht mehr wie in der Gotik zu den *artes mechanicae* gerechnet werden <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> E. PANOFSKY, *Erasmus and the Visual Arts*, a.a.O., 1969, 211; J. HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters*, Edition Kröner, 9.A., Stuttgart, 1965, 357.

Die Bildnisse sind Ausdruck der selbstbewußten Stellung, der sozialen Selbstschätzung und der Selbstbewußtwertung der Künstler in gesellschaftlicher und existentialer Hinsicht. Zugleich bedeuten sie als schöpferische Tätigkeit Teilhabe an der fortschreitenden Bewußtseinsbildung jener Zeit. „Ist die künstlerische Form, woran nicht gezweifelt werden kann, die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt, so bedeutet auch ihre Weiterbildung... eine unmittelbare Mitarbeit an dem neuen Weltbewußtsein“, so umschrieb 1924 Max Dvořák diesen Sachverhalt, den Kurt Badt jüngst definierte: „Die Formen der Kunst sind unmittelbarer Ausdruck oder Zeichen, sie sind Darstellungsmodi der von den Künstlern behaupteten und vertretenen Gesinnungsethiken“<sup>26</sup>.

Eine wesentliche Bedeutung des Bildnisses liegt ferner darin, daß es den Darstellten über den Tod hinaus bildhaft bewahrt und der Nachwelt überliefert — abwesend in bildlicher Anwesenheit. Der Vergänglichkeit ist die neue Wirklichkeit, die eigene Wirklichkeit des Bildes entgegengesetzt. Das haben bereits *Alberti* und *Dürer* ausgesprochen. Hier berühren wir den Aspekt der Zeitlosigkeit der Kunst in einer spezifischen Aufgabe<sup>27</sup>. Die Emanzipation des Individuums in der Frührenaissance ist Voraussetzung für die Entstehung und Bedeutung des Bildnisses gewesen. Damit möglich wurde zugleich die Hinwendung zu unverschlüsselter Darstellung des Individuums jenseits von antiker Mythologie und christlicher Thematik, die das portrait historié und das allegorische Porträt geprägt haben. Für das neue, aus dem Profil in die Dreiviertel-Ansicht gewendete Einzelporträt ohne allegorische oder historische Konnotationen, das sich im späten 15. Jahrhundert entfaltet, waren die Leistungen des Jan van Eyck um 1430-1440 nördlich der Alpen Anfang und Vorbild.

Das emanzipierte Künstler-Selbstbildnis und das Künstler-Kollegen-Bildnis dürften in den Niederlanden ihren Ursprung auch bei Jan van Eyck haben: Mann mit rotem Turban, London, aus dem Jahre 1433. Das Selbstbildnis des Joos van Cleve mit einer Nelke in der Hand in der Sammlung Thyssen, Lugano (Abb. 11), geht im Motivgefüge auf eine eyckische Erfindung zurück, die am Beginn des 16. Jahrhunderts „kopiert“ bzw. rezipiert worden ist. Gemeint ist hier der berühmte ‚Mann mit Nelken‘ in der Galerie Berlin-Dahlem (Abb. 12)<sup>28</sup>, nach Kurt Bauch die Wiedergabe eines Frühwerkes des Jan van Eyck, nach Friedrich Winkler eine Arbeit des Jan Mostaert nach Jan van Eyck. Bei einem Vergleich der „trockenen“ Malweise scheint mir — im Hinblick auf das Bildnis der Abb. 6 — am ehesten Quentin Massys als Kopist in Frage zu kommen.

<sup>26</sup> Max DVOŘÁK, *P. Bruegel d.Ä.*, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Berlin, 1924, 250; H.-W. VON LÖHNEISEN, *op. cit.*, 1956, 320; Kurt BADT, *Eine Wissenschaftslehre*, 1971, 15; ferner Ernst CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 2.A., Darmstadt, 1963.

<sup>27</sup> L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, libro secondo, edition Janitschek, 1877, S. 88 (die Malerei bewirke, daß Tote nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen); H. RUPPRICH, *Dürer — der schriftliche Nachlaß*, II, 1966, 109; D. SCHUBERT, in: *Städels-Jahrbuch*, 4, 1973, 298, Anm. 65. Dazu Wilhelm PERPEET, *Von der Zeitlosigkeit der Kunst*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, 1951, 1-28; und von Paul Ludwig LANDSBERG, *Das Erleben des Todes*, Frankfurt, 1973.

