

Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitif te Leuven [anlässlich der Ausstellung in Löwen]; Löwen: Peeters 1998; 584 S., zahlr. Abb.; ISBN 90-429-0661-8; BF 2000,-

Mit einem Bericht über den Kongreß „Dirk Bouts“ (26.–28.11.1998, Löwen)

Von Maurits Smeyers (Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten) federführend organisiert, fand Ende November in den Räumen der Katholischen Universität von Leuven ein internationales Kolloquium über Dirk Bouts (ca. 1410-1475) statt. (Weiter waren an der Ausrichtung des Kongresses beteiligt: das Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques, U.C. Louvain-la-Neuve, das International Centre for the Study of Medieval Painting in the Schelde and Meuse Valleys sowie das Institut Royal du Patrimoine Artistique / Koninklijke Instituut voor het Kunstpatrimonium IRPA/KIK). Die Veranstaltung gehörte zum wissenschaftlichen Begleitprogramm der beiden Ausstellungen in der Sint-Pieterskerk sowie der Predikherenkerk, die – neben weiteren Festlichkeiten und Schaustellungen, etwa zum Leben im Löwen des Mittelalters – anlässlich des Jahrestages der Grundsteinlegung des Rathausbaus zu sehen waren.

Es kann im folgenden nicht darum gehen, einen erschöpfenden Bericht über die vielfältigen und heterogenen Beiträge des Symposiums zu liefern, die von den Anfängen des Löwener Stadtmalers bis zu seiner Rezeption in der Kunst der Gegenwart reichten. Vielmehr soll, gewissermaßen als Vorschau auf die Publikation der Kongreßakten, eine Auswahl der Resultate und Thesen vorgestellt werden. Die Angaben zu Katalognummern beziehen sich auf den voluminösen, von MAURITS SMEYERS herausgegebenen Band zur Ausstellung „Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven“ (Löwen 1998). Zu diesem in jeder Hinsicht gewichtigen Opus vorab einige Anmerkungen.

In 23 Aufsätzen werden hier u.a. Informationen über die ökonomische Situation in Löwen im 15. Jahrhundert und den Preis der Gemälde von Dirk Bouts vermittelt; auch werden die Ergebnisse archivalischer Studien zur Position von Dirk Bouts als Stadtmaler vorgestellt. Die Bedeutung des Bogenmotivs in der altniederländischen Malerei – ein von Rogier van der Weyden in die Malerei eingeführtes, in der Buchmalerei vorbereitetes Element zur Differenzierung zwischen verschiedenen Realitätsgraden – wird ebenso behandelt wie die Symbolik der Blumendarstellungen. Ein Kernthema der Altniederländerforschung, nämlich die Kopie, wird von HÉLÈNE MUND erörtert: Die Autorin äußerte sich zu diesem Problem bereits im Löwener Katalog zur Ausstellung „Les Primitifs flamands“ von 1994. Restaurierungsberichte und kunsttechnologische Befunde werden gleichfalls präsentiert: J.R.J. ASPEREN DE BOER untersucht die Unterzeichnungen und den Entwurfsprozeß einiger mit dem Künstler in Verbindung gebrachter Tafeln, etwa die Münchner „Gefangennahme“ und „Auferstehung Christi“ (hierzu unten noch weiteres).

Der Schwerpunkt des Aufsatzteils liegt jedoch auf der eingehenden Erörterung von Dirk Bouts' Hauptwerk, dem Sakramentsaltar: Insbesondere die Ikonographie und das typologische Bildprogramm (die Flügel zeigen alttestamentliche Typen

des Abendmahls) werden von M. SMEYERS und anderen erläutert, ebenso wie die Rolle der – für dieses Werk bezeugten – gelehrten Ratgeber. AIMÉ und HENRI PAUWELS behandeln die Perspektivkonstruktion des „Abendmahls“, die als ein „bedeutender Wendepunkt“ apostrophiert wird.

Im Katalogteil, der die andere Hälfte des beinahe 600 Seiten umfassenden Bandes einnimmt, werden wiederum Hauptwerke des Malers behandelt – neben dem Sakramentsaltar vor allem das Erasmustriptychon und die Gerechtigkeitstafeln für das Löwener Rathaus –; auch werden hier Bouts-Gemälde besprochen, die im Original nicht in der Ausstellung zu sehen waren (etwa die Münchner „Ecce homo“-Tafel). Besprochen und in der Ausstellung gezeigt werden, neben den Gemälden von Dirk Bouts, eine Fülle von anderen Werken, etwa der Bouts-Nachfolge, Buchmaleien und Erzeugnisse der Druckgraphik, die vor allem zur Illustration ikonographischer Aspekte dienen, oder auch Bildwerke aus der Schatzkammer der Sint-Pieterskerk. Daneben werden Urkunden und Dokumente zur Stadtgeschichte gezeigt und besprochen; eingehend wird zudem in einem Katalogaufsatz die Baugeschichte der Sint-Pieterskerk erläutert: Wäre für diese sorgfältige und materialreiche Untersuchung, insbesondere der Steinmetzzeichen und ihrer Chronologie, nicht ein anderer Publikationsort angezeigt gewesen? Offenbar wurde angestrebt, ein möglichst breites kultur- und kunstgeschichtliches Panorama zu entfalten, allerdings geht hierbei der rote Faden ein wenig verloren.

Auch in der Ausstellung selbst, vor allem in der Predikherenkerk, wurde der Zusammenhang der vielfältigen ‚Fundstücke‘ mit dem Oeuvre des Meisters, dessen Gemälde in einem separaten, durch Stellwände abgetrennten Raum in der Mitte des Saals präsentiert (also als ‚Zentrum‘ in Szene gesetzt) wurden, nicht immer ganz deutlich. Überdies war die Beleuchtungssituation in den ‚peripheren‘ Vitrinen so miserabel, daß viele der erklärenden Texte kaum zu entziffern waren. (Diese Kritik trifft jedoch nicht auf die Präsentation der Gemälde von Dirk Bouts und seinem Umfeld zu.) Doch nun zu den Beiträgen des Bouts-Kolloquiums.

Eine Vielzahl von Studien behandelte konservatorische und restauratorische Themen: NICOLE GOETGHEBEUR untersuchte das Hippolytus-Triptychon (welches von LEOPOLD KOCKAERT ebenfalls analysiert und mit dem Löwener Sakramentsaltar verglichen wurde); LIVIA DEPUYDT-ELBAUM und RÉGINE GUISLAIN-WITTMANN (wie die beiden Vorgenannten vom Royal Institute for Cultural Heritage in Brüssel) berichteten über die offenbar überaus sorgfältig durchgeführte Untersuchung, Reinigung und Restaurierung von Dirk Bouts Hauptwerk, dem Sakramentsaltar. Das Ergebnis konnte im Chor der Sint-Pieterskerk begutachtet werden.

JAN WOUTERS (ebenfalls Brüssel) analysierte die im Abendmahlsaltar gefundenen organischen Materialien. RON SPRONK (Harvard University Museums) referierte über Untersuchungen an Tafeln der Bouts-Gruppe im Fogg Art Museum (Cambridge, Mass.).

Beiträge zur Ikonographie waren selten – was insofern überrascht, als Dirk Bouts mitunter seine Sujets in durchaus ungewöhnlicher Weise gestaltet, wie etwa die „Ecce agnus Dei“-Tafel bezeugt, die vor einigen Jahren von der Alten Pinakothek

erworben werden konnte (Kat. Nr. 120). Von einem Stimmungswandel in der Kunstwissenschaft kann jedoch nicht die Rede sein; vielmehr zeigte sich an dieser Akzentsetzung das Übergewicht der ‚musealen‘ Kunstgeschichte in der Zusammensetzung des Kolloquiums. In der auf den Vortrag von JEAN ARROUYE (Universität de Provence, Aix-en-Provence) über den Symbolgehalt von Bouts‘ Landschaften folgenden Diskussion wurde sogar kritisch angemerkt, daß man dieses Forschungsinteresse (das vom Referenten als „semiotisch“ deklariert wurde) überwunden habe – diese Auffassung teilt der Rezensent freilich nicht. Erwin Panofskys Herausarbeitung eines „disguised symbolism“ in seiner noch immer grundlegenden Studie über „Early Netherlandish Painting“ dürfte nach wie vor aktuell und für ein umfassendes Verständnis der Werke unverzichtbar sein.

Eine Strukturanalyse der Bildnarrationen des Löwener Sakramentsaltars und des Kreuzigungstriptychons legte MICHAEL ROHLMANN (Bibliotheca Hertziana, Rom) vor. Hierbei traten verblüffende Parallelen zutage, die geeignet erscheinen, den Entwurfsprozeß der Bildprogramme näher zu erhellen – es konnte also gewissermaßen ein Schritt in die ‚geistige Werkstatt‘ des Künstlers getan werden. Fraglich bleibt es hingegen, ob der auf Tuch gemalte Kreuzigungsalter ursprünglich als eine Art Abdeckung des Abendmahlsretabels diente. Zwar sind die ikonographischen Parallelen und die Maßübereinstimmungen nicht zu bestreiten, doch reichen diese Anhaltspunkte für die vom Referenten postulierte Verwendung wohl nicht aus. Wahrscheinlicher ist, daß der „Kreuzigungsalter“ als ein eigenständiges Retabel konzipiert und zu Exportzwecken auf Tuch gemalt wurde.

Von den Referaten, die die Ergebnisse von Archivstudien präsentierten, ist besonders der Beitrag von CHRISTIANE VAN DEN BERGEN-PANTENS (Kgl. Bibliothek Albert I., Brüssel) hervorzuheben. Sie konnte das Stifterpaar im linken – wohl von Hugo van der Goes gemalten – Flügel des Hippolytus-Altars (Brügge, Museum van de Sint-Salvatorskathedraal) neu bestimmen. Nicht Hippolyte de Berthoz, der Ratgeber Philipps des Guten, ist hier dargestellt, sondern Charles de Berthoz und seine Gemahlin; das Thema des Werks trägt dem Aufstellungsort Rechnung.

Eine Reihe von Studien befaßte sich mit Werken der sogenannten Bouts-Nachfolge. Die Forschungen von MARTHA RENGER (Universität Bonn) zu den Altartafeln des „Meisters der Lyversberger Passion“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) erbrachten das Ergebnis, daß das Werk nicht in die 1460er, sondern erst in die 1470er Jahre zu datieren ist. ANNETTE SCHERER (Volontärin am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg) führte sowohl dieses Werk, als auch die Münchner „Gefangennahme“ (Kat. Nr. 123) – könnte diese nicht doch das Vorbild der entsprechenden Szene der Lyversberger Passion gewesen sein (eine Annahme, die durch die Argumente von Renger von neuem gestützt zu werden scheint)? – auf ein verlorenes Original von Dirk Bouts zurück. Ihr Hauptargument waren die Ergebnisse der schon seit längerem bekannten dendrochronologischen Untersuchungen der Münchener Tafeln durch PETER KLEIN (Hamburg, Institut für Holzbiologie). Aus ihnen wird auf eine Entstehungszeit (frühestens) in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre geschlossen – wobei diese Festlegung, wie Peter Klein in seinem Vortrag ausführte, mit gewissen

Unsicherheiten behaftet ist. Einzig das Fälldatum kann bestimmt werden, nicht aber die Lagerzeit, für die nur ein Mittelwert (ca. 10 Jahre – es können aber auch weniger sein oder mehr) angesetzt werden kann.

Dem Rezensenten jedenfalls fällt es nicht leicht, insbesondere die beiden Grisaillefiguren der Außenflügel der Münchener Tafeln aus dem Œuvre von Dirk Bouts zu streichen: MICHAELA KRIEGER (Universität Wien) arbeitete in ihrem fundierten Vortrag nicht nur die Eigenart der Bouts'schen Graumalereien (etwa im Unterschied zu jenen des Jan van Eyck in der Thyssen-Bornemisza-Verkündigung) heraus und wies auf Vorbilder hin, sie setzte zudem die herausragende künstlerische Qualität der beiden Johannesfiguren ins rechte Licht. Ihr Vergleich der heute in Cleveland (Museum of Art) aufbewahrten Tafel (Johannes d. T.) mit dem linken Flügel der „Perle von Brabant“ (in München; Kat. Nr. 119), die nach den Forschungen von Peter Klein in die 1460er Jahre zu datieren ist, machte die überaus nahe Verwandtschaft der beiden Figuren schlagend deutlich.

Auch in den beiden Innenflügeln der Münchener Tafeln – neben der „Gefangennahme“ ist die „Auferstehung Christi“ dargestellt – fand J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER die Hand des Meisters selbst. Im Katalog der Bouts-Ausstellung (S. 263) vertritt er, (gegen die Annahmen zur Datierung von Peter Klein) auf der Grundlage der Untersuchung der Unterzeichnungen mittels Infrarotreflektographie, die Meinung, daß „Dirk Bouts would have worked at least in the early phases on the two paintings.“ Dieser Einschätzung schließt sich der Rezensent an.

Allerdings sind beide Historien von den gesicherten Werken des Löwener Stadtmalers stilistisch so verschieden, daß man die Ausführung wohl an einen direkten Nachfolger und Werkstattgenossen zu geben hat. Nach der Auffassung des Rezensenten hat dieser die bei Dirk Bouts Tod (1475) noch unvollendeten Tafeln fertiggestellt – also nicht etwa, wie vielfach zu lesen ist, kopiert. Diese Annahme könnte auch das Fehlen des Mittelbildes des ursprünglich gewiß als Triptychon geplanten Retabels erklären: der Maler hätte die Kreuzigung (bzw. Kreuzabnahme, Beweinung oder Grablegung Christi) bei seinem Ableben noch nicht in Angriff genommen gehabt.

Motivisch fügt sich die „Auferstehung“ des rechten Flügels bekanntlich nahtlos in die Reihe der Resurrectio-Darstellungen von Dirk Bouts ein: vom rechten Flügel des großen Passionsaltars der Capilla Real in Granada (mit ausgezeichnetem Bildmaterial als ein Werk des Meisters dokumentiert im Beitrag von CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN und ANNICK BORN), über die auf Tuch gemalte Szene des „Kreuzigungsaltars“ (Pasadena, Norton Simon Museum) bis hin zur Mitteltafel des verschollenen Retabels, das durch ein kleinformatiges Gemälde des Aelbert Bouts im Mauritshuis (Kat. Nr. 83) sowie die Mitteltafel des Ehninger Altares in der Staatsgalerie Stuttgart (auf dessen Revaluierung der Beitrag des Rezensenten abhob) dokumentiert ist. Die Maße der Flügelbilder des (sog.) „Meisters der Münchner Gefangennahme“ entsprechen ziemlich genau jenen des vom Rat der Stadt in Auftrag gegebenen Weltgerichtsaltars. Eigenartigerweise sind auch von diesem, 1470 in der „Raetcamere“ aufgestellten Retabel nur die beiden Flügel mit der Darstellung der

Seligen im irdischen Paradies und dem Höllensturz der Verdammten erhalten (Lille, Musée des Beaux-Arts, Kat. Nr. 234-5; die Komposition des verlorenen Mittelbildes ist durch ein süddeutsches Leinwandbild – Kat. 237 – überliefert. Siehe auch den Kommentar bei Nr. 236).

Offensichtlich wurde Dirk Bouts, insbesondere nachdem er 1472 zum Stadtmaler ernannt worden war (das erste sicher datierte Bild, das mit ihm in Verbindung gebracht wird, ist das Männerporträt in London, National Gallery, von 1462; Kat. Nr. 130), von Aufträgen geradezu überrollt. Bei seinem Tod 1475 ließ er, wie aus dem Testament hervorgeht, eine Reihe von beinahe vollendeten sowie halbfertigen Bildern zurück, die dann von anderen Malern – vornehmlich seinen Söhnen, Aelbert und Dieric d.J., aber auch von Hugo van der Goes sowie von weiteren Meistern – fertiggemalt wurden. Hugo van der Goes etwa schuf den Stifterflügel des Hippolytus-Altars: Hier fällt auf den ersten Blick die Disproportionalität des Paares gegenüber den Figuren der übrigen Tafeln ins Auge sowie die weniger detaillierte Ausgestaltung der Landschaft; ein anderer Maler vollendete die zweite (von insgesamt vier in Auftrag gegebenen) monumentale Gerechtigkeitstafel (Kat. 232-233): Wer dieser nicht sonderlich befähigte Künstler gewesen ist, weiß man nicht.

Einen breit angelegten Überblick über das Gesamtwerk von Dirk Bouts legte MATTHIAS WENIGER (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) vor – dies war der einzige Beitrag des Kolloquiums, in dem die stilistische Disparität des Boutschen Œuvres (nicht nur des Spätwerks) offen beim Namen genannt wurde. Einen Vorschlag von Voll und Schöne aufgreifend, die neben dem Löwener Stadtmaler einen „Meister der Perle von Brabant“ postulierten, stellte er eine Gruppe zusammen, die etwa den Erasmus-Altar (!), die Tafeln des „Meisters der Münchner Gefangennahme“ sowie das sehr stark an Rogier orientierte, wohl frühe Retabel in Madrid umfaßten (zur Beziehung zwischen dem Brüsseler Meister und seinem ‚Schüler‘ Dirk Bouts äußerte sich ausführlich ALBERT CHÂTELET: Hier wurde vielleicht der Akzent etwas zu sehr auf die Abhängigkeit des Löwener Malers von seinem ‚Vorbild‘ gelegt). Ehrenwert war es, daß der Referent die Berliner Tafel mit „Christus im Hause des Simon“ (Kat. Nr. 121, mit der die Füße des Herrn mit ihrem Haar trocknenden Magdalena) auf der Grundlage eines Vergleichs der Kopftypen aus dem Œuvre von Dirk Bouts ausschied (die Tafel war, wohl nicht zu Unrecht, lange Zeit Aelbert Bouts zugeschrieben). Während dieser Vorschlag des Referenten überzeugte, besteht über die von ihm zusammengestellte Gruppe sowie seine Wiederbelebung der These vom „Meister der Perle von Brabant“, die etwa Max Friedländer vehement ablehnte, weiterer Diskussionsbedarf.

Im Unterschied zur kritischen Distanz, die Matthias Weniger in Bezug auf die Berliner „Fußwaschung“ wahrte, versuchte OLGA KOTKOVÁ von der Prager Nationalgalerie, ein in ihren Zuständigkeitsbereich fallendes Werk, die in der Predikherenkerk zur Schau gestellte „Beweinung Christi“ (Kat. Nr. 82), in die Nähe des Löwener Stadtmalers bzw. seiner Werkstatt zu rücken. Den Rezensenten, der sich zufällig die Tafel in der dem Vortrag vorangehenden Mittagspause genau angesehen hatte, überzeugte dies gleichwohl nicht. Auch wenn das Gemälde, bei dem Infrarotaufnahmen

eine Vielzahl von Reuezügen ans Licht brachten, nicht „kurz nach 1500“ datiert werden kann – wie im Katalog der Ausstellung zu lesen –, sondern aufgrund der dendrochronologischen Untersuchungen von Peter Klein (von denen der Bearbeiter des Katalogeintrags offenbar keine Kenntnis erhalten hatte) in die 1470er Jahre, so scheint doch der qualitative Abgrund, der sich zwischen dem Œuvre des Meisters und dem eigenartigen Pasticcio aus Rogier- und Bouts-Elementen auftut, unüberbrückbar zu sein.

Geringer erschien dem Rezensenten der Abstand zwischen der direkten Bouts-Nachfolge und dem Ehninger Wandelretabel, das sich seit 1903 in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet und wohl – wie das Wappen bezeugt – von Mechthild von der Pfalz († 1482) in Auftrag gegeben wurde. Leider gelang es nicht vollständig, die spezifischen handwerklich-technischen, aber auch künstlerischen Qualitäten des Werks zu vermitteln. Z. B. finden wir im Mittelbild, der „Auferstehung“, das wohl erste Vexierbild in der Geschichte der frühneuzeitlichen Malerei. In eine Art Wappenschild auf dem Kreuzungsstück einer auf dem Boden liegenden Streitaxt hat der Künstler ein doppeltes „caput leonis“ mit schreiend geöffnetem Mund hineingemalt (für Besucher der Stuttgarter Staatsgalerie: Die Nase der gegeneinander verdrehten Profile befindet sich jeweils im Mund des ‚Kontrahenten‘). Auf die in der Diskussion aufgeworfenen Fragen nach Technik, Stil und Datierung wird in den Kongreßakten näher einzugehen sein. An dieser Stelle sei bereits gesagt, daß der in der Diskussion geäußerte Vorschlag, das traditionell mit dem Chor Neubau der Ehninger Kirche 1476 in Verbindung gebrachte Retabel an das Ende des 15. bzw. das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren, wohl nicht tragfähig ist. Das Triptychon wird bereits in Werken aus der Mitte der 1480er Jahre rezipiert.

DIANE G. SCILLIA (Kent State University, School of Art), die über die Löwener Aktivitäten des „Meisters der Tiburtinischen Sibylle“ informierte, brachte die Problematik der ‚Bouts-Nachfolge‘ auf den Punkt, indem sie feststellte, daß wir mit einer großen stilistischen Spannweite der Werkstattkollegen des Malers zu rechnen hätten. So sehen z. B. die Historien-Tafeln des „Meisters der Münchner Gefangennahme“ ganz anders aus, als etwa die Werke, die man den Bouts-Söhnen zuschreibt.

Weitere Beiträge beschäftigten sich mit der ‚fortuna critica‘ des Künstlers, etwa in Gemälden der Haarlemer Schule, bei Jan van Rillaer, einem Maler des 16. Jahrhunderts, dessen Œuvre freilich nur „faint reminiscences“ (YVETTE BRUIJNEN) zeigte, bei Liévin van Lathem (ANTOINE DE SCHRYVER, Rijksuniversiteit Gent) oder in der flämischen Miniaturmalerei. HERMAN TH. COLENBRANDERS (Amsterdam) Referat beeindruckte durch die exakten Vergleiche und die immense Denkmälerkenntnis; freilich blieb die Frage nach der von Karel van Mander sowie von Lampsonius behaupteten Haarlemer Herkunft von Dirk Bouts weiterhin offen. ANJA GREBE aus Münster, die an einer Dissertation zum Thema „Miniaturmalerei der Gent-Brügger Schule von ca. 1500: die Frage des Meisters der Maria von Burgund“ arbeitet, stellte die ganze Spannweite der Bezugnahmen vor: von einem ganz ungefähren Rekurs über ausdrückliche Figuren- und Werkzitate bis hin zur Kopie (!) einer verlorenen Bouts-Tafel im „Breviarium Grimani“.

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 Symposium 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.