

Eine Brücke zur Gegenwart wurde in einem von LUT PIL (K.U. Leuven) initiierten Projekt geschlagen: Zeitgenössische Künstler setzten sich darin mit dem Erasmus-Altar auseinander. Sicherlich hat die katholische Kirche quasi das Copyright auf Martyrien – manch ein Teilnehmer hätte sich allerdings einen weniger ‚unappetitlichen‘ Vorwurf für die künstlerische Auseinandersetzung gewünscht. Tröstlich war immerhin der Hinweis der Referentin, daß die Darstellung des Gemarterten, dem bei lebendigem Leibe die Gedärme herausgedreht werden, auf einem Mißverständnis beruht. Als Schutzpatron der Seefahrer hatte der Bischof als Attribut einen Anker, um dessen Schaft eine Kette oder ein Seil geschlungen war. Dieses wurde fälschlich als die Eingeweide des Heiligen gedeutet, woraus jene Bildtradition entstand, die der Stadtmaler von Leuven so unübertrefflich fein und säuberlich in Szene zu setzen wußte.

PETER KRÜGER
Stuttgart

Jörg Traeger: Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. München: C. H. Beck 1997; 552 S., 241 SW-, 16 farbige Abb.; ISBN 3-406-42801-0; DM 178,-

Selten hat in den letzten Jahren eine kunsthistorische Neuerscheinung so heftige Reaktionen ausgelöst wie Jörg Traegers „Renaissance und Religion“. Besonders die Grundthese des Buches sowie die wissenschaftsgeschichtliche Einleitung und ihr Judenbild wurden in Zeitungsrezensionen kritisiert, die dem Buch aber nicht gerecht wurden. Dagegen fanden gerade Traegers Ausführungen zur konfessionalisierten Wissenschaftsgeschichte, vorgetragen bei dem Florentiner Kongreß *Europa und die Kunst Italiens* im September 1997, ein durchaus positives Echo¹. Weniger beachtet wurde bisher der Hauptteil des Buches, der einem der Hauptwerke der italienischen Renaissancemalerei gewidmet ist, Raffaels „Sposalizio“. Traeger bietet darin tiefe Einblicke in die Entstehungsbedingungen des Bildes und leitet zahlreiche Deutungen daraus ab. Bevor jedoch dieser Ertrag gewürdigt wird, ist auf Ansatz und Anspruch des Buches einzugehen.

Die Renaissance war katholisch – diese vom Autor selbst *schlicht* genannte These (S. 37) liegt dem Buch zugrunde. Sie ist in der Tat ebensowenig überraschend wie neu oder ketzerisch. Gerade in jüngster Zeit erschienen einige Studien, die sich mit religiösen Funktionen der italienischen Kunst der Renaissance beschäftigen, bei Traeger jedoch nicht auftauchen². In einer wissenschaftsgeschichtlichen Einleitung möchte er zeigen, wie das Bild von der heidnischen Renaissance entstanden sei. Allerdings

¹ HENK VAN OS: *Arte e liturgia nel medio evo* [Bericht über das Symposion Rom 28.-30.9.1997], in: *Kunstchronik* 51, 1998, S. 265-270, hier S. 270, und HENRY KEAZOR: *Europa und die Kunst Italiens* [Bericht über den Florentiner Kongreß 22.-27.9.1997], in: *id.*, S. 276-282, hier S. 281.

endet er bereits um 1900, da sich die Forschung des 20. Jahrhunderts in den bis dahin abgesteckten Polen entfaltet habe (S. 35).

Eingeschränkt ist auch die Breite des Blicks: Traeger unterscheidet eine protestantische und eine jüdische Richtung im Prozeß der *Paganisierung der Renaissance* (passim) durch Kultur- und Kunsthistoriker wie Burckhardt und Wölfflin, Warburg und Panofsky. Dabei werden allzu schnell die Forschungsinteressen aus biographischen Prägungen abgeleitet oder einem generellen Soupçon unterworfen: ein auf andere Ziele als die religiöse Relevanz der Renaissance-Kunst gerichteter Deutungsdrang bedeutet gleich eine areligiöse oder antikatholische Stoßrichtung. Dieser Deutung zufolge wären dann – positiv gewendet – der kulturhistorische Ansatz Burckhardts sowie der psychologische und formanalytische Wölfflins ebenso aus deren protestantischer Erziehung zu erklären wie die Ikonologie Warburgs und Panofskys aus deren jüdischer Herkunft. Hier gelingt es dem Autor nicht, eine wirkliche Meta-Ebene zu erreichen, deren Reflexion er sich im übrigen selber nicht unterwirft. Den Gegenpart spielen protestantische Gelehrte wie Passavant und Thode oder katholische und konvertierte Forscher, die sich sehr wohl der religiösen Dimension der Renaissance zuwandten und *Einsichten* in die *andere* Renaissance gewannen – in dieser Tradition scheint sich auch Traeger zu sehen (S. 387).

So entsteht eine verzerrte Sicht als Folie für das *neue Bild* (Klappentext), das Traeger entwirft. Er möchte der Renaissanceforschung ein neues Ziel geben: die kunsthistorischen Implikationen der *Erneuerung christlicher Heilsgewißheit* in den umbrischen Zentren franziskanischer Frömmigkeit zu untersuchen (S. 44).

Den konstanten Blick auf das Verhältnis von Juden und Christen begründet Traeger methodisch: dadurch sucht er *das Glaubensprofil der Renaissance durch Kontrastbildung zu schärfen* (S. 49). Wenn dies schon für nötig gehalten wird, hätte es diesem Zweck doch viel eher gedient, aus der langen Reihe mehr oder weniger wirksamer Irrlehren, die ja bis zur Reformation von der römischen Kirche auch durch Inkorporation besiegt wurden, z. B. die Konzilsbewegung oder die Diskussionen um das Altarsakrament heranzuziehen. Das hätte auch dem Begriff *katholisch* erst Sinn gegeben. Entgegen seiner Ankündigung setzt Traeger dann gar nicht den katholischen vom jüdischen Glauben ab, sondern beleuchtet kontinuierlich das rein soziale Verhältnis von Juden und Christen. Wirklich häßlich und äußerst unglücklich ist es, die Einleitung mit dem Bild des *ewigen Juden* (S. 49) zu beenden, das Traeger *der Legende nach*, aber unkommentiert ausmalt und dann so stehen läßt, als ob er es sich zu eigen macht.

Traeger entwirft kein neues Gesamtbild der Renaissance, sondern stellt im Ausschnitt eine spezifisch katholische Renaissance vor. Ausgangspunkt und *Leitbild*

2 Grundlegend GEORG WEISE: Il rinnovamento dell'arte religiosa nella Rinascita; Florenz 1969; dann zuletzt MATTHIAS WINNER: Disputa und Schule von Athen, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*; Rom 1986, S. 29-45; TIMOTHY VERDON, JOHN HENDERSON (Hrsg.): *Christianity and Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*; Syracuse NY 1990. – Er nennt dazu lediglich Literatur zum Altarbild, die Raffaels „Sposalizio“ behandeln, z.B. PETER HUMFREY: *The Altarpiece in Renaissance Venice*; New Haven, London 1993; HUBERT LOCHER: *Raffaello und das Altarbild der Renaissance. Die ‚Pala Baglioni‘ als Kunstwerk im sakralen Kontext*; Berlin 1994.

ist Raffaels „Sposalizio“. In einer interdisziplinären Zusammenschau möchte Traeger *alle für das Bild maßgeblichen thematischen und gestalterischen Zusammenhänge* jeweils von den Wurzeln herleiten (S. 46). Dieses Kunstwerk ist somit Anlaß zu einer kulturhistorischen Untersuchung, die Theologie, Frömmigkeit, Kunst, soziale Fragen, Politik und Recht umfaßt, um die Geschichte des Verhältnisses von Renaissance und Religion zu schreiben.

Der Stolz der Stadt Chiusi in Umbrien war der heilige Ring, mit dem sich Maria und Joseph verlobten. Nachdem ein deutscher Franziskaner – dieser Orden verehrte den hl. Joseph als jungfräulichen Bräutigam der Muttergottes besonders – den Ring gestohlen und nach Perugia gebracht und der Papst diesen Besitz bestätigt hatte, gab Perugia bei Perugino das Altarbild der „Vermählung“ in Auftrag (heute in Caen). Anfang 1504 vollendet, wurde es am Sakramentsaltar des Domes angebracht, wo auch der hl. Ring gezeigt wurde. Kurz darauf erging von der kleinen Nachbargemeinde Città di Castello der Auftrag an den jungen Raffael, das gleiche Thema zu malen. In Anlehnung an das Vorbild seines Lehrers und mit dem Ziel, ihn zu übertreffen, malte der junge Raffael – noch ohne eigenes Atelier – dieses Werk in der Sakristei der Kirche S.Francesco, so Traeger. Im Vordergrund führt der Hohepriester Maria, die fünf Jungfrauen im Gefolge, und Joseph, der die Gruppe der Freier anführt, zusammen. Den oberen runden Abschluß des Bildes füllt der freistehende Tempel, sechzehneckig mit Portikus und Tambourkuppel. Nur wenige weitere Personen beleben den Freiraum und die Tempelstufen.

Zunächst referiert Traeger die theologischen Grundlagen: die Mariendogmatik, die Rolle Josephs als Nährvater, ferner Verlobungs- und Hochzeitsriten sowie deren Nutzung als Allegorie.

Hier zeigen sich bereits gewisse Eigenheiten, die im ganzen Buch zu finden sind. Da ist zunächst der Wille, auch kleinste Details historisch zu erläutern. Man staunt über die Fülle des ausgebreiteten Wissens, fragt aber hin und wieder nach der Verbindung zum Thema. Weiter ist in den historischen Kapiteln die Kunst kaum mehr als eine Illustration dessen, was aus den anderen historischen Disziplinen bereits referiert worden ist. Trotz Berufung auf die ikonologische Methode (Interview mit dem Autor, NDR Radio 2, 28.02.1998) übergeht Traeger hier ikonographische Besonderheiten oder verfolgt sie nicht als solche, sondern nimmt sie lediglich zum Anlaß für ausgreifende historische Untersuchungen. Erst im vierten Abschnitte steht wirklich Raffaels „Sposalizio“ im Vordergrund der Betrachtung.

In nächsten Abschnitt taucht Traeger ganz in die Lebenswirklichkeit des Glaubens ein und verfolgt detailliert die praktischen Fragen am Beispiel des Hl. Ringes von Chiusi/Perugia: Aufbewahrung, Reliquienraub, wirtschaftliche und politische Interessen der Kommunen – hier präsentiert der Autor eine wirkliche *microstoria*. Wie ein Exkurs nimmt sich eine Analyse der „Pala Baglioni“ Raffaels aus, bei der Traeger auf die Rolle Mariens eingeht sowie auf eine Aemulatio dieses Gemäldes mit der Skulptur.

Näher an Raffaels „Sposalizio“ kommt Traeger im nächsten Abschnitt, wenn er die Almosenspende im Mittelgrund zum Anlaß nimmt, jüdisches und christliches Bankwesen zu behandeln. Breit werden hier auch antijüdische Propaganda, Polemik

gegen Wucher und Hostienfrevl in der Kunst dargestellt. Als Anregungen zu Spenden für den Mons pietatis Perugias und anderer Städte deutet Traeger einige Kunstwerke, so den Hochaltar des Peruginer Domes von Agostino di Duccio und die „Auferstehung“ Pieros. Danach trägt er diese Erkenntnisse aber nicht an Raffaels Bild heran: es sind doch die als Wucherer verferteten Juden, die dem Bettler – ebenfalls als Jude gekennzeichnet – ein Almosen spenden. Dieser Widerspruch wird erst viel später mit der besonderen Rolle jüdischer Bankiers in Città di Castello aufgelöst, wo es keinen Monte di Pietà gab (S. 312). Dies nimmt Traeger dann wiederum zum Anlaß, über christliche Toleranz gegenüber den Juden in der italienischen Renaissance zu berichten.

In den Zusammenhang der Entstehung des „Sposalizio“ führt das vierte Kapitel zu den Bemühungen der Kommune Perugia um die angemessene Präsentation des Hl. Ringes und denen der Franziskaner um den Kult des Hl. Joseph. Traeger versucht, den ursprünglichen Altaraufbau zu rekonstruieren, der Peruginos „Sposalizio“ als Retabel trug. Nunmehr wendet er sich verstärkt der Deutung der Bildmotive zu, auf die wir uns im folgenden konzentrieren wollen. Hier wendet sich Traeger zunächst dem Bildpersonal, dann der Architektur zu.

Die Barfüßigkeit Josephs im Bild erklärt Traeger gleich zweifach: einmal als Zeichen der Gottesehrfurcht wie im Alten Testament, hier verstärkt motiviert durch die Tatsache, daß Maria als bereits schwanger und damit als Tabernaculum des Corpus Christi dargestellt ist, das Joseph in seine Obhut nimmt. Außerdem zeige sich hierin franziskanischer Geist, der *dem hl. Joseph die Schuhe ausgezogen habe, als Ausdruck der inneren Konformität des Nährvaters mit der gebenedeiten Frucht im Leib der Jungfrau* (S. 245).

Es scheint dem Autor nicht aufgefallen zu sein, daß es eine gewisse Bildtradition des barfüßigen Joseph gibt, die auch die Szenen von Geburt und Anbetungen umfaßt. Dabei zeigt nur eine der vier von ihm abgebildeten Sposalizio-Szenen vor Raffael Joseph vollständig beschuht. Dies relativiert Traegers Deutung, die sich auch an diesen Beispielen bewähren müßte.

Den rätselhaft erscheinenden nackten Jüngling in Peruginos „Vermählung“ weiß er plausibel zu erklären: als zweiter Bettler, diesmal strahlend schön in eleganter Pose, spiele er auf das Wappen des Peruginer Monte di Pietà mit dem Schmerzensmann an. Christus in der Pose des Bettlers erinnere an Mt 4,2 und 25,40 (S. 247).

Im konstanten Vergleich mit Peruginos Gemälde entwickelt Traeger im fünften Kapitel weitere Deutungen, die jedoch weniger überzeugen: die Identifizierung der schwangeren Begleiterin der Muttergottes als sel. Ortolana, der Mutter der hl. Klara, erscheint unglaubwürdig. Bildimmanent weiß Traeger nur eine mögliche Anspielung auf ihren Namen anzuführen, wenn er von der (halb offenen!) Haartracht meint, sie *mochte sich gut für die Gartenarbeit eignen* (S. 307). Die Farbe ihres Kleides beschreibt er zunächst als grün (S. 304), dann aber als *graubraun*, der Klarissenkutte ähnlich (S. 307). Bis auf weiteres wird man sich damit abfinden müssen, daß ihr Leib ganz ähnlich dem der Maria schwanger zu sein scheint, obwohl doch Pseudo-Matthäus namentlich fünf Jungfrauen nennt.

Auch andere Ausdeutungen – die jugendliche Erscheinung Josephs, den Schleier Mariens, die Lichtverhältnisse betreffend – sind nicht immer nachvollzieh-

bar. Das gleiche gilt für die Thesen zur Architektursymbolik im vorletzten Kapitel. Traegers weitausgreifende Bemerkungen zum Spannungsfeld zwischen Bauen und Bauten, zwischen Prozeß und Ergebnis scheinen angesichts des vollendeten, von allen Spuren handwerklicher Tätigkeit bereinigten und von jeglichen Gegenständen befreit präsentierten Gebäudes kaum angebracht (S. 328-35). Eher ist es in die Tradition der Idealarchitektur und Architekturutopie zu stellen, wie sie in Bildhintergründen, aber auch selbständig gemalt wurden.

Um das Gebäude näher an den Santo Anello zu rücken, meint Traeger nicht nur in der Farbe, sondern auch im Material Onyx wiederzuerkennen. Dabei handelt es sich zweifellos um verputztes Mauerwerk mit steinsichtigen Teilen, die sich von der gleichen Farbe im Belag des Platzes finden, was Traeger bestreitet, weil es seine Deutung verwässert (S. 335). Über die Helligkeit des Tales – frz. „clairvaux“ – und den Namen des hl. Bernhard eine Andeutung der Jungfrauengeburt zu konstruieren, ist gewiß weit hergeholt. Es ist auch nicht die Jungfräulichkeit, was *in den Augen der Renaissance* die Rundform „der“ Vesta-Tempel begründet (S. 345). Vielmehr sehen zum Beispiel Barbaro und Palladio, vom berühmten vermeintlichen Vesta-Tempel auf dem römischen Forum Boarium ausgehend, die Kreisform der Erde als *Tertium comparationis*³. Die „virginitas“ wird in der Architekturikonographie der Renaissance – ganz vitruvianisch – mit der korinthischen Säulenordnung verbunden, die jedoch weder bei Perugino noch bei Raffael im Tempel wiederzufinden ist. Und wenn sie – zumindest andeutungsweise – auf zahlreichen Marienbildern bereits im Trecento zu finden ist, mag das auch einfach daran liegen, daß sie die prächtigste der drei klassischen Säulenordnungen ist. Die Deutungen des Portaldurchblicks und der verfinsterten Fenster jeweils als Mariensymbol „porta“ bzw. „fenestra coeli“ widersprechen sich (S. 352-55).

In diesem Kapitel zur Architektursymbolik geht Traeger etwas widersprüchlich vor: als Referenzen für die Kenntnis der Säulenordnungen benutzt er Vitruv, Alberti und die architektonische Praxis. Aus diesen Bereichen sucht er sich wechselnd das aus, was seiner These dient: die eindeutig attisch-jonischen Basen z.B. bezeichnet er mit Alberti und gegen Vitruv als dorisch. Das Kapitell definiert Traeger korrekt als Mischform aus dorischem Kissen und jonischen Voluten. Diese Vermischung der Ordnungen – innen „dorische“ und außen jonische Dekoration mit dorischen Elementen – möchte Traeger als *Vermählung der dorischen mit der jonischen Ordnung* in einer Metamorphose verstehen (S. 367-370).

Hier ist zu fragen, wie weit eine solche Semantik der Ordnungen zu Beginn des Cinquecento bereits in der Architektur reflektiert wird. Die von Traeger nicht beachtete flache Kämpferplatte der Umgangssäulen deutet schon darauf hin, daß Raffaels Kenntnisse der antiken Genera noch beschränkt sind. Was der Maler im „Sposalizio“ präsentiert, ist die für ihn charakteristische jonische Säulenordnung,

³ DANIELE BARBARO: I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio; Venedig 1567, S. 4, 7; ANDREA PALLADIO: I quattro libri dell'architettura; lib. 4 cap. 14; lib. 4 cap. 2 u.ö.

⁴ MARCUS T. VITRUVIUS: De architectura libri decem; lib. IV cap. 1,7.

wie er sie gewöhnlich malt, mit attisch-jonischer Basis und einem reduzierten Kapitell. Im Umgang ist es eine Variante als jonische Pilasterordnung mit nochmals reduziertem Kapitell – beides findet sich z.B. auch in der „Darbringung“ im Vatikan, die Traeger selbst vorführt. Eingehendere Blicke auf die zeitgenössische Architektur hätten hier Parallelen zu Bramantes Bauten aufzeigen können.

Traegers Deutung des Tempels muß sich weiteren Fragen stellen: angesichts der vom Autor referierten Zuordnung der Korinthia zur Muttergottes gilt ihm die Jonica des Tempels nur noch als weiblich. Ist nicht gerade die Jungfräulichkeit das entscheidende Merkmal der Mutterschaft Mariens? Die Parallele zur Säule jonischer Ordnung ist dagegen nach Vitruv gar die herausgeputzte Griechin⁴.

Desweiteren kollidiert der marianische Sinn des Tempels mit der weitverbreiteten, schon von Christus formulierten Bildrede des Tempels seines Leibes (Joh 2,19-21). Das schlichte Dekorationselement der à jour eingerollten Volutenbänder auf dem Dach des Umgangs möchte Traeger dagegen – ohne jeden Beleg – als Zeichen für *die menschliche Zuneigung zwischen Maria und Joseph* deuten (S. 371). Über die Signatur-Inschrift auf dem Tambour des Tempels, der durch die Quasi-Rundform mit dem Hl. Ring verbunden ist, identifiziere sich Raffael mit dem ringspendenden Bräutigam, natürlich metaphorisch, da sein Selbstbildnis im rechten Vordergrund den nicht erblühten Stab zerbricht.

Das Schlußkapitel untersucht die bereits in der Einleitung für die Wissenschaft beschriebene Spaltung von Kunst und Glauben mit Blick auf die Biographien der Künstler. Hier würde man ein wenig mehr Aufschluß darüber erwarten, wie es um die Religiosität Raffaels bestellt ist, die Traeger so oft betont. Er bietet jedoch lediglich Vasaris Bemerkungen und spricht die Frauengeschichten Raffaels an. Über blasphemisch anmutende Gemälde, den Kult um Kunstwerke und Künstler, reformatorische Reliquienkritik und dann die romantische Wiederentdeckung des Ringes sowie der Kunst Raffaels schließt Traeger wieder an das Einleitungskapitel an. Dem Verhältnis von Kunst und Religion öffnen sich im 19. Jahrhundert ganz neue Perspektiven, in deren Zusammenhang Traeger die beschriebenen Phänomene jedoch nicht stellt.

So bietet der Autor eine kulturhistorisch ansetzende Studie zum „Sposalizio“ Raffaels. Sie hinterläßt den stärksten Eindruck, wo sie die Züge einer Mikrohistorie annimmt. Hier sind viele teils überraschende Einsichten zu gewinnen, beispielsweise der antijüdische Impetus der Mons pietatis-Idee. Großen Gewinn bieten auch die zahlreichen Seitenblicke auf bekannte Kunstwerke der Renaissance besonders in diesem Abschnitt. Den zahlreichen Deutungen zu Bildpersonal und Architektur des „Sposalizio“ scheint dagegen oftmals die letzte Schlüssigkeit zu fehlen. Hier wünschte man eine ähnlich detaillierte Recherche wie in den historischen Abschnitten. Einige sprachliche Fehlleistungen (S. 133, S. 137, S. 279) verstören, die Farbtafeln sind in den Text eingestreut und schwer zu finden, leserfreundlich sind das ausführliche Register und die Zusammenfassungen, die Traeger jedem Kapitel voranstellt.

Er zeichnet bewußt ein einseitiges Bild, eben das Bild einer *anderen* Renaissance. Unausgesprochen beansprucht Traeger, damit das wahre Bild der Renaissance

zu geben. Ausformuliert findet sich ein nicht minder ehrgeiziges Ziel: in der disziplinüberschreitenden Methode liege *die Zukunft der Kunstgeschichte* (S. 48). Ist heutzutage nicht eher eine Besinnung auf die eigenen Stärken zu empfehlen, bei aller Offenheit für Anregungen aus Nachbardisziplinen und der zeitgenössischen Kunst?

MARCUS FRINGS

*Fachbereich Kunstgeschichte
Technische Hochschule Darmstadt*

Jacques Bonnet: Lorenzo Lotto, Paris: Adam Biro 1996; 208 S., 118 überw. farbige Abb.; ISBN 2-87660-185-0.

Peter Humfrey: Lorenzo Lotto; Yale University Press, New Haven und London 1997; 193 S., 160 Abb., überw. farbig; ISBN 0-300-06905-7.

Francesca Cortesi Bosco: Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore, Mailand: Skira 1997 (Grandi libri Skira); 183 S., überw. farbige Abb.; ohne ISBN.

Carlo Pirovano (Hrsg.): Lotto. Gli affreschi di Trescore; saggi di Peter Humfrey, Mauro Lucco, Carlo Pirovano; Mailand: Electa 1997, 304 S., überw. farbige Abb.; ohne ISBN.

Alan Brown, Peter Humfrey, Mauro Lucco (Hrsg.): Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento, Mailand: Skira 1998; 237 S., zahlr. Abb., überw. farbig; ohne ISBN.

Convegno Lorenzo Lotto, Bergamo, 18. – 20. Juni 1998, Centro Congressi Giovanni XXIII.

Mauro Zanchi: Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico. Le „imprese“ nelle tarsie del coro della Basilica di S. Maggiore in Bergamo; Clusone (BG): Ferrari Editrice 1997; 214 S., zahlr. Abb., überw. farbig; ohne ISBN.

Nachdem in den Jahren 1980/81 die Wiederkehr des 500. Geburtstages¹ von Lorenzo Lotto umfassend gewürdigt worden war und dieser Maler in den vergangenen Jahren im Zentrum zahlreicher Studien gestanden hat, erschien eine Bilanz zum Forschungsstand wünschenswert und notwendig. Dieses Fazit wurde in den Jahren 1996 – 1998 in eindrucksvoller Weise gezogen. Jacques Bonnet legte 1996 die erste

¹ Das genaue Geburtsdatum ist nicht überliefert. Es wird allgemein um 1480 angenommen.