<sup>28</sup> K. BAUCH, *Studien*, 1967, 92-93; Fr. WINKLER, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 1959, 202; A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, 1964, 68-69.



11. Joos van Cleve, *Selbstbildnis mit Nelke*. Lugano, Samml. Thyssen.

(Copyright Thyssen, Lugano)

Das Bildnis des Künstler-Kollegen findet sich vor 1500 und am Beginn des 16. Jahrhunderts bereits öfters; für die italienische Malerei sei nochmals auf Masaccios Tafel im Louvre verwiesen, für die Jahre nach 1500 auf das noch wenig bekannte Gemälde, das das Bildnis eines Architekten im Spiegel mit dem Selbstbildnis des Malers kombiniert (Abb. 13), entstanden um 1520-1530 (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum). Was die Malerei nördlich der Alpen betrifft, so schuf Albrecht Dürer außer seiner Reihe bedeutender Selbstbildnisse auch ein Bildnis seines Lehrers M. Wolgemut und porträtierte sich im Jahre 1521 während seiner niederländischen Reise mit Lucas van Leyden gegenseitig<sup>29</sup>. Sein Dresdner Herrenbildnis von 1521 wurde früher für das des Brüsseler Hofmalers Bernaert van Orley gehalten; der Brief in der Hand des Dargestellten trägt die Aufschrift: „Dem pernh...zw...“. Diese Identifikation kann durch einen Vergleich mit dem

<sup>29</sup> So berichtet es auch C. VAN MANDER, Edition Floerke, 1906, 115; Dürers Silberstiftzeichnung von Lucas van Leyden (Museum Lille), Nr. 209 im Katalog der Ausstellung *Albrecht Dürer 1471-1971*, Nürnberg, 1971.



12. Nach Jan van Eyck (?), *Der Mann mit Nelken*. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

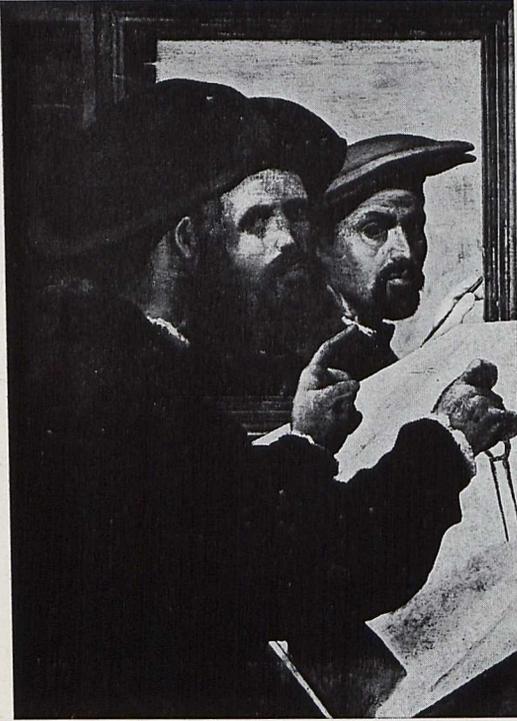
(Foto Walter Steinkopf, Berlin)

Stich des Orley-Kopfes durch I. H. Wiericx für Dom. Lampsonius (1572) erhärtet werden<sup>30</sup>.

In den Niederlanden dieser Zeit sind einige Selbstbildnisse bekannt: das von Corn. van Oostanen aus dem Jahre 1520 (Samml. P. de Boer, Amsterdam, Abb. 4) und das aus dem Jahre 1533 im Rijksmuseum, Amsterdam, ferner das von Joos van Cleve mit Nelke (Abb. 11) in Lugano und dessen Selbstporträt mit Stifter in den Anbetungsaltären in Dresden und als Mundschenk neben den zwölf Aposteln in der nach Leonardo gestalteten Abendmahl-Predella seines Altares der ‚Beweinung Christi‘ (Louvre); ferner von Lucas van Leyden das kleine Ölbild in Braunschweig (Abb. 14), sein Selbstbildnis mit Totenschädel als Stich<sup>31</sup> und ein weiterer

<sup>30</sup> Werner Schmidt im Katalog der Ausstellung *Deutsche Kunst der Dürerzeit*, Dresden, Albertinum, 1971, 130; FRIEDLÄNDER, edition H. Pauwels, Bd. VIII, 1972, Pl. 142 B; H. VAN HALL, *Portretten van nederlandse beeldende Kunstenaars*, Amsterdam, 1963; Wolfgang HÜTT, *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*, Leipzig, 1973, 152 f.

<sup>31</sup> CORN. MÜLLER HOFSTEDE, in: *Festschrift Fr. Winkler*, Berlin, 1959, 221 ff.; J. LAVALLEYE, *L. van Leyden/P. Bruegel d.Ä. — das gesamte graphische Werk*, Wien/München, 1966, Nr. 157.



13. Italienisch, um 1520, *Selbstbildnis eines Malers mit Bildnis eines Architekten*. Würzburg, M.-von-Wagner-Museum.

(Copyright Verlag Gundermann, Würzburg)

Stich von 1525; das Selbstbildnis der Catherina van Hemessen aus dem Jahre 1548 in Basel<sup>32</sup>, für unseren Zeitraum bereits zu spät.

Künstler-Kollegen-Bildnisse jedoch sind mir in der niederländischen Malerei um 1520 nicht bekannt; vorausgesetzt man rechnet Scorels Bildnis des Jan David Jorisz (siehe oben Anm. 5) aufgrund der Motivation zu den „politischen“ Porträts statt zu den Künstler-Bildnissen.

<sup>32</sup> Nr. 126 im Katalog der Ausst. *Le siècle de Bruegel*, 1963; dazu kommen die Selbstbildnisse als *Doppelporträt mit Gattin*, vom Meister von Frankfurt, datiert 1496 (Kunsthandel, London, 1973), von Pieter Coecke um 1545 mit seiner zweiten Frau Meyken Verhulst, der späteren Schwiegermutter Bruegels (Zürich, Kunsthau) und andere. Das Doppelbildnis des Jan Gossaert in London (National Gallery) wird von der Forschung als Porträt eines älteren Ehepaares angesehen (FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, VIII, Edition H. Pauwels, 1972, Nr. 80; Martin DAVIES, *Catalogue*, National Gallery, London, *Early Netherlandish Schools*, 3. ed., 1968, 61), könnte jedoch ebenfalls ein Selbstbildnis mit Gattin sein. Für diesen Typus muß es in den Niederlanden eine ältere Bildtradition gegeben haben, auf der der Meister von Frankfurt, dem eine solche Erfindung kaum zuzutrauen ist, fußen konnte, — möglicherweise bereits im Werk des Jan van Eyck. Von diesem ist zumindest das vorzügliche Bildnis seiner Frau Margaretha im Museum zu Brügge gesichert (K. BAUCH, *Studien*, 1967, 96-97). Nach Beendigung dieser Abhandlung erschien von B. HINZ, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 139-218.

14. Lucas van Leyden, *Selbstbildnis*. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

(Copyright Herzog-Anton-Ulrich-Museum)



Eine Reihe von Porträts ungenannter und heute unbekannter Personen in den Niederlanden um 1520 könnten Künstler-Bildnisse darstellen, die uns heute jedoch nicht mehr identifizierbar sind, ein Teil möglicherweise als historisierende Porträts im Rahmen antiker oder christlich-biblicher Stoffe oder aber als allegorische Porträts, — ähnlich der Darstellung adeliger Damen als Beispiele der Castitas oder Fortitudo im Gewand der Römerin Lucretia oder als Maria Magdalena —, oder aber auch als „anonyme“ Zuschauer biblischer Historie: so zum Beispiel die Bildnisse auf der Antonius-Predigt des Aertgen van Leyden im Rijksmuseum, Amsterdam, unter denen Lucas van Leyden erscheint (?). Jan van Eyck stellte schon Isabella von Portugal als Cumäische Sybille dar; Michael Sittow die Katherina von Aragon als Maria Magdalena mit Salbgefäß<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Zu den Lucretia-Bildern vgl. hier Anm. 12. Zu Isabella von Portugal K. BAUCH, *a.a.O.*, 1967, 90, fernere bereits W. STEIN, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 47, 1926, 1 ff. Zu Michael Sittow vgl. den Artikel von Friedrich Winkler, in: *Thieme-Becker-Künstler-Lexikon*, 36, 1947, 531-534. In diesem Zusammenhang verdient Beachtung die Tatsache, daß der Erzbischof von Lüttich Erard de la Marck um 1512 der goldschmiedenen Büste des Hl. Lambertus für die Kathedrale seine Gesichtszüge per Auftrag gegeben wissen wollte. Die Passion Christi und des Heiligen treten zugunsten des Fürstbischofs zurück. Das Reliquiar wird zum „Medium politisch-religiöser, ja propagandistischer Tendenz“

Das Massys-Bildnis des Scorel könnte — sofern die geäußerte These nicht irrig ist — eines der wenigen erhaltenen, bekannten Beispiele eines Künstler-Porträts um 1525 nördlich der Alpen sein <sup>34</sup>.

### QUENTIN METSYS PEINT PAR JAN VAN SCOREL?

L'auteur étudie le petit *Portrait d'homme* (fig. 1) du Städelsches Kunstinstitut de Francfort, catalogué « Genre de Jan van Scorel » (inv. n° 1154). Après une description stylistique précise de l'œuvre, il remarque que, par rapport à la technique plus graphique du portrait peint chez Albert Dürer, Lucas de Leyde, Marinus van Reymerswael, Jan Sanders van Hemessen ou Antonio Moro, les couleurs sont ici traitées d'une manière plus picturale.

Ce portrait, attribué à Jan van Scorel par Ludwig Baldass et Max J. Friedländer, porte en haut à droite, sur le fond surpeint au XVII<sup>e</sup> siècle, une inscription avec la date de 1629 et indiquant, sous forme d'hommage, que le personnage représenté est Quentin Metsys, alors que celui-ci était mort depuis un siècle. Cette inscription, peinte comme si elle était gravée dans la pierre, correspond à l'épithaphe de Metsys rédigée par Cornelis van der Geest, ami de Rubens et, comme ce dernier, grand admirateur de l'art de Metsys.

L'examen radiographique indique la présence d'une bande verticale qui, ajoutée à gauche, longe la chevelure du modèle. Si l'on s'accorde à y voir une ajoute du XVII<sup>e</sup> siècle, et pour autant qu'elle ne cache pas un dommage antérieur, la question se pose de savoir si, avec un cadrage inhabituel, la partie droite originale n'est pas un fragment d'un portrait de groupe aux personnages juxtaposés dans l'esprit des *Pèlerins de Jérusalem* de Jan van Scorel (Haarlem, Frans Halsmuseum).

L'attribution est fondée : elle s'appuie sur la comparaison avec d'autres portraits du maître, tels le *Portrait de Jan David Jorisz* (fig. 2, Bâle, Kunstmuseum) ou le *Portrait d'un religieux* (fig. 3, Weimar, Schloßmuseum). La comparaison avec des autoportraits de la même

(E. G. GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars*, Köln, 1972, S. 161-162).

Aus späterer Zeit stammt die Komposition zum Ruhme P. Bruegels mit dessen Porträt, entworfen von B. Spranger, gestochen von Sadeler (R. VAN BASTELAER/G. HULIN DE LOO, *Peter Bruegel l'ancien*, Brüssel, 1907).

<sup>34</sup> Manuskript abgeschlossen im Herbst 1974.

époque, où l'artiste souvent en peignant se regarde dans les yeux, comme celui de Van Oostanen (fig. 4, Amsterdam, Commerce d'art, 1973), n'exclut cependant pas l'hypothèse que Jan van Scorel se soit représenté dans le portrait de Francfort. L'auteur croit que le modèle est identique à celui du *Portrait d'homme au paysage rocheux* (fig. 5, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie).

L'art du portrait chez Scorel dérive de celui de ses maîtres Jacob Cornelis van Oostanen et Jean Gossart, mais aussi de Quentin Metsys. Le nom de ce dernier, qui fut considéré comme l'auteur du portrait de Francfort — Friedländer s'étant basé sur une interprétation erronée de l'inscription — ne doit pas être pris en considération si on compare le tableau en question avec des portraits de sa main, tel le *Portrait d'homme avec vue sur un paysage* (fig. 6, Francfort, Städtisches Kunstinstitut), portraits qui n'ont pas la monumentalité des portraits de Scorel, datant de plus tard. Scorel a subi l'influence directe du portrait vénitien des années 1520, mais s'appuie aussi sur la tradition des Pays-Bas : celle des Van Eyck, Memling et Metsys. L'auteur insiste sur l'interpénétration de la tradition locale (composition, iconographie, etc.) et des éléments de style italien, qui existe aussi chez Bruegel ou Pieter Coecke van Aelst.

Le texte de l'inscription donne à penser que le possesseur de l'œuvre au XVII<sup>e</sup> siècle ou le restaurateur du portrait étudié ici connaissait les textes anecdotiques de Carel van Mander et de Lamponius sur Metsys (qui par amour d'une femme de bonne condition abandonna la forge pour la peinture), mais aussi l'épithète de Metsys due à Van der Geest. De ce dernier nous savons, grâce aux vues de sa galerie par Willem van Haecht, qu'il possédait des œuvres de Metsys dont un *Portrait d'homme* (fig. 6). Il n'est donc pas exclu que le portrait de Metsys ait appartenu à l'admirateur de celui-ci que fut Van der Geest. On peut d'ailleurs le comparer avec le portrait gravé de Metsys par Hondius dans la deuxième édition du *Schilderboek* de Van Mander (fig. 7, 1617), gravure d'après un portrait de Metsys gravé par Wiericx qui, lui, remonterait à un autoportrait perdu de Metsys (H. Hymans), offert par le peintre à la gilde anversoise de Saint-Luc qui le posséda jusqu'en 1794.

Plus frappante encore est la ressemblance physiologique avec le *Saint Luc* de Metsys, connu par une gravure de Wiericx et par un fragment de panneau (fig. 8 et 9, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga), figure de saint Luc qui fut conçue comme un autoportrait. Ceci appuie l'hypothèse selon laquelle Scorel, vers 1525, âgé de trente ans, aurait été l'ami du vieux Metsys et est l'auteur du portrait du Städtisches Kunstinstitut qui est un portrait de Metsys.

L'auteur enfin émet quelques considérations sur le développement de l'autoportrait au Nord des Alpes, trace une ligne de *L'homme au turban* de Jean van Eyck à l'*Autoportrait à l'ailette* de Joos van Cleve (fig. 11, Lugano, coll. Thyssen), via *L'homme à l'ailette*, œuvre dérivant de Van Eyck (fig. 12, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie), et situe dans ce contexte l'évolution aux Pays-Bas de l'autoportrait et du portrait d'artiste dont l'œuvre en question est l'un des rares exemples datant des environs de 1525.

## QUINTEN METSYS GEPORTRETTEERD DOOR JAN VAN SCOREL ?

De auteur bestudeert het paneeltje *Portret van een man* (afb. 1), in het Städtisches Kunstinstitut te Frankfort geïnventariseerd onder nr. 1154 en gecatalogiseerd als „Art des Jan van Scorel”. Na een nauwkeurige beschrijving der vormgeving wordt opgemerkt dat, in tegenstelling tot de „nauwgezet-grafische” schilderwijze van de portretkunst van Albrecht

Dürer, Lucas van Leyden, Marinus van Reymerswael, Jan Sanders van Hemessen of Antonius Moro, de kleuren in dit stukje „schilderkunstig-vervloeiend” werden opgezet.

Dit portret, door Ludwig Baldass en Max J. Friedländer aan Jan van Scorel toegeschreven, draagt rechts boven, op de in de 17de eeuw overschilderde achtergrond een opschrift met het jaartal 1629, waarin het voorgestelde personage huldigend wordt aangeduid als de toen reeds sedert een eeuw overleden Quinten Metsys. Dit opschrift, geschilderd als een in steen gebeitelde inscriptie, stemt als tekst overeen met het grafschrift voor Quinten Metsys, in de 17de eeuw opgesteld door Cornelis van der Geest, vriend van P. P. Rubens en, evenals deze laatste, groot bewonderaar van Metsys' kunst.

Röntgen-onderzoek wees een aangezette verticale strook aan, links in het paneel en met de scheidingslijn nagenoeg rakelings langs de haarrand van het model. Neemt men aan dat ook deze toevoeging uit de 17de eeuw stamt, doch niet zonder meer dat zij een beschadiging herstelde, dan rijst de vraag of het authentieke rechterdeel met de wel ongewone cadrage niet eerder als een fragment te beschouwen is van één van die in strenge nevenschikking opgebouwde groepsportretten in de aard van Jan van Scorels *Jeruzalemvaarders* (Haarlem, Frans Halsmuseum).

