

auf Wahrheitsgehalt und Fiktion zu prüfen. Es ist bedauerlich, dass er dies selbst nicht konsequent beherzigt und so Kokoschkas Autobiografie allzu leichtfertig folgt, besonders, wenn der Blick in die Bibliothek des Künstlers dies literarisch zu sanktionieren erlaubt. So bleibt außer einer vollmundigen Ankündigung auf dem Buchrücken letzten Endes lediglich eine unterhaltsame, vorzüglich geschriebene Darstellung von Kokoschkas Werk im Lichte literarischer Quellen – ohne aber die

Widersprüchlichkeit zu enträtseln und seiner bildnerischen und literarischen Ausdruckskunst unter ästhetischen Gesichtspunkten gerecht zu werden.

DR. BERND W. RIEGER
Wörthstraße 7/1, 72764 Reutlingen,
berndwrieger@gamil.com

„I maestri dei Crocifissi“. Deutsche Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts in Italien

Sara Cavatorti
**Giovanni Teutonico. Scultura
lignea tedesca nell'Italia del
secondo Quattrocento.**

Passignano sul Trasimeno, Agualano
Officina del libro 2016. 339 S.,
zahlr. s/w Abb., 53 Farbtafeln.
ISBN 978-88-97738-76-3. € 30,00

Nur wenig beachtet und fast unabhängig von der Erforschung der spätgotischen Skulptur in den deutschsprachigen Ländern, hat man sich in Italien seit vielen Jahren einem eigenen Forschungsfeld gewidmet: dem Aufspüren der Werke und der Suche nach den Namen der aus dem Norden zugewanderten Bildschnitzer, die im Quattrocento vor allem wegen ihrer realistisch gebildeten Kruzifixe hochgeschätzt waren. Durch die Entdeckung von Dokumenten und immer neuen Objekten, durch Restaurierungen und eine lebhaftete Diskussion von Seiten der Stilkritik ist hier inzwischen eine bemerkenswerte Dynamik zu verzeichnen.

Als Pioniere dieses Forschungszweiges gelten Werner Körte, der seinen Studien zu den Vesper-

bildern in Italien einen wertvollen Quellenanhang zu den damals bekannten Wanderkünstlern angefügt hat (1937), und vor allem Margrit Lisner mit ihrem fundamentalen Aufsatz zu den „deutschen“ Kruzifixen (1959/60). Den Ausgangspunkt bildete für sie Florenz, wo sich in S. Lorenzo gleich zwei solcher Werke erhalten haben (Cappella Cambini, Cappella Martelli). Um diese herum definierte sie eine frühe Gruppe mit bedeutenden Stücken in Bologna (S. Michele in Bosco) und Venedig (S. Giorgio Maggiore). Davon unterscheiden lässt sich eine zweite, weit umfangreichere Werkgruppe in Perugia und ganz Umbrien, die zweifelsfrei mit dem Künstlernamen „Giovanni Tedesco“ („Johannes alamanus“, „Johannes theutonicus“) zu verbinden ist, und eine dritte Gruppe mit mehreren Kruzifixen in Faenza und Rimini. Die frühesten dieser Skulpturen entstanden nach Lisner schon um 1430/40, wobei gesicherte Daten erst aus den 1450er Jahren vorliegen.

Wie ein Katalysator für weitere Forschungen wirkte dann die Restaurierung des noch unbeachteten Kruzifixes im Dom zu Salò am Westufer des Gardasees, das mit Quellen über einen „magister Johannes teutonicus“ von 1449/50 verknüpft wurde (Englen 1982; Ibsen, in: Ausst.-Kat.

Abb. 1 Kruzifixus. Salò, Dom (Ausst.-Kat. Brescia 2003, S. 91)

Brescia 2003, 90f.). Wenig später kamen wichtige Werke in Reggio Emilia hinzu (Mussini 1988). Zuwachs war schließlich auch in Umbrien und in der Emilia-Romagna zu verzeichnen (Lungghi 2000; Colombi Ferretti 2000 und Marchi 2002).

MEISTERNAMEN

Die Kernfrage war und blieb aber, wie viele deutsche Meister mit dem Vornamen „Johannes“ in Italien unterwegs waren. Noch Alessandro Marchi (2002) spricht sich für einen wandernden Großmeister aus, der von Salò über Rimini

nach Perugia reiste. Das ist insofern fragwürdig, als die stilistischen Unterschiede zwischen den genannten Kruzifixen kaum zu übersehen sind. Schwierigkeiten bestehen außerdem im Hinblick auf die zeitliche Fixierung all dieser Werke, die sich – bei einer deutlich erkennbaren Präferenz für Spätdatierungen – in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zusammendrängen scheinen. Inzwischen ist aber die alte Streitfrage aufgrund neu entdeckter Archivalien zugunsten mehrerer Individuen entschieden worden – ohne dass man damit die Probleme der Zuordnung schon zufriedenstellend gelöst hätte. Matteo Mazzalupi und Aldo Galli (2008, 2014) haben nämlich einen in Reggio Emilia, Salò, Ancona und Rimini dokumentierten Don Paolo Alamanno (Paul Moerich) identifiziert und diesem fast alle relevanten Werke in Ober- und Mittelitalien zugeschrieben, mit Ausnahme derje-



nigen des Giovanni Tedesco in Umbrien. Das wäre also, vereinfacht gesprochen, eine Lösung im Sinne einer „Zweimeister-Theorie“.

Wie weit diese Forschungen gediehen sind und mit welcher Intensität sie von verschiedenen Seiten betrieben werden, lässt sich am besten dem hier zu besprechenden Buch von Sara Cavatorti entnehmen, mit dem sie an ihre „tesi di laurea“ anknüpft (Università degli Studi di Perugia, 2012/13). Ihr Hauptanliegen ist es, den umbri-schen Bildschnitzer als einen vielbeschäftigten Künstler herauszustellen, für den sie – nicht ganz im Einklang mit den Quellen – den Namen „Giovanni Teutonico“ wählt. Doch hat sie auch die anderen Werkgruppen erfasst, die zur „vicenda critica“ dieses Meisters nun einmal dazugehören. So besticht ihre Untersuchung allein schon durch den Sammeleifer und die angestrebte Vollständigkeit,



Abb. 2 Kruzifixus. Reggio Emilia, Museo Diocesano (Foto: Ulrich Söding)

ni Teutonico reserviert. Kritisch anzumerken ist nur, dass Galli/Mazzalupi (2014) bei den Literaturangaben im „repertorio“ nicht mehr berücksichtigt wurden. Im Folgenden halte ich mich an dieses nun zunehmend personalisierte Ordnungsschema und greife drei Meisternamen heraus. Um keine Unklarheiten aufkommen zu lassen, wird der Name „Giovanni Teutonico“ übernommen und nur für den umbrischen Künstler verwendet.

DON PAOLO ALAMANNO (PAUL MOERICH)

Das zunächst einzige Werk, das Cavatorti für Don Paolo Alamanno in Anspruch nehmen

sei es bei den Werken, den Dokumenten oder der Bibliographie. Auch die Ergebnisse der oft unpublizierten Restaurierungsberichte wurden für die Klassifizierung herangezogen. Höchst verdienstvoll ist ferner der knappe, mit kleinen Abbildungen versehene Katalog, „repertorio“ genannt, in dem alle bisher diskutierten Kruzifixe enthalten sind und den die Verfasserin noch um einige Stücke erweitert hat. Sie sortiert die Werke mit großer Vorsicht und halbwegs chronologisch nach Meistern und Gruppen („Tipo A–F“), wobei sie die Buchstaben „B“ und eventuell auch „C“ für Don Paolo Alamanno, den Buchstaben „E“ für Giovan-

möchte, ist der Kruzifixus in Salò (Abb. 1). Aber selbst hier setzt sie ein Fragezeichen, da unglücklicherweise zwei Künstlernamen überliefert sind: der schon erwähnte „Johannes Teutonichus“ (1449/50) und eben „Frate Paolo“ (1458/59), weshalb man letztlich nicht weiß, wer den erhaltenen Corpus geschnitzt hat. Don Paolo war seinerzeit eine recht prominente Persönlichkeit, aber nicht der einzige Kleriker, der sich als Schnitzer von Kruzifixen hervortat (vgl. Don Romualdo da Candeli; dazu Santi, in: Ausst.-Kat. Florenz 2016, 206–209). Er hieß eigentlich Paul Moerich und kam aus einem Ort namens „Rott“ in Deutschland (Rott am

Abb. 3 Kruzifixus. Rimini, Museo della Città (Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 569)



Inn, Rot an der Rot?). Erstmals dokumentiert ist er 1457 in Reggio Emilia; von dort aus versuchte er, einen technisch raffinierten Kruzifixus, der sich automatisch bewegen ließ und sogar stöhnen konnte, an Francesco Sforza zu verkaufen. 1460 verließ er aus gesundheitlichen Gründen den Dominikanerorden und trat in Siena den Augustiner-Chorherren bei. 1463 war er Kaplan in Bondeno, wo er mit Ulrich Pursmid kurzzeitig eine Werkstattgemeinschaft gründete. Wenige Monate später erfährt man, dass einer seiner Kruzifixe, den er 1462/63 in Reggio Emilia angefertigt hatte, an Borso d'Este verkauft worden war. Gestorben ist Don Paolo vor dem 5. Oktober 1475 im Ospedale della Misericordia in Rimini.

Naheliegender scheint es nun, die an den Aufenthaltsorten des Meisters vorhandenen Kruzifixe auch mit seinem Namen zu verbinden. So hat sich in Reggio Emilia der kleine, besonders qualitätsvolle Corpus aus Ca' de' Caroli erhalten (Abb. 2), dazu ein großer, restaurierungsbedürftiger Kruzifixus in S. Giuseppe, vorher in S. Francesco. In Rimini waren ehemals sogar drei Werke zu sehen, darunter dasjenige aus S. Maria della Misericordia, heute im Museo della Città (Abb. 3). Dieses, auch durch Ausstellungen bekannt gemachte Stück (Schmidt, in: Ausst.-Kat. Trient 2002, 568–569) ist das ausgefeilteste der ganzen Gruppe und müsste nach Gal-

li und Mazzalupi am Lebensende des Künstlers entstanden sein. Cavatorti indes rechnet die Kruzifixe in Reggio Emilia zur frühen Florentiner Reihe (Typo A) und versieht die Zuschreibung der Exemplare in Rimini mit einem noch etwas größeren Fragezeichen.

Probleme ergeben sich beim „Euvre“ des Don Paolo nämlich aus stilistischer Sicht. Denn bei den jeweils schlanken, stark frontalisierten Corpora in Salò und Rimini sind Unterschiede in der Proportionierung, der Körperbildung und der Physiognomik nicht zu leugnen (vgl. Abb. 1 und 3). Der erste hat etwas Kraftvolles, der zweite etwas Zartes und zum Schönen hin Stilisiertes. Singulär ist zudem die Drapierung des Lententuches in Salò, das mit seinen beidseitig abstehenden Zipfeln Reminiscenzen an den Weichen Stil enthält, während sie



Abb. 4 Maestro Zuan, Kruzifixus. Pordenone, Chiesa del Cristo, 1466 (Soprintendenza per il Patrimonio Storico-Artistico del Friuli Venezia Giulia)

Gemeinsamkeiten finden sich allerdings in technischer Hinsicht, indem der Realismus durch ein hervortretendes Adernetz aus applizierten Schnüren und eine veristische Fassung unterstrichen wird. Außerdem gibt es „theatralische“ Finessen wie einen Mechanismus für das Herausspringen der Zunge. Diese zuerst in Rimini entdeckte Besonderheit, die auf Don Paolo hindeuten könnte, zeigen indes auch einige der umbrischen Exemplare (Cavatorti, Abb. 103–106).

MAESTRO ZUAN

Einwandfrei dokumentiert ist hingegen ein

in Rimini mit der einfachen Knotung an der rechten Hüfte anderen Konventionen folgt. Wohl dazwischen müsste man die Kruzifixe in Reggio Emilia unterbringen, die tatsächlich von einer Hand stammen könnten. Der kleine greift noch deutlich den Realismus der süddeutschen Spätgotik auf und weckt Erinnerungen an die Kunst Hans Multschers. Beide aber sind über die Anordnung des Lententuchs mit den wohl früher entstandenen, von einer gewissen Drastik gekennzeichneten Kruzifixen in Florenz (Cappella Cambini), Bologna und Venedig verbunden. Eindeutig im Sinne einer „Personalunion“ ist der Stilbefund also schon bei diesen wenigen Stücken nicht (Söding 2013).

Kruzifixus in der Chiesa del Cristo in Pordenone (Abb. 4). Er wurde 1466 von einem „maestro Zuan“ geschnitzt, zusammen mit den heute nicht mehr vorhandenen Assistenzfiguren von Maria und Johannes sowie zwei Engeln. Zu dieser Gruppe gehörte ein mit Flügeln verschließbarer „armadio“, was am „arco alpino“ keine Seltenheit ist.

Im Typus, in der Drapierung des Lententuches und in den realistischen Details bestehen gewisse Ähnlichkeiten zu den zuvor genannten Werken. Elisabetta Francescutti (2004) wollte sogar den Kruzifixus in Salò mit dem zunächst als verbindlich erachteten Datum 1449/50 und denjenigen von Pordenone einem Meister zuschreiben

Abb. 5 Giovanni Teutonico, Kruzifixus. Perugia, S. Pietro, 1478 (Cavatorti, Taf. XXII)

und „Johannes Teutonichus“ mit „maistro Zuan“ identifizieren. Cavatorti hingegen spricht sich klar für eine Trennung aus und schreibt dem Schnitzer des friulanischen Werkes stattdessen einen erst kürzlich restaurierten Kruzifixus in San Jacopo Soprarno in Florenz zu (Ausst.-Kat. Florenz 2016, 254f.). Dieser ist zwar kleiner und schwächlicher, doch wird man aufgrund der körperlichen und physiognomischen Erscheinung sowie der technischen Ausführung eine Zusammenstellung der beiden Corpora befürworten können. So beherbergt Florenz nun einen dritten, von Lisner damals

nur kryptisch erwähnten Kruzifixus eines deutschen Wandermeisters.

Der Gekreuzigte in Pordenone beansprucht schließlich auch deshalb besonderes Interesse, weil er bald nach seiner Entstehung mit Hilfe von Abformungen reproduziert wurde. Die insgesamt vier Kopien befinden sich in anderen Kirchen von Pordenone, in Strassoldo und Tolmezzo (Francescutti 2006). Von weiteren Fällen dieser Art innerhalb der „deutschen“ Werkgruppe weiß man aber bisher nichts.

GIOVANNI TEUTONICO

Einfacher ist die Sachlage bei Giovanni Teutonico in Umbrien. Schon bei Lisner bildet sein doku-



mentierter Kruzifixus in S. Pietro in Perugia von 1478 den ersten sicheren Fixpunkt (Abb. 5). Lunghi (2000) und nach ihm Cavatorti haben die Gruppe auf jetzt 42 Stücke und zahlreiche Werkstattarbeiten anwachsen lassen. Diese befinden sich über Umbrien hinaus in den Marken, in den Abruzzen und in Latium, einer davon in S. Maria della Pace in Rom. Der letzte in der Reihe ist ein Kruzifixus in S. Maria Argentea in Norcia, für den der Meister 1494 bezahlt wurde.

Die auf den Künstler bezüglichen Quellen sind von Cavatorti erheblich vermehrt und in einem „appendice documentario“ mustergültig erfasst worden. Vor allem in Terni, seinem bevorzugten Wohnort, lässt er sich über längere Zeit nachwei-

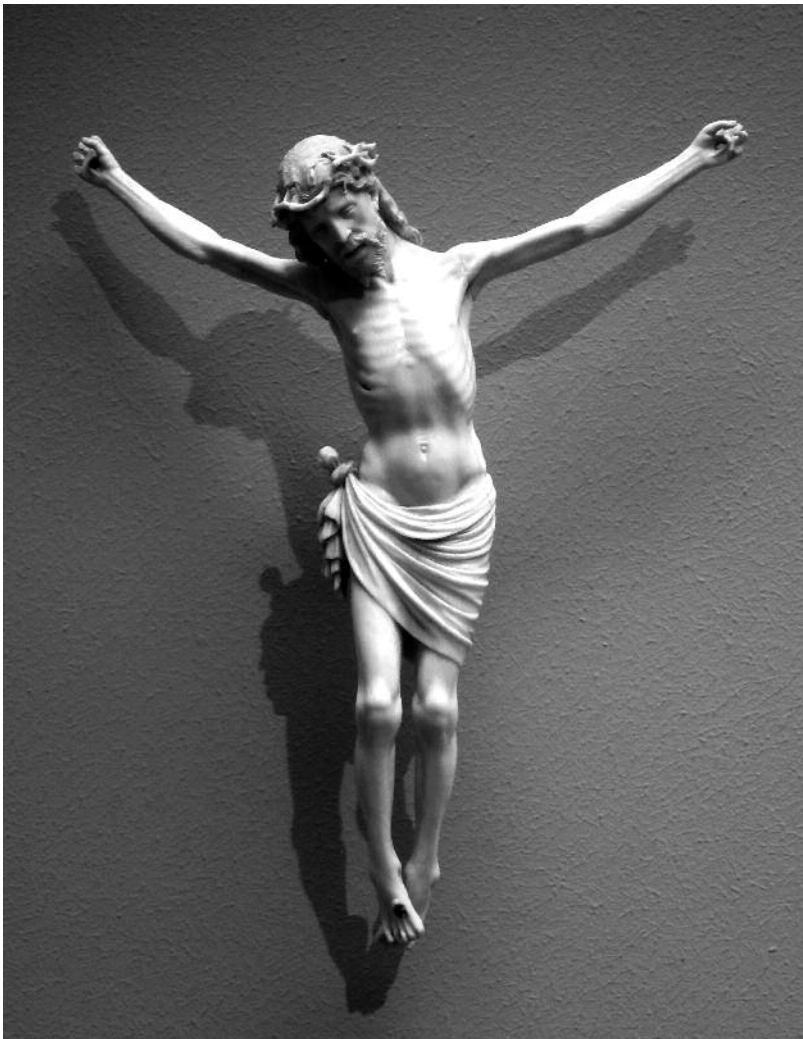


Abb. 6 Kruzifixus. München, Bayerisches Nationalmuseum (Foto: Ulrich Söding)

von den bezeugten Werken des umbrischen Meisters vorläufig keine Spur zurück nach Salzburg.

Wie schon Lisner, beginnt Cavatorti die Werkreihe mit einem Kruzifixus aus dem Kloster Monteripido, der auf einer Tafel mit Gemälden von Perugia montiert ist (Galleria Nazionale dell'Umbria, um 1469). Diesen und denjenigen von S. Pietro in Perugia wählt sie als Prototypen für ihre beiden Untergruppen. Mit Recht hebt sie sodann hervor, dass sich besonders viele dieser Exemplare in Franziskanerkir-

sen. Von besonderer Bedeutung ist das Testament von 1492, wo er „Magister Ioannes Arrighi de Salbu[r]gho de Lamanía alta“ (Giovanni di Enrico da Salisburgo) genannt wird. Daraufhin nimmt Cavatorti auch zwei Florentiner Quellen von 1457 in ihre Liste auf, in denen die Signoria einen gleichnamigen „Iohannes Enrici de Alamania“ als guten Schnitzer von Kruzifixen einerseits dem Kardinal Colonna in Rom und andererseits einem aragonesischen Notar in Neapel empfiehlt. Sollte er tatsächlich nach Rom gegangen sein, wäre man versucht, ihm dort einen Kruzifixus in S. Agostino zuzuschreiben, welcher im Typus mit demjenigen der Cappella Martelli in Florenz weitgehend übereinstimmt. Damit rückten die zuvor geschiedenen Werkgruppen aber wieder enger zusammen. Dessen ungeachtet, führt von diesen Stücken wie auch

chsen befinden oder von dorthier stammen (157–166); doch im Hinblick auf die oberitalienische Gruppe darf man wohl von einer allgemeinen Akzeptanz der Kruzifixe der „Tedeschi“ ausgehen.

Klarer erkennbar wird jetzt die Homogenität der umbrischen Werkgruppe. Das ist freilich auch das Ergebnis einer Massenproduktion und beinhaltet einen Verlust an Individualität. Die höchste Qualitätsstufe vertritt das noch frühe Werk in S. Pietro, das durch seine Feingliedrigkeit und die Sentimentalität im Gesichtsausdruck auffällt. Der Körper ist wie gewohnt realistisch gebildet, während das Lententuch nun mit überkreuzten Bahnen beidseitig an die Hüften angeheftet wurde. Diese Drapierung, an der Jahrzehnte lang festgehalten wurde, ist geradezu ein „Markenzeichen“ für die umbrische Gruppe.

Dasselbe Schema kommt sonst nur noch bei einem fragmentierten, aber qualitätvollen Kruzifixus im Berliner Bode-Museum vor, der angeblich in Siena erworben wurde. Bei Cavatorti gehört er zum „Tipo F“ und damit zu einer „bottega tedesca attiva tra l’Umbria e le Marche“; bei Galli/Mazzalupi (2014) ist er hingegen ein Werk des Don Paolo Alamanno, der in den 1460er Jahren in Siena nachweisbar ist. Wieder gibt es rätselhafte Verbindungen innerhalb des Gesamtkomplexes, die schon Lisner nicht entgangen sind.

PERSPEKTIVEN

Nach den erfolgreichen Forschungen von Cavatorti und ihren italienischen Kollegen steht man fast ungläubig vor dieser Menge an Kruzifixen, mit denen die deutschen Meister Ober- und Mittelitalien flächendeckend ausgestattet haben. Eine vergleichbare Dominanz und eine derartige Spezialisierung sind in keiner der transalpinen Regionen festzustellen. Irritierend ist zudem, dass die Quellennachrichten und der Stilbefund bisher nur im Falle des umbrischen Giovanni Teutonico ein stimmiges künstlerisches Œuvre ergeben.

Trotzdem sind noch weitere Funde zu erwarten, sowohl bei den Werken als auch bei den Dokumenten. Als Addendum angeführt sei hier nur ein kleiner Elfenbeinkruzifixus (*Abb. 6*), der 1965 vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworben wurde und im Typus an das hölzerne Exemplar der Cappella Martelli in Florenz sowie an spätere Werke in der Romagna anzuschließen ist (Neuerwerbungen 1966, 235, *Abb. 3, 4*). Ein zweiter, fast identischer Corpus an einem Astkreuz gelangte aus Venedig in die Berliner Sammlungen. Auch auf diesem Felde müssen die „Tedeschi“ hervorgetreten sein, denn einer Quelle von 1516 ist zu entnehmen, dass Isabella d’Este in Venedig nach einem Kruzifix des schon verstorbenen Elfenbeinschnitzers Michele Todesco suchen ließ (Körte 1937, 132).

Feststellen kann man zudem eine gewisse Einseitigkeit in der Forschung, die sich in den letzten Jahren fast ausschließlich auf das Problem „Don Paolo Alamanno – Giovanni Teutonico“ konzen-

triert hat. Es finden sich nämlich noch andere Künstlernamen im Zusammenhang mit der Anfertigung von Kruzifixen: Pietro d’Alemagna in Udine (1440), Jeronimus Theutonicus in Padua (1458) und Lardo Tedesco in Venedig (1491). Weiterhin sollten jene Werke mitbeachtet werden, die in Venedig rund um den Chorschranken-Kruzifixus in der Frarikirche (um 1475) entstanden sind (Schulz 2011; Schulz 2013). Sie bilden nach intensivem Studium die nächstgrößere nach der umbrischen Gruppe und überschneiden sich regional sogar mit dieser, was Cavatorti ebenfalls thematisiert hat (101–104). Hier steht man allerdings schon vor der Frage, ob all diese Stücke noch von Deutschen oder nicht auch von Italienern im „gusto tedesco“ geschnitzt wurden.

Von Bedeutung wäre es schließlich, die Studien auf dem Gebiet der Holz- und Steinskulptur enger zusammenzuführen und die schon traditionelle Trennung zwischen „scultura di legno“ und „scultura di pietra“, welche sich aus der häufig kunsttechnologischen Ausrichtung der italienischen Forschung ergibt, zu überwinden. Diese Problematik hat auch Cavatorti erkannt, wenn sie zumindest einmal versucht, eine Brücke zwischen beiden Bereichen zu schlagen (143–146, *Abb. 101, 102*).

Der Nachweis der transalpinen Wurzeln der in Italien wirkenden Meister aber ist die Voraussetzung dafür, die vielfältigen Migrations- und Assimiliationsprozesse besser zu verstehen. Hin und wieder, wie im Falle von Leonardo Thanner, der aus Landshut stammte und im Friaul tätig war, lassen sich ein paar Indizien finden. Das gilt auch für den aus Nürnberg zugewanderten Sixtus Frei, der in Venedig und Bergamo nachzuweisen ist und um 1508 die eindrucksvolle Kreuzigungsgruppe im Dom zu Trient geschnitzt hat. Bei den Steinbildhauern ist hingegen der Blick nach Wien und in die österreichischen Länder am ergiebigsten. Das belegen Bildwerke aus dem Umkreis des Meisters von Großlobming in Venedig und in Rimini sowie einige Sitzmadonnen in Venzone (zerstört), Monselice und in der Nähe von Vicenza. Als

Persönlichkeit greifbar wird aber nur der in Padua zugewanderte Egidio da Wiener Neustadt (Söding 2007). Angesichts dieses dichten Beziehungsgeflechts sollte man sich also beiderseits der Alpen angewöhnen, die Entwicklungen im Norden wie im Süden genauer zu registrieren und, wenn möglich, zu synchronisieren.

ZITIERTER LITERATUR

Ausst.-Kat. Brescia 2003: Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento, hg. v. Giovanni Agosti/Mauro Natale/Giovanni Romano, Mailand 2003.

Ausst.-Kat. Florenz 2016: „Fece di scultura di legname e colori“. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze, hg. v. Eike D. Schmidt, Florenz 2016.

Ausst.-Kat. Trient 2002: Il Gotico nelle Alpi 1350–1450, hg. v. Enrico Castelnuovo/Francesca De Gramatica, Trient 2002.

Colombi Ferretti 2000: Anna Colombi Ferretti, Il Crocifisso della confraternita di S. Giuseppe a Faenza, in: Studi e ricerche per Bice Montuschi, Faenza 2000, 129–148.

Englen 1982: Alia Englen, Il crocifisso di Salò, Brescia 1982.

Francescutti 2004: Elisabetta Francescutti, Un'aggiunta al „corpus“ di Johannes Teutonichus, in: *Arte Veneta* 61, 2004, 178–187.

Francescutti 2006: Elisabetta Francescutti, Crocifissi „a pesto“ nella città di Pordenone. Anticipazioni di tecnica e restauro, in: *In hoc signo. Il tesoro delle croci* (Ausst.-Kat. Pordenone-Portogruaro 2006), hg. v. Paolo Goi, Mailand 2006, 207–223.

Francescutti 2013: Elisabetta Francescutti (Hg.), Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima, 1350–1500. Modelli – diffusione – restauro (Centro Studi Antoniani, 52), Padua 2013.

Galli/Mazzalupi 2014: Aldo Galli und Matteo Mazzalupi, Sulle tracce di don Paolo Moerich, chierico e scultore, in: *Analecta pomposiana* 39, 2014, 23–60.

Körte 1937: Werner Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 1, 1937, 1–136.

Lisner 1959/60: Margrit Lisner, Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, 1959/60, 159–206.

Lunghi 2000: Elvio Lunghi, La passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento, Foligno 2000.

Marchi 2002: Alessandro Marchi, Il caso „Johannes Teutonichus“. Stato degli studi e raccolta dei materiali, in: *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, hg. v. Maria Giannatiempo López und Antonio Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002, 73–98, 313–314.

Mazzalupi 2008: Matteo Mazzalupi, Don Paolo Alamanno. Un contributo alla questione di Johannes Teutonichus, in: *Andrea De Marchi/Matteo Mazzalupi* (Hg.), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Mailand 2008, 322–331.

Mussini 1988: Massimo Mussini, Il Crocifisso di Ca' de' Caroli e i Crocifissi lignei tedeschi in Italia, in: *Presiedere alla carità. Studi in onore di S. E. Mons. Gilberto Baroni*, Vescovo di Reggio Emilia – Guastalla nel 75 compleanno, Genua 1988, 375–395.

Neuerwerbungen 1966: *Berichte aus den Staatlichen Kunstsammlungen – Neuerwerbungen*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 17, 1966, 225–256.

Schulz 2011: Anne Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550*, Florenz 2011.

Schulz 2013: Anne Markham Schulz, Il Crocifisso di Santa Maria dei Frari e i suoi epigoni, in: *Francescutti* 2013, 93–107, Taf. 51–65.

Söding 2007: Ulrich Söding, „Austria iam genuit qui sic opus edidit“. Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik als „Wanderkünstler“ in Italien, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg. v. Johannes Myssok/Jürgen Wiener, Münster 2007, 167–182.

Söding 2013: Ulrich Söding, Il Crocifisso di San Giorgio Maggiore a Venezia. Radici tedesche – rapporti italiani, in: *Francescutti* 2013, 61–79, Taf. 25–39.

PROF. DR. ULRICH SÖDING
Institut für Kunstgeschichte der LMU München,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
ulrich.soeding@lrz.uni-muechen.de