

**Evelyn Karet: The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné** (*Memoirs of the American Philosophical Society, Bd. 244*), Philadelphia: American Philosophical Society 2002; 210 S. mit zahlr. SW- und farb. Abb.; ISBN 0-87169-244-9

**Evelyn Karet: I Disegni di Stefano da Verona e della sua Cerchia e le origini del collezionismo in Italia: Catalogo Ragionato** (englische Originalausgabe mit italienischem Vorwort von Hans-Joachim Eberhardt); Verona: Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere 2003; 210 S. mit 98 Abb., davon einigen in Farbe; ISBN 88-86168-16-0

Stefano da Verona (geboren um 1375 – dokumentiert bis 1438) zählt zweifellos zu den bedeutendsten Künstlern, die während der Internationalen Gotik in Oberitalien tätig waren. Bis heute gibt uns der Meister gehörig Rätsel auf, da sein malerisches Œuvre äußerst bruchstückhaft erhalten blieb und sich nur schwer mit jenen atemberaubenden Zeichnungen verbinden läßt, die ihm traditionellerweise zugeschrieben werden. Folglich war der Künstler seit dem 19. Jahrhundert häufig Gegenstand der Forschung und stets in den Ausstellungen zur oberitalienischen Kunst vertreten.

Auch Evelyn Karet verbindet ein langes Forschungsinteresse mit Stefano da Verona: Aus ersten monographischen Studien gingen Magisterarbeit (1976) und Dissertation (1990) zum malerischen Œuvre des Künstlers hervor, gefolgt von wichtigen Aufsätzen zu speziellen Aspekten<sup>1</sup>. Das vorliegende Buch versteht sich als *Conclusio* ihrer Überlegungen zum zeichnerischen Œuvre des Stefano da Verona<sup>2</sup>.

Der Text besteht aus einer knappen Einführung (ca. 20 Textseiten, abzüglich der Abbildungen) und einem gut illustrierten Katalog (157 Seiten), in dem insgesamt 51 Objekte besprochen werden. Die Präsentation dieser kleinen Werkgruppe richtet sich an ein Fachpublikum, das mit der Materie gut vertraut ist – oder bereit, sich eigenständig mit dem Künstler auseinanderzusetzen. Dies ist notwendig, weil für das Verständnis der Zusammenhänge ein breites Wissen des Lesers vorausgesetzt wird. Die

- 1 Magisterarbeit und Dissertation sind leider unpubliziert. Die wichtigsten Aufsätze der Autorin zu Stefano da Verona: EVELYN KARET: Stefano da Verona. The Documents, in: *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Ser. 6, 43, 1991/92, S. 375–466. – DIES.: The Pavian Origins of Stefano da Verona, in: *Arte Lombarda* 100, 1992, S. 8–19. – DIES.: The Castels of the Trentine and the Painter Stefano da Verona. An active Presence, in: *Arte Lombarda* 102–103, 1992, S. 14–24. – DIES.: Stefano da Verona's „Adoration of the Magi“: Patronage, Politics and Social History, in: *Arte Lombarda* 113–115, S. 13–26. – DIES.: Gloria in altissimis Deo et cantate canticum novum. Mass as Sacred Drama in Stefano da Verona's Angels of the Nativity in San Fermo Maggiore, Verona, in: *Arte Lombarda* 130, 2000, S. 22–35. – Besonders überrascht ist der Leser, daß er im vorliegenden Buch gleichlautende Textpassagen aus den Aufsätzen wiederfindet. – Außerdem wurde bereits 1985 die Dissertation von ESTHER MOENCH über Stefano da Verona an der Universität Straßburg bei Prof. Albert Châtelet abgeschlossen.
- 2 Auch diesem Themenbereich geht ein umfassender Aufsatz der Autorin voraus: EVELYN KARET: The Drawings of Stefano da Verona Reconsidered, in: *Arte Lombarda* 125, 1999, S. 5–45. – Wie im vorliegenden Buch sind hier dieselben Blätter besprochen, teilweise mit variablen Zuordnungen. Wichtigster Unterschied: Hier gibt es einen durchgehenden Text für die kunsthistorische Analyse der Blätter, die Katalognummern enthalten hauptsächlich die technischen Daten. Alle Zeichnungen sind kleinformatig abgebildet.

komplette Präsentation der Zeichnungen mitsamt den Abbildungen ist zweifellos verdienstvoll; dennoch ist zu bedauern, daß die Autorin die gute Gelegenheit versäumt hat, ein allgemeingültiges Standardwerk über Stefano da Verona vorzulegen.

Im einführenden Text wird überblicksartig auf Stefanos künstlerische Herkunft, bekannte Zeitgenossen, parallele Stilströmungen und seine französischen Wurzeln verwiesen. In Ansätzen ist in diesen Abschnitt auch seine Biographie einbezogen, wird aber nicht kritisch analysiert. Besonders an dieser Stelle vermißt der Leser die Diskussion der Dokumente, die 1991 von Evelyn Karet erstmals komplett publiziert wurden<sup>3</sup>.

Auch die Besprechung des malerischen Œuvres kommt viel zu kurz. Das Argument, das vorliegende Buch behandle allein die Zeichnungen kann deshalb nicht gelten, weil die kritische Bearbeitung der Malerei dafür die Voraussetzung bildet. Gerade weil die Gruppe der dokumentierten Werke so klein ist, hätte es gelohnt, Zuschreibungsfragen problembewußt zu diskutieren und Stefanos stilistisches Profil zu bestimmen. Manche Unsicherheiten – vor allem bei der Abgrenzung des Œuvres zu Stefanos unmittelbaren Zeitgenossen Michelino da Besozzo, Gentile da Fabriano, Pisanello und Bono da Ferrara – hätten sich damit vermeiden lassen. Durch die Einbeziehung wichtiger stilbildender Werke heute anonymen oberitalienischer Meister wäre die Komplexität des Zeitstils zutage getreten und hätte Stefanos Stellung in der lombardisch-venezianischen Kunstlandschaft differenziert. Für die Einzelbesprechungen der Zeichnungen im Katalog wäre solch eine breite Materialbasis sehr nützlich gewesen.

Im letzten Teil des einführenden Textes rekonstruiert die Autorin die Sammlungsgeschichte einer Gruppe von Blättern und identifiziert den oberitalienischen Humanisten Felice Feliciano (1433–1480) als deren ersten Besitzer. Dies gelingt hauptsächlich mit Hilfe des erstmals korrekt gelesenen Besitzvermerkes „*Questo disegno fo de felixo*“, der sich auf insgesamt zwölf Blättern befindet. Damit bringt Evelyn Karet eindeutig mehr Licht in die frühe italienische Sammlungsgeschichte im Bereich der Zeichnung<sup>4</sup>.

Der Hauptteil des Buches ist der monographischen Besprechung von 51 Blättern gewidmet, als deren Auswahlkriterium die heutige oder einstmalige Zuschreibung an Stefano da Verona gilt. Folgerichtig setzt sich Evelyn Karet zum Ziel, authentische

3 Im einführenden Text wird durch die Vereinfachung komplizierter Zusammenhänge und die Festbeschreibung teilweise unsicherer Daten ein harmonischer Gesamteindruck erzeugt. Die Diskussion von Stefanos Biographie auf Grundlage der Dokumente hätte dem Leser – z. B. in Form eines Anhangs oder ausführlicher Anmerkungen – die Möglichkeit geboten, sich selbständig ein Urteil über die unklaren Lebensumstände des Künstlers zu bilden; zumal diese Dokumente in den schwer zugänglichen *Atti e Memorie della Accademia di agricoltura* (wie Anm. 1) publiziert wurden. Die ältere Literatur beschränkt sich auf Teilaspekte: GIOVANNA FRUET: Stefano da Verona e Stefano di Francia, in: *Civiltà Mantovana* 26, 1971, S. 101–115. – ESTHER MOENCH: Stefano da Verona: la quête d'une double paternité, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 220–228. DIES.: Stefano da Verona: La Mort critique d'un peintre, in: *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*; Mailand – Paris 1994, S. 78–97.

4 Zum besseren Verständnis der gerafften Darstellung lohnt der vorangegangene Aufsatz der Autorin: EVELYN KARET: Stefano da Verona, Felice Feliciano and the First Renaissance Collection of Drawings, in: *Arte Lombarda* 124, 1998, S. 31–51.