Aan de gegrondheid der toeschrijving wordt niet getwijfeld : zij kan steunen op de vergelijking met tal van andere portretten uit het oeuvre van de meester, o.m. met zijn *Portret van Jan David Jorisz* (afb. 2, Basel, Kunstmuseum) of zijn *Portret van een geestelijke* (afb. 3, Weimar, Schloßmuseum). Vergelijking met bekende zelfportretten uit die tijd, o.m. met dat van Van Oostzanen (afb. 4, Amsterdam, Kunsthandel, 1973), waarbij het steeds opvalt dat de kunstenaars zichzelf bij het schilderen in de ogen keken, sluit evenwel de hypothese niet uit dat Jan van Scorel in het Frankfortse portret zichzelf zou hebben in beeld gebracht. De geportretteerde is volgens de auteur overigens identisch met het model van het *Herenportret met rotslandschap* (afb. 5, Berlijn-Dahlem, Gemäldegalerie).

Jan van Scorels portretkunst wortelt in die van zijn leermeesters Jacob Cornelis van Oostzanen en Jan Gossaert, maar ook in die van Quinten Metsys. Deze laatste echter aanvaarden als de auteur van het Frankfortse portret — Friedländer doet dit op basis van een verkeerde interpretatie van het opschrift — is niet verantwoord als men het vergelijkt met de van zijn hand bekende portretten, zoals o.m. zijn *Herenportret met doorzicht op een landschap* (afb. 6, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut), portretten die niet zo monumentaal zijn opgevat als de latere van Van Scorel. Deze had direct invloed ondergaan van de Venetiaanse portretkunst van rond 1520, ook al oriënteerde hij zich bewust op de Oud-Nederlandse portrettraditie : die van Van Eyck, Memling en Metsys. De auteur insisteert op de wisselwerking tussen inheemse beeldtraditie (compositie, iconografie, enz.) en Italiaanse stijlelementen, wisselwerking die ook aantoonbaar is in het werk van Bruegel of Pieter Coecke van Aelst.

Uit het opschrift blijkt dat de 17de-eeuwse bezitter of restaurateur van het bestudeerde portret bekend was met Carel van Manders en Lampsonius' anekdotische teksten over Metsys (die uit liefde voor een vrouw van goeden huize het smeden had verwisseld met het schilderen), evenals met het grafschrift van Metsys door Van der Geest. Van deze laatste weet men uit Willem van Haecht's *galerijgezichten* dat hij werken van Metsys bezat, o.m. het zoëven geciteerde *Herenportret* (afb. 6). Het is dan ook niet uitgesloten dat ook het kwetsieuzere Metsysportret aan de Metsysbewonderaar Van der Geest heeft toebehoord. Het kan overigens vergeleken worden met Hondius' nagraving voor de tweede uitgave van Van Manders *Schilderboeck* (afb. 7, 1617) van één door Wiericx gestoken Metsysbeeltenis die zou teruggaan op het verloren zelfportret (H. Hymans), door de schilder geschonken aan de Antwerpse St.-Lucasgilde die het bewaarde tot 1794.

Treffender is nog de gelijkenis in gelaatstrekken met Metsys' *H. Lucas* die we kennen uit een Wiericx-gravure en uit een fragmentarisch bewaard tafereel (afb. 8 en 9, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga) en die als een zelfportret was opgevat. Dit alles zet de hypothese kracht bij dat de ca. 1525 zowat dertigjarige Van Scorel bevriend was met de oudere Metsys en dat het portret in het Städtisches Kunstinstitut een van zijn hand stammend Metsysportret is.

Tenslotte wijdt de auteur enkele beschouwingen aan de opkomst benoorden de Alpen van het op zichzelf staande individuele portret, trekt in dit verband een lijn van Jan van Eyck's *Man met tulband* naar Joos van Cleves *Zelfportret met anjer* (afb. 11, Lugano, Verz. Thyssen), via de Eyckiaanse *Man met anjer* (afb. 12, Berlijn-Dahlem, Gemäldegalerie), en situeert in deze samenhang de ontwikkeling van het Oud-Nederlandse zelfportret en kunstenaarsportret waarvan het besproken stuk wellicht één der zeldzame, van rond 1525 daterende voorbeelden is.