

werden sollte, die deckend druckenden, mit dem Pinsel gestalteten, gleichmäßigen Flächen und die kontrastreich aus dem *crachis* ausgesparten Stellen.

Da solch eine umfassende Schau der Graphiken Lautrecs wohl nicht mehr so bald gezeigt werden dürfte, ist es bedauerlich, daß diese Möglichkeit der Neudatierungen und -bewertungen nicht genutzt werden konnte. So wird dann der vorliegende Katalog für die nächsten Jahre, bis zu einer erneuten Publikation des graphischen Werkes Toulouse-Lautrecs, seine Gültigkeit als Handbuch behalten werden müssen.

Wieland Barthelmess

Rezensionen

ZWEI NEUE BÜCHER ÜBER ANTONELLO DA MESSINA (mit vier Abbildungen)

FIGORELLA SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*. Milano, Edizione Jaca Book 1986. 204 Seiten, 94 schwarzweiße Abbildungen im Text und 48 Farbtafeln.

Seit der ersten großen Ausstellung, welche Antonello da Messina 1953 in seiner Geburtsstadt gewidmet worden ist, sind im internationalen Schrifttum zahlreiche Beiträge zu Einzelproblemen des Œuvres sowohl als auch zur Frage der Stellung des Meisters innerhalb der Kunst seiner Zeit erschienen. Eine zweite, weniger umfangreiche Ausstellung fand 1981/82 statt, ebenfalls in Messina, veranstaltet vom Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione der Regione Sicilia. Für deren Vorbereitung und für den umfangreichen Katalog zeichneten im wesentlichen Alessandro Marabottini und Fiorella Sricchia Santoro verantwortlich. In der 1986 erschienenen Monographie Sricchia Santoros über Antonello sind nun die im Katalog entwickelten Thesen und Theorien, von deren wichtigsten hier zu berichten ist, mit einigen Korrekturen zusammengefaßt.

Über gewisse Grundtatsachen, Leben und Werk Antonellos betreffend, ist die Forschung der letzten acht Jahrzehnte zu einem gewissen Konsens gekommen: Geburt in Messina um 1430 — manche Autoren möchten ein etwas früheres Datum annehmen, im dritten Jahrzehnt —, Lehrzeit und Mitarbeit bei Colantonio in Neapel während der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre, daran anschließend ausgedehnte Tätigkeit in Messina. Dort wird Antonello erstmals 1457 in einem Auftragsdokument faßbar, nimmt im selben Jahr auch einen Schüler bei sich auf, scheint demnach schon seit einiger Zeit eine eigene Werkstatt geführt zu haben. Dokumente der sechziger und frühen siebziger Jahre behandeln Aufträge für Altarbilder und Gonfaloni (Gemälde religiöser Thematik, welche in reich verzierter und vergoldeter Fassung an Stangen bei Prozessionen mitgeführt wurden). Viele der Dokumente, die bereits vor 1908 veröffentlicht wurden, sind nur in Abschriften erhalten geblieben, die Originale mit zahlreichen noch nicht publizierten archivalischen Zeugnissen im großen Erdbeben des genannten Jahres zugrunde gegangen. Zwischen August 1474 und Juni 1477 erscheint des Künstlers Name in kei-

nem heimischen Dokument; wie aus anderen Urkunden und Zeugnissen hervorgeht, hielt er sich zu dieser Zeit in Venedig auf. Am 14. Februar 1479 setzt er „*in punto di morte*“ zu Messina sein Testament auf und wird am 25. desselben Monats bereits als verstorben genannt. Vater und Mutter des Künstlers waren damals noch am Leben; daher mag man Vasaris Angabe, Antonello sei im 49. Lebensjahr gestorben, Glauben schenken.

Die Forschung der letzten fünf Jahrzehnte (u. a. R. Longhi, O. Pächt, R. Causa, F. Bologna, L. Castelfranchi-Vegas, M. Laclotte-D. Thiébaud, Ch. Sterling) hat versucht, aus den Daten archivalischer Natur und den für Antonello gesicherten, bzw. ihm mit einiger Sicherheit zuzuschreibenden Werken ein überzeugendes Gesamtbild seiner Persönlichkeit zu erarbeiten. Ein wichtiges Ziel war es dabei, Klarheit über das für den jungen Maler so wichtige künstlerische Milieu Neapels zur Zeit der nur vier Jahre dauernden Herrschaft König Renés von Anjou (1438—1442) und nach dessen Vertreibung seines Nachfolgers Alfonso von Aragon (bis 1458) zu schaffen. Dabei ging es nicht nur um die Wirkung und Verarbeitung altniederländischer, sondern auch provençalischer Malerei. Die Identifizierung des sogenannten „Meisters der Verkündigung von Aix“ mit Barthélemy van Eyck, der in enger persönlicher Verbindung mit König René stand, dies nicht erst während dessen Hofhaltung in Aix (bis 1470), sondern möglicherweise auch schon während der Jahre in Neapel, hat dabei neue Fragen aufgeworfen. Ch. Sterling (1983) verwies in diesem Zusammenhang besonders auf die Bedeutung Enguerrand Quartons, der ebenfalls in Aix für René tätig gewesen ist, zusammen mit Barthélemy van Eyck auch als Miniaturist. René von Anjou und Alfonso von Aragon waren beide Verehrer niederländischer Malerei, insbesondere der Kunst Jan van Eycks, von dem sie Werke besaßen. Durch König Alfonso öffnete sich Neapel um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch dem Einfluß spanischer Kunst, vertreten vor allem durch Jacomart Baço.

Die führende italienische Künstlerpersönlichkeit im Neapel der vierziger und fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts war Colantonio. Von ihm heißt es, König René selbst habe ihn in niederländischer Maltechnik unterwiesen, wodurch es ihm möglich geworden sei, seine Vorbilder täuschend ähnlich zu kopieren. Daß Colantonio der Lehrer des jungen Antonello degli Antoni aus Messina gewesen ist, wie Pietro Summonte schon 1524 berichtet hat, ist allgemein akzeptiert. Colantonios Hauptwerk, die beiden jetzt im Museo Capodimonte zu Neapel bewahrten Bilder des „Heiligen Hieronymus im Studio“ und der „Regelverleihung des heiligen Franziskus“, die ursprünglich einmal, übereinander angebracht, zu einer großen „*cona*“ vereinigt waren, sind vermutlich gegen Ende des fünften Jahrzehnts entstanden, zu eben jener Zeit, als Antonello in der Werkstatt seines Lehrers gearbeitet haben dürfte. Der enge Zusammenhang beider fand Bestätigung durch einen Fund, den R. Longhi (vor 1950) gemacht hat. Dabei geht es um sieben kleine Tafeln (je 42.7 : 10.5 cm), jede mit der Darstellung der Figur eines selig gesprochenen Franziskanermönchs, vor flacher Nische auf kleinem Sockel stehend. F. Bologna, der 1977 noch eine weitere zugehörige Tafel fand, konnte feststellen (1950) daß diese „Beati Francescani“, übereinander angebracht, ursprünglich die seitliche Rahmung der „Regelverleihung“ bildeten. In der Weichheit ihrer Formgebung — vielleicht durch das kleine Format der Gestalten begünstigt — unterscheiden sich diese Figuren deutlich von der härteren hispanisierenden Malweise des großen Gemäldes. Aus diesem Grunde

glaubt die Verf., in ihnen die Hand des jungen Antonello erkennen zu können. Zieht man zum Vergleich, worauf bisher nicht hingewiesen wurde, die in den Maßen nur wenig kleinere „Trauernde Maria“ Antonellos aus dessen Bukarester „Kreuzigung“ heran — diese ist eines der wenigen allgemein akzeptierten Frühwerke des Künstlers —, läßt sich in der Tat weitgehende stilistische Übereinstimmung erkennen (*Abb. 5a und b*): weich gebrochene, an der Oberseite belichtete Röhrenfalten mit schüsselartigen Mulden, Gesichter mit punktförmigen Augen, zierliche, gleichsam knochenlose Hände sind beiden eigen. Ob Antonello hier Skizzen seines Meisters umsetzte oder selbständig nach eigenen Entwürfen arbeitete, wie die Verf. anzunehmen scheint — sie führt die Tafeln jedenfalls als Nr. 1 ihres Œuvrekatalogs —, wird sich kaum mit letzter Sicherheit entscheiden lassen. Wichtