

In dieser Gruppe sind zudem wichtige thematische Präzisierungen zu verzeichnen (Nr. 30, 32), während sonst gelegentlich auf diesem Gebiet Einwände zu machen sind, so S. 47, wo man die Thematisierung des Engelssturzes vermißt, oder S. 56, wo der Begriff ‚emblematisch‘ falsch verwendet wird.

Hingegen wird bei Bosch der übergroße, bisher mit seinem Namen in Verbindung gebrachte, Zeichnungsbestand durch Stilkritik gelichtet und auf diese Weise nicht nur die – immer wieder bestrittene – Tragfähigkeit dieser Methode demonstriert, sondern überhaupt erst seine Künstlerpersönlichkeit sichtbar. Auf der Ausstellung waren fast nur eigenhändige Werke zu sehen, die ihn als sensiblen Beobachter und einfallsreichen Künstler höchsten Ranges erkennen ließen, nicht als den skurrilen Sonderling, als den ihn viele gerne präsentieren. Doch wurde auch die Gelegenheit genutzt, einen besonders wichtigen Mitarbeiter, den Meister des Madrider Heuwagen-Triptychons, in seiner Eigenart und Qualität von Bosch abzusetzen.

Nach der Lektüre des Katalogs hat man mehr Klarheit über diese Epoche der Zeichnungs- und der Kunstgeschichte gewonnen. In zwei Punkten wird man jedoch in Zukunft eher komplexeres Denken zu fordern haben: das von den Autoren vertretene Stilentwicklungsmodell scheint mir zu linear und homogen zu sein (insbesondere S. 38, 47 f., 53 f.); auch wird man noch mehr mit der Rezeption italienischer Vorbilder rechnen müssen, so etwa im Blatt der Kreuztragung S. 58. Die Neugier wächst, was uns die Autoren noch über die anderen niederländischen Zeichnungen sagen werden; wir können nur hoffen, daß die Arbeiten am Corpus bald abgeschlossen sein mögen (und daß auch die dafür notwendigen Mittel bereitgestellt werden).

ROBERT SUCKALE

*Fachgebiet Kunstgeschichte
Technische Universität Berlin*

Achim Simon: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert; Berlin: Dietrich Reimer 2002; 441 S., 86 Abb.; ISBN: 3-496-01256-0; € 69,-

Die österreichische Malerei und Buchmalerei des 15. Jahrhunderts ist vergleichsweise gut erforscht. Eine Vielzahl teils älterer, teils aber erst jüngst in Angriff genommener Studien und nationaler sowie regionaler Forschungsprojekte beschäftigten und beschäftigen sich mit dieser Thematik. Wurde im erst vor kurzem (im Jahre 2000) erschienenen Band „Gotik“ der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“ (herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) auch ein detaillierter Überblick der österreichischen Malerei und Buchmalerei bis ca. 1430 gegeben, so darf die noch vor dem Folgeband dieses Unternehmens erscheinende Spezialstudie Achim Simons zum niederländischen Einfluß in der österreichischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr als willkommen heißen werden. Auch hier gab es bereits Vorarbeiten wie z.B. Walter Buchowieckis Geschichte der

Malerei in Wien aus dem Jahre 1955¹ oder Artur Rosenauers Studien zur niederländischen Beweinungskomposition und ihren Reflexen in der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts (insbesondere des „Schottenmeisters“ und des „Lehrbüchermeisters“)². Doch blieb eine umfassende monographische Aufarbeitung dieser Thematik ein lang ersehntes Desiderat.

Die Publikation befaßt sich sowohl mit der Rolle als auch den Mechanismen der Einwirkung niederländischer Malerei in Österreich. Nach breit angelegten einleitenden Kapiteln zu Originalität und künstlerischer Abhängigkeit in der spätgotischen Malerei Europas, zu Gestaltungsprinzipien und Realismus folgt als zentraler Teil der Arbeit die Studie zum niederländischen Einfluß auf die österreichische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die einführenden Kapitel befassen sich mit den Künstlerwanderungen, der schriftlich überlieferten zeitgenössischen Bewertung niederländischer Kunst in Europa, der Rolle des Auftraggebers, dem Selbstverständnis der Künstler, dem Stilbewußtsein, den Gestaltungsprinzipien der niederländischen, altdeutschen und österreichischen Maltechnik sowie mit Realismus und Raumauffassung.