Zeichnungen Stefanos zu bestimmen und von denen seiner Zeitgenossen und Nachfolger zu scheiden. Der Katalogteil ist übersichtlich aufgebaut: Zu Beginn werden 13 Blätter vorgestellt, die nach Ansicht der Autorin eigenhändig sind, gefolgt von drei Zeichnungen, die Stefano „with some reservation“ zugeschrieben werden. Daran schließen die Abschreibungen an, die mit 34 Blättern den Großteil von Stefanos bisher akzeptiertem zeichnerischen Œuvre umfassen. Innerhalb der Katalognummern ist die genaue Analyse der Inschriften und Textpassagen besonders hervorzuheben, die sich auf den Blättern befinden. Ihre korrekte Lesung und Interpretation wird hier erstmals vorgestellt. Die Besprechung der alten (zum Teil überholten) Literatur ist allerdings zu ausführlich geraten: Hier hätte eine knappe Auswahl genügt, die gleichsam den „roten Faden“ eines Erkenntnisweges nachzeichnet, zumal die gesamten Zitate unmittelbar daran anschließen. Bedauerlicherweise beschränkt sich die Forschungsmeinung der Autorin stets auf wenige Sätze. Dort, wo der Leser neue Ansätze, neue Vorschläge (vor allem bei den Abschreibungen) erwartet, wird er häufig enttäuscht.

Als alleiniges Ordnungskriterium für die Abfolge der Zeichnungen wählte Evelyn Karet die Nähe zu Stefanos Tafelbild der „Epiphanie“ in der Mailänder Brera<sup>5</sup> und stellte dazu alle Blätter in Relation: „I worked from the most secure drawings to those that are likely to be his, to those that cannot be his“ (S. 39). Zur Gruppe der authentischen Zeichnungen zählt sie hauptsächlich stehende und sitzende Figuren, meist weibliche Gestalten, deren inhaltliche Bestimmung unklar bleibt. Ihr primäres Erkennungsmerkmal ist der dynamische, spontane Zeichenstil mit charakteristischen Eigenheiten, wie dem betonten Oval der Köpfe mit scharfem, langgezogenen Profil und den spröden, geradezu „aggressiven“ Linien der Gewanddrapierung. Zwei wesentliche Überlegungen bleiben bei der Zuschreibungsfrage ausgeklammert: Die Möglichkeit einer persönlichen Stilentwicklung des Meisters und die Frage nach funktional begründeten Unterschieden zwischen den Zeichnungen.

Ein grundlegendes Problem der Kataloggestaltung ist daher die fehlende Objektivität in der Abfolge der Blätter. An eine chronologische Ordnung wagte sich die Autorin nicht, weil dafür das neu durchdachte malerische Œuvre und die Entwicklungsfähigkeit von Stefanos Zeichenstil die Voraussetzung gewesen wären. Gegenüber der gewählten, beliebigen Abfolge wäre sogar eine Reihung nach Standorten besser gewesen. Dies um so mehr, weil die Blätter, die die Autorin als die *einzigsten*

5 Das Werk ist mit „*Stefanus pinxit*“ bezeichnet und trägt eine fragmentierte Jahreszahl. Der kritische Leser, der die Polemik zur Datierung dieser Tafel kennt, wundert sich, daß die beachtliche Meinungsvielfalt hier keine Erwähnung findet. Um für Evelyn Karets Datierung „um 1438“ eine Erklärung zu finden, muß man in ihrem Aufsatz zur Brera-Epiphanie nachlesen: KARET: Adoration 1995 (wie Anm. 1), S. 13, Anm. 3, 87. Ihre Annahme, Stefano habe die kleine Tafel 1434/35 begonnen und erst 1438 vollendet, läßt sich meines Erachtens nicht nachvollziehen. 1991 war die Autorin selbst noch für eine Entstehung im Jahr 1435 eingetreten. Vgl. KARET: Documents 1991/92, (wie Anm. 1) S. 439.- Weitere Datierungsvorschläge: Ausst. Kat. Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento; Mailand 1988, S. 244–277 (MIKLÓS BOSKOVIĆ und CARLA TRAVI): um 1435. – FRANCO ZERI (Hrsg.): Pinacoteca di Brera, Scuola Veneta; Mailand 1990, S. 366–371 (ESTHER MOENCH SCHERER): 1435. – ANDREA DE MARCHI: Gentile da Fabriano; Mailand 1992, S. 156, Anm. 54, Epilog S. 217, Anm. 1: Betonung des Zeitraumes 1430–39.

authentischen Werke Stefanos akzeptiert, meines Erachtens nur einen Teil seines zeichnerischen Œuvres umfassen und ohnehin eine geschlossene Gruppe bilden.