Äußerst detailreich werden neben bekannten auch entlegene überlieferte, teils in akribischer Kleinarbeit aus bisher kaum beachteten Quellen zusammengesuchte Informationen gewinnbringend ausgewertet. Hierbei fällt die – im Gegensatz zu anderen süddeutschen Gebieten – insgesamt schlechte Forschungs- bzw. Überlieferungslage in Österreich auf. Der Autor ist somit in diesen grundlegenden Kapiteln zu Analogieschlüssen gezwungen. Die Situation wird sich aber hier nicht wirklich vom Südwesten Deutschlands unterscheiden haben. Simons Ausführungen zu dieser Thematik geben einen tiefen Einblick in die Materie insgesamt und eröffnen manche neue Perspektiven auf die Wirkkraft des niederländischen Einflusses sowie die Rolle des Auftraggebers und seine Einflußnahme auf Material, Entwurf und Lieferzeit. Den Befund wird man, auch ohne neue Quellenfunde sicher zu Recht, wenn auch mit einer gewissen Vorsicht, auf Österreich übertragen können.

Hochinteressant sind in diesem Zusammenhang z. B. die Ausführungen zu den frühen Importen wie etwa einem um 1440 in der Katharinenkirche in Schwäbisch Hall aufgestellten niederländischen Schnitzaltar. Durch Wünsche der Auftraggeber an die Künstler wird die Rolle der Einschätzung von Originalität und Kopie aufgezeigt. Aufschlußreich sind hier z. B. die Anweisung des Baseler Rates an Hans von Tiefental aus Schlettstadt, sich bei der Freskierung einer Kapelle beim Riehentor an den Fresken der Kartause von Dijon zu orientieren, oder die Verpflichtung Jost Halers, sich bei der Ausmalung der Metzger Karmelitenkirche an den Ursulazyklus eines namentlich nicht genannten Buchmalers zu halten. Für Österreich sind allerdings solche Überlieferungen (noch?) nicht nachweisbar.

1 W. BUCHOWIECKI: Geschichte der Malerei in Wien (*Geschichte der Stadt Wien* N.F. 7, 2: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien*); Wien 1955, S. 14–36.

2 A. ROSENAUER: Zu einer niederländischen Beweinungskomposition und ihren Reflexen in der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, 1969, S. 157–166.

Spannend sind die Einzeluntersuchungen zum Verhältnis von niederländischem und österreichischem Realismusverständnis sowie zur Chronologie der schrittweisen Übernahme niederländischer Errungenschaften in Oberflächen- und Detailrealismus.

Wurden bereits in den ersten drei Kapiteln immer wieder österreichische Tafelbilder auf die jeweils spezifische Fragestellung hin geprüft, so wird im eigentlichen Hauptteil (Kapitel 4) der niederländische Einfluß auf die österreichische Malerei dezidiert in der Gegenüberstellung von niederländischem Vorbild und motivisch rezipierendem österreichischem Werk dargestellt. Dem Meister von Flémalle werden etwa die vermutlich aus dem Pustertal stammende „Visitatio“ im Innsbrucker Ferdinandeum (um 1460/70), das Porträt der Salome Tänzel in Hall, die „Verkündigung“ aus Tiffen in Klagenfurt sowie Zitate nach dem Frankfurter Schächerfragment des Meisters von Flémalle gegenübergestellt. Jacques Daret's Berliner „Epiphanie“ wird mit der Komposition des Laufener Hochaltares verglichen, die Tafeln von St. Maria am Gestade sowie des Schottenaltares – beide in Wien – prüft Simon auf Einflüsse seitens Rogier van der Weydens bzw. Dirk Bouts'. Für andere österreichische Werke wird der Einfluß des Meisters der Mannalese, Albert van Ouwaters, des Meisters der *Virgo inter Virgines*, Jan van Eycks, Petrus Christus' und Hugo van der Goes' sowie der Vertreter des „Genter Stils“ und der niederländischen Kleinmeister untersucht. Das einschlägige österreichische Material ist also nach den maßgebenden niederländischen Künstlern geordnet und nicht mehr nach direkter oder indirekter, augenscheinlicher und weniger offensichtlicher Abhängigkeit bzw. Kompositions- oder Detailübernahme untergliedert. Infolgedessen werden zwar Wiederholungen in Kauf genommen, doch kann der Leser den Beweisführungen umso besser folgen. Die klare Argumentation ist auch anhand des reichlichen, sinnvoll angeordneten Bildmaterials (86 SW-Abbildungen) bestens nachprüfbar.

Neben gewinnbringenden Analysen bekannterer niederländisch beeinflusster Werke wie etwa der bereits genannten Tafeln in St. Maria am Gestade, des berühmten, 1469 datierten Schottenaltares sowie der von Rogiers Madrider „Kreuzabnahme“ abhängigen Gruppe um die ohnmächtig zu Boden sinkende Maria des „Kalvarienberges“ im Christlichen Museum Esztergom – hier als salzburgisch vorgeschlagen –, verweist der Autor auf eine Fülle von bislang kaum auf diese Abhängigkeit hin geprüften Kunstwerken.

Detaillierte Untersuchungen, etwa zum Zitat des buchblätternen Christuskinde im Kreuzlinger Marien-Triptychon der Sammlung Kisters nach Rogiers Durán-Madonna im Madrider Prado, lassen viele Werke in neuem Licht erscheinen.

Die sich an Rogier van der Weyden orientierende Beweinungskomposition des Schottenaltares, die auch in einem Einzelblatt des „Lehrbüchermeisters“ in Berlin und einer im Rottenburger Diözesanmuseum aufbewahrten Tafel des „Meisters des Unterlimpurger Altares“ überliefert ist, sieht Simon im Gegensatz zu Rosenauer nicht als Überlieferung eines verlorenen Originals, sondern als Kopie eines verlorenen eklektizistischen Nachfolgewerkes (S. 239 und 268 ff.). Hauptargumente in dieser Diskussion sind für Simon die auf zwei bekannte Kompositionen Rogiers zurückführ-

baren Figurentypen. Die Maria-Christus Gruppe stamme von einer „Pietà“, die in mehreren Versionen überliefert ist, wohingegen der Joseph, der das Corpus im Sinne einer „Vellatio“ mit dem Leichentuch hält, von der Kreuzabnahme im Prado abzuleiten sei. Den Maria stützenden Johannes sieht er näher an der „Brüsseler Beweinung“ des Petrus Christus – einer „Paraphrase“ der „Kreuzabnahme“ im Prado – als am Berliner Mirafloresaltar Rogiers. Simons Argumentationsweise erscheint schlüssig, doch darf man fragen, ob eine solch hypothetische Diskussion über „verlorene Vorbilder“ eines Rogiernachfolgers sinnvoll ist. Letztlich lassen sich alle Elemente eben doch auf Rogier zurückführen.

Eines der Hauptergebnisse Achim Simons stellt die Erkenntnis dar, daß, von seltenen Ausnahmen abgesehen, anstelle von gesamtheitlich erfaßten Übernahmen aus niederländischen Werken in Österreich meist einzelne, wohl über Musterblätter überlieferte Details, also Einzelfiguren, deren Körperproportionierung, Gestik und Draperiegestaltung zitiert und, mehr oder weniger adaptiert, in die eigene Tradition integriert wurden. Dabei fällt die herausragende Bedeutung der Figurenkompositionen Rogier van der Weydens auf, die nach Simon „vor allem wegen ihrer Klarheit und leichten Reproduzierbarkeit“ (S. 392) geschätzt wurden.

Mehrfach wird die Vermittlung niederländischen Einflusses über deutsche, vor allem Kölner und oberrheinische oder fränkische Vorbilder nachgewiesen, wobei die Rolle der letzteren nicht immer in ihrer vollen Bedeutung richtig eingestuft wird. Trotz der von Robert Suckale 1998 schlüssig nachgewiesenen zeitweisen Tätigkeit des Schottenmeisters und anderer Wiener Tafelmaler in der Werkstatt Pleydenwurffs³ wird von Achim Simon z. B. die Gruppe der ohnmächtigen Maria unter dem Kreuz der allerdings leicht früher entstandenen Tafel in St. Maria im Gestade zu Wien, die bereits mehrfach in Abhängigkeit von Hans Pleydenwurffs Münchner „Kalvarienberg“ gesehen wurde, vor allem aufgrund der ausgetauschten Positionen von Maria und Johannes als auf ein den beiden Werken gemeinsames niederländisches Vorbild zurückgehend eingestuft. In Bezug auf die Vermittlerrolle der fränkischen Tafelmalerie insgesamt wäre eine Untersuchung etwaiger Verbindungen der Städteporträts im Hintergrund von Bamberger, Nürnberger und Wiener Werken lohnenswert gewesen, doch hätte diese Frage wohl zu weit von der eigentlichen Thematik weggeführt.

Insgesamt gelang Achim Simon eine überzeugende Studie zum niederländischen Einfluß in Österreich, wie man sie sich auch für andere europäische Regionen nur wünschen kann.

Schade, daß dieses neue Standardwerk ausschließlich SW-Abbildungen zeigt und einige davon, so z. B. die Tafeln aus St. Maria am Gestade, auch nicht den aktuellen, restaurierten Zustand wiedergeben. Mit zumindest einigen Farbtafeln versehen,

3 R. SUCKALE: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental, „L'ars nova“ en Haute Rhénanie au XV^e siècle, in: *Revue de L'Art* 120, 1998, S. 58–67.

wäre diese hervorragende Publikation auch optisch, ihrem Anspruch entsprechend, aufgewertet worden.

KARL-GEORG PFÄNDTNER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien

Michael Kiene: Bartolomeo Ammannati; Mailand: Electa 1995; 2. Aufl. 2002; 260 S., 338 Abb., davon 42 in Farbe; ISBN 88-435-5106-X bzw. 88-435-8235-6; € 92,96

Obwohl Kienes Buch über Ammannati seit acht Jahren auf dem Markt ist, hat die Spezialforschung es in einzelnen Fällen bis heute nicht zur Kenntnis genommen¹. Daher erscheint es sinnvoll, anlässlich der Neuauflage noch einmal eine Besprechung zu verfassen². Seit einigen Jahren wendet sich die architekturhistorische Forschung wieder stärker der zweiten Hälfte des Cinquecento zu. Etwa gleichzeitig mit Kienes Buch erschienen Monographien zu Vasari³ und Buontalenti⁴ sowie die Akten des Ammannati-Kongresses⁵, in letzter Zeit der einschlägige Band der „Storia dell'architettura italiana“⁶ und der monographische Katalog der Vignola-Ausstellung⁷. Kiene selbst hat die organisatorischen, finanziellen und sozialen Aspekte von Ammannatis Karriere 1999 noch einmal in einem Aufsatz vertieft.⁸

In Material und Ausstattung entspricht das Buch dem hohen Standard, den man von Electa erwarten darf. Besonders hervorzuheben sind die Abbildungen, und unter ihnen die sehenswerten Schwarzweißaufnahmen der Bauplastik des Palazzo Grifoni in Florenz, die zu Recht ganze Seiten einnehmen. Mit ihrer vollkommen gleichmäßigen Ausleuchtung und einer kaum glaublichen Schärfe bilden sie den ästhetischen Höhepunkt des ganzen Buches. Dagegen fallen die – durchaus nicht schlechten – Farabbildungen der Villa Giulia und des Palazzo di Firenze ab; manches andere ist fast lieblos illustriert (Hof des Palazzo Pitti, Fassade von San Giovannino). Merkwürdigerweise findet man weder Abbildungsnummern noch einen Fotonachweis.

1 VICTORIA KIRKHAM: Creative partners: The marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati, in: *Renaissance Quarterly* 55, 2002, S. 498–558; S. 502, Anm. 11: Ammannati „still awaits a comprehensive modern biography“.

2 1996 erschien bereits die Rezension von JAMES S. SASLOW in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, 1996, S. 350–351.

3 CLAUDIA CONFORTI: Giorgio Vasari architetto; Mailand 1993.

4 AMELIO FARA: Bernardo Buontalenti; Mailand 1995.

5 NICCOLÒ ROSSELLI DEL TURCO, FEDERICA SALVI (Hrsg.): Bartolomeo Ammannati scultore e architetto, 1511–1592. Atti del convegno di studi, Firenze-Lucca, 17–19 marzo 1994; Florenz 1995.

6 CLAUDIA CONFORTI, RICHARD TUTTLE (Hrsg.): Storia dell'architettura Italiana: Il secondo Cinquecento; Mailand 2001.

7 Jacopo Barozzi da Vignola [Katalog der Ausstellung in Vignola], Hrsg. Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes; Mailand 2002.

8 MICHAEL KIENE: Das Berufsbild des Architekten im 16. Jahrhundert. Bartolomeo Ammannati als letzter Dombaumeister und als Hofarchitekt in Florenz, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 157–187.