Geht man davon aus, daß die Bezeichnung der Brera-Epiphanie mit „Stefanus pinxit“ tatsächlich auf Stefano da Verona verweist und das Bild um 1435 entstand, so wird deutlich, daß es sich um das späteste Werk handelt, das erhalten blieb. Man ist also gezwungen, das Œuvre des Meisters von hinten aufzurollen und frühere Mal- und Zeichenstile zu *erschließen*. Damit wird klar, daß es sich bei den sogenannten „authentischen Blättern“ um Stefanos zeichnerisches Spätwerk handelt. Die Darstellungen sind stilistisch eng miteinander verwandt, so daß sie wahrscheinlich in einer recht kurzen Zeitspanne entstanden. Das bestätigen sowohl der meist profane Inhalt als auch das Erscheinungsbild der Blätter, das weit mehr der Stilstufe der Frührenaissance als der der Internationalen Gotik entspricht. Eine grobe Einordnung in das vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wird daher zutreffen. Als Bestätigung fungieren jene Dokumente, die Stefano im Zeitraum zwischen 1425 und 1438 immer wieder in Verona nachweisen. Eine Bestätigung für das Erscheinungsbild von Stefanos Zeichnungen in dieser Phase liefert die Sinopie zu den sogenannten Engeln der „Geburt Christi“ in San Fermo in Verona. Ihre Bedeutung für die Lokalisierung und Datierung der späten Zeichnungsgruppe war Evelyn Karet wohl nicht bewußt, da die Sinopie im Katalog nicht besprochen wird. Als Verbindungsglied zwischen Malerei und Zeichnung ist sie aber von unschätzbarem Wert<sup>6</sup>.

Evelyn Karet definiert Stefanos künstlerische Persönlichkeit als die eines Meisters, der einer Malerwerkstatt vorstand. Die Bezeichnung als „magister“ läßt wohl auf seine artifizielle Profession, nicht aber auf einen Mitarbeiterkreis schließen<sup>7</sup>. Man kann daher annehmen, daß Stefano nicht nur als Werkleiter und eigenständiger Maler, sondern auch als Mitarbeiter in anderen Ateliers tätig war<sup>8</sup>. Das führt zu der Ver-

6 Es handelt sich um die Sinopie eines abgenommenen Freskos, das singende Engel vor einer dunklen Laubhecke zeigt. Die Bezeichnung „Angels of the Nativity“ wird im Buch nicht erklärt. Um sie zu verstehen, empfiehlt sich der Aufsatz: KARET: Gloria 2000 (wie Anm. 1), S. 22–35. Erst dort wird klar, daß die Forschung in die leere Fläche zwischen den Engelsgruppen verschiedene Szenen integrieren wollte; am besten eignet sich wohl eine „Geburt Christi“. Meines Erachtens ist eine „Madonna dell'umiltà“ im Beisein von Engeln besonders wahrscheinlich, wie sie im Veroneser Raum häufig zu finden ist. Um die Sache zu komplizieren, fand sich nicht nur unter den Engeln, sondern auch unter der heute leeren Fläche eine Sinopie, die eine stehende männliche Figur in Kohle zeigt. Diese wird in Kat. 12 besprochen. Absolut unverständlich ist die Argumentation der Autorin, diese kaum lesbare Mittelfigur als Auferstandenen anzusehen und Stefano aus stilistischen (!) Gründen zuzuschreiben. Die Relation zu jenen Abschreibungen, die Stefanos Stil tatsächlich sehr nahekommen, geht damit verloren.

7 Bereits in den ersten Dokumenten von 1394 wird der neunzehnjährige Stefano „magister“ und „sotius“, genannt, also Gefährte oder Partner. Daraus könnte man folgern, daß die Bezeichnung Magister nichts mit einer Werkstattleitung zu tun hat. – Vgl. KARET: Documents 1991/92 (wie Anm. 1), S. 395–396.

8 Bezeichnenderweise betreffen Stefanos Erwähnungen in den Dokumenten juristische Belange, wie Steuereinschätzungen, Zeugenaussagen, Mitgiftansprüche etc. Sie stehen – mit einer Ausnahme – nie in Zusammenhängen mit konkreten künstlerischen Aufträgen, sondern bestätigen nur seine Anwesenheit an den entsprechenden Orten. Um nochmals auf die Frage der Werkstatt zurückzukommen, so ist zu bedenken, daß Stefano meist kleine Werkeinheiten schuf, die keine permanente Beschäftigung von Mitarbeitern erforderte. Diese Überlegung reduziert die Möglichkeit, die meisten Zeichnungen pauschal fiktiven Werkstattmitgliedern zuzuschreiben.

mutung, daß sich das geringe Œuvre nicht nur aus der schlechten Erhaltung, sondern auch aus der Schwierigkeit ergibt, die Hand des Künstlers aus größeren Werkbeständen herauszulösen.

Obwohl diese Überlegungen hypothetisch sind, enthalten sie dennoch die Erkenntnis, daß Einflüsse zwischen Künstlern und Kunstlandschaften konkrete Aussagen über deren Entwicklungsphasen ermöglichen. Daraus erwächst folgende interessante Frage: Lassen sich unter den 34 Blättern, die Evelyn Karet aus Stefanos Œuvre ausgegliedert hat, nicht doch einige Zeichnungen finden, auf die man von der späten Werkgruppe aus rückschließen kann? Gehören sie vielleicht zum Frühwerk und verorten die Kenntnis konkreter, älterer Bildtypen aus bestimmten Kunstlandschaften, oder lassen sie sich mit anderen Künstlern in Verbindung bringen? Könnte Stefano nicht irgendwann zwischen 1408–11 mit Gentile da Fabriano in Venedig und anschließend in Brescia gewesen sein – oder in den frühen zwanziger Jahren mit Pisanello in Pavia, 1424–26 in Mantua und Verona, um schließlich 1431/32 mit ihm nach Rom zu gehen und ab 1433 nach Verona zurückzukehren? So unbeantwortbar diese Fragen im Detail auch sein mögen, setzen sie doch voraus, daß man eine *persönliche künstlerische Entwicklung* Stefanos akzeptiert, die Teil eines komplexen Geflechtes von Zeitstilphänomenen ist.

Mit Hilfe einiger Beispiele läßt sich zeigen, daß Stefanos zeichnerisches Œuvre nach wie vor viele offene Fragen enthält und daß Evelyn Karets Abschreibungen nicht restlos überzeugen. Ausgangspunkt ist die „Lesende Madonna“ (Kat. 10), die aufgrund der stilistischen Übereinstimmungen mit der Brera-Epiphanie zu Stefanos authentischen Werken zählt, wohl aber früher entstand<sup>9</sup>. Gesichtsschnitt und Faltengebung lassen durchaus auf das Blatt mit den drei Propheten mit Spruchband (Kat. 14, Zuschreibung mit Vorbehalt) rückschließen, zumal im dokumentierten Augustinus-Fresko recht verwandte Grundformen zu erkennen sind. Die Zuschreibung des Propheten-Blattes erscheint nicht mehr fraglich, wenn man die Merkmale des Personalstils, gepaart mit der kompakten Zeichenweise als ältere, „gotische“ Darstellungsform akzeptiert. Ihre motivischen Vorbilder muß man allerdings nicht bei den *pleurants* (S. 83) burgundischer Grabmäler suchen, sondern in Veroneser oder Paduaner Fresken der Altichiero-Nachfolge<sup>10</sup>. Die älteren Vorbilder erklären somit auch die antiquierte Darstellungsweise, die man sich für Stefano durchaus in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts vorstellen kann.

Als Hilfsmittel für diese frühe Datierung kann der Bezug der „Lesenden Madonna“ (Kat. 10) zum Tafelbild einer „Madonna mit Kind“ gelten, das sich heute im Besitz der Banca Popolare in Verona befindet und von einigen Autoren Stefano da

9 Die Nähe zu Pisanellos „Madonna“ des Brenzoni-Grabes wurde mehrfach festgestellt. Man befindet sich daher in einem Datierungszeitraum um 1424/26, als Stefano hauptsächlich in Verona lebte. Die Beeinflussung ging eindeutig von der einflußreichen Pisanello-Werkstatt aus.

10 In dieser Tradition steht auch Stefanos Augustinus-Fresko in Sant'Eufemia in Verona. Als Vergleichsbeispiel kann weiters die Wanddekoration von Martino da Verona hinter der Kanzel in San Fermo Maggiore herangezogen werden. Vgl. ESTHER MOENCH SCHERER: Verona, in: *La pittura nel Veneto* (Hrsg. Mauro Lucco), Bd. 1, Mailand 1989/90, S. 151, 154.

Verona zugeschrieben wurde<sup>11</sup>. Beide Darstellungen zeigen einen überraschend engen Bezug zum sogenannten Avignoneser Gebetbuch des Michelino da Besozzo, das spätestens im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstand. An solchen Darstellungstypen orientierte sich Stefano offenbar während seiner eigenen frühen Schaffensperiode, womit sich wohl ausreichend die Stilunterschiede zu seinen späten Blättern erklären lassen.

Mit Hilfe der Kopftypen der Propheten (Kat. 14) lassen sich weiters die Blätter der stehenden fünf Figuren (Kat. R 22), der allegorischen nackten Figur nach rechts (Kat. R 21), der *Sacra Conversazione* (Kat. R 16) und der halbfigurigen „Madonna“ (Kat. R 5) annähern. Mit der „Marienkrönung“ (Kat. R 3) gelingt einerseits die Verbindung zu den erwähnten Propheten (Kat. 14), andererseits zur sogenannten „Hoffnung“ (Kat. R 4), mit deren Hilfe sich die Brücke zum legendären Liebespaar (Kat. 15) schlagen läßt, das Evelyn Karet mit Vorbehalten wieder für Stefano akzeptiert. Ihr Argument, die sparsame, trockene Zeichenweise entspreche nicht Stefanos Stilbild, läßt sich entkräften, wenn man darin ältere Arbeiten sieht, die zum Teil reproduzierenden Charakter haben – also Notizen nach fremden Vorlagen sind – und das eigene Formenrepertoire erweiterten<sup>12</sup>.

Als zusätzliches Verbindungsglied zwischen einigen Blättern hat die motivische Nähe zu Kompositionen des Gentile da Fabriano zu gelten. Längst bekannt ist die Übereinstimmung der gezeichneten *Sacra Conversazione* mit Gentiles Pala der thronenden Madonna zwischen den Heiligen Nikolaus und Katharina in Berlin<sup>13</sup>. Die lange Tradition dieser Darstellung bis hin zum „Maestro dell’ancona Barbavara“, zu Giovannino de Grassi und dem Meister des Stundenbuch-Missales des Bertrando Rossi führt bis in die späten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts und erklärt auch die Datierung von Gentiles Bild ins erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Die Beziehungen von Stefano zu Gentile und zu Pavia ermöglichen die Annahme, in der Zeichnung eine frühe Notiz Stefanos nach dem großen oberitalienischen Meister zu sehen.

Ähnliche Bezüge finden sich auch für die „Marienkrönung“ (Kat. R 3), die über Gentiles Anregungen bis zu Jacopo Avanzo im Palazzo della Ragione in Padua und zu Martino da Verona in Sant’Eufemia zurückführen<sup>14</sup>. Hier wird deutlich, daß der Typus – wie auch der thronende Augustinus in Verona – seine Wurzeln in der Malerei des Trecento hat und wahrscheinlich einer älteren Stilstufe Stefanos entspricht. Dabei hat der Maler aber nicht sklavisch kopiert, sondern die älteren Vorlagen mit Hilfe der stilistischen Neuerungen der Internationalen Gotik modernisiert.

11 BOSKOVITS: *Arte in Lombardia* 1988 (wie Anm. 5), S. 240–241 (mit älterer Lit.). ESTHER MOENCH ist mehrfach gegen diese Zuschreibung eingetreten und bleibt bei der neutralen Bezeichnung des *Maestro della Banca Popolare di Verona*, die ich nicht für nötig erachte, wenn man die „Madonna“ in Stefanos frühere Schaffenszeit verlegt. – Vgl. MOENCH SCHERER: *Verona*, 1989/90 (wie Anm. 5), S. 149–190, bes. S. 159, Abb. 227. – DIES.: *La Mort critique* 1994 (wie Anm. 3), S. 93, 95.

12 Meines Erachtens sind die Kompositionen von: Kat. 14, 16, und 17 sowie der meisten Blätter unter den Abschreibungen in Abhängigkeit von älteren oder zeitgenössischen Vorbildern entstanden.

13 DE MARCHI 1992 (wie Anm. 5), S. 11–45, Tf. 1. Evelyn Karet erwähnt das Vorbild allerdings nicht.

14 Ebenda, S. 126. – Die Marienkrönung des Martino da Verona ist abgebildet und besprochen bei MOENCH SCHERER 1989/90 (wie Anm. 5), Abb. S. 153, 206. Auch dort kniet die Madonna vor Christus, allerdings seitenverkehrt.

Interessant erscheint auch die Beziehung der halbfigurigen „Madonna“ (Kat. R 5) zu einer motivisch übereinstimmenden, freskierten Fassung in der Sakristei von Sta. Maria del Popolo in Rom. Andrea de Marchi, dem wir die Kenntnis dieser Darstellung verdanken, verglich sie mit Stefanos allgemein anerkannter „Madonna Colonna“ und schrieb sie dem Meister zu. Aufgrund der Gegenüberstellung gewinnt die Zeichnung einen ganz neuen Stellenwert und ist in ihrem Verhältnis zu Stefano noch ausführlich zu diskutieren<sup>15</sup>. Das gleiche gilt auch für die Engelspala der sogenannten „Ancona Francanzani“, die der Forschung spätestens seit den späten fünfziger Jahren bekannt ist. Der Figurentypus entspricht zur Gänze Stefanos weiblichem Ideal, die härtere Modellierung läßt in diesem Fall einen Nachfolger annehmen<sup>16</sup>.

Abschließend lohnt es, sich dem Blatt mit dem fliegenden Engel (Kat. 17) und dem komplexen Problem der Zuschreibung des Tafelbildes der „Madonna im Rosengarten“ im Museo del Castelvecchio in Verona zuzuwenden. Ohne hier die alte Polemik der Zuschreibungsfrage – Michelino da Besozzo oder Stefano da Verona? – aufzugreifen, sei nur festgestellt, daß Zweifel an Stefanos Autorschaft schon 1958 aufkamen und seither nicht mehr verstummt. Letzte Überzeugungsarbeit in Richtung Michelino leisteten mit ihren treffenden Gegenüberstellungen Miklós Boskovits, Andrea de Marchi und Annegrit Schmitt<sup>17</sup>. Evelyn Karets salomonisches Urteil – die Figuren des Tafelbildes könnten von Michelino stammen, die florale Dekoration und die kleinen Engel von Stefano<sup>18</sup> – zielt darauf ab, die Zeichnung jenes fliegenden Engels (Kat. 17) als Vorstudie Stefanos anzuerkennen. Zum einen sind die Abweichungen von der gemalten Version beträchtlich, zum anderen ergeben sich weit überzeugendere stilistische Parallelen zu zwei Blättern des Louvre, von dem eines (Kat. R 32) auch in der vorliegenden Publikation zu Recht aus dem Œuvre Stefanos ausgegliedert wurde: Dieses Studienblatt zeigt verschiedene Figuren, darunter zwei Madonnen und ein Kamel. Die nach links sitzende Madonna verrät (freilich nur in einer besseren Abbildung als im Buch) eindeutig Stilmerkmale der Figurenzeichnungen von Pisanellos bevorzugtem Mitarbeiter Bono da Ferrara. Der Kreis schließt sich, wenn man neben diese Madonna eine weitere aus dem Louvre (Inv. 2541v) legt, die von einem schwebenden Engel begleitet wird und ebenfalls Bono zuzuschreiben ist<sup>19</sup>. Dieser schwebende Engel zeigt unverkennbar dieselben Stilmerkmale wie der viel diskutierte Engel von Kat. 17.

15 DE MARCHI 1992 (wie Anm. 5), S. 198–199. – Moench: *Mort critique* 1994 (wie Anm. 3), S. 93–95.

16 Da Altichiero a Pisanello. *Ausst. Kat.*; Verona 1958, Kat. Nr. 56, Tf. XLV. – *Arte in Lombardia* 1988 (wie Anm. 5), S. 11–13.

17 Hier genügt es, auf eine neuere Zusammenstellung der Zuschreibungen pro Michelino zu verweisen: ANNEGRIT SCHMITT: *Die Frühzeit Pisanellos – Verona, Venedig, Pavia*, in: BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT: *Pisanello und Bono da Ferrara*; München 1995, S. 14, besonders Anm. 2, S. 277.

18 Die feinteilige Gestaltung des Gartens und der Engel entspricht der Arbeitsweise des Michelino da Besozzo als Buchmaler. Zum Vergleich eignet sich besonders seine Dekoration der *Epistolae Hieronimi*, London, British Library, Egerton 3266, fol. 15r. – *Farbabb.*, in: Liana Castelfranchi Vegas: *Il Gotico Internazionale in Italia*; Rom 1966, Tf. 25.

19 Besprochen bei: MONIKA DACHS: *Pisanello in neuem Glanz*, in: *Pantheon* 54, 1996, S. 169–180, bes. 174–177, Abb. 11–13.

Damit ist es möglich, zu der Hypothese zurückzukehren, Stefano sei ab den zwanziger Jahren in engem Kontakt mit der Pisanello-Werkstatt gestanden. Meines Erachtens steht außer Zweifel, daß der Zeichner von Kat. 17 den Veroneser „Rosen-garten“ und in Kat. R 32 unter anderem das Kamel der „Brera-Anbetung“ und zwei „Madonnen“ Stefanos kopiert, die in dieser Gestaltung nicht erhalten blieben. Ihre motivische Nähe zur „Madonna“ von Kat. 10 ist zu groß, um einen anderen Übermittler als Stefano anzunehmen. Mit Hilfe des zweiten Madonnenblattes des Louvre (Inv. 2541v) läßt sich die Zuschreibung von Kat. 17 und R 32 an Bono da Ferrara konkretisieren und die Verbindung zwischen ihm und Stefano festigen<sup>20</sup>. Dafür sind zwei Wege der Einflußnahme möglich: Bono hat in Verona entweder eine zeitlang unter Stefanos Führung gearbeitet oder beide Künstler unter der Führung Pisanellos. Wenn man die stilbildenden Bezüge zu Pisanellos Brenzoni-Grab bedenkt, so erscheint vor allem der zweite Weg denkbar<sup>21</sup>.

Die Beispiele haben gezeigt, wie komplex die künstlerischen Wechselwirkungen innerhalb der lombardisch-venezianischen Kunstlandschaft zur Zeit der Internationalen Gotik sind und daß sie nur zutage treten, wenn sich der Blick des Betrachters weitet. Das Wissen um die zahllosen verlorenen Werke, die nur aus schriftlicher Überlieferung oder zeichnerischen Kopien bekannt sind, ist stets schmerzlich bewußt. Durch ihre Erhaltung wäre zwar die Kunst reicher – die Forschung aber um interessante Kontroversen ärmer. Genau darin liegt auch der unbestreitbare Wert der Publikation von Evelyn Karet: Mit Hilfe der vollständigen Illustrierung wird es dem Leser möglich, die Werke mit unvoreingenommenem Blick zu ergründen und die Diskussion neu zu beleben. Eine allgemeingültige Lösung des Problemfalls Stefano da Verona ist damit aber noch nicht in Sicht.

MONIKA DACHS

*Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien*

20 In der Einleitung des vorliegenden Buches spricht sich auch HANS-JOACHIM EBERHARDT für die Zuschreibung von Kat. R. 32 an Bono da Ferrara aus. Meines Erachtens ist er auch bei Kat. R 25 als Nachzeichner zu erwägen.

21 Bono scheint auch in einer weiteren Madonna mit Kind und Heiligen im Louvre (Inv. R.F. 518r), eine Komposition Stefanos zu benützen. – Bonos Madonna mit Engel in der Ambrosiana (Inv. Nr. F. 214 inf. 22r) zeigt überraschende Übereinstimmungen zur Madonna mit Heiligen nach Gentile da Fabriano (Kat. R 16). – Zur Evangelisten-Serie (Kat. R 11, 12) paßt ein drittes Blatt von Bono aus der Ambrosiana (F 214. inf. 26) und zur halbfigurigen „Madonna“ (Kat. R 5) fügt sich Bonos komplexeres Blatt des Louvre (Inv. 2623v). – Abbildungen bei DACHS: Pisanello 1996 (Anm. 19), S. 171–173. – SCHMITT: Bono 1995 (Anm. 17), S. 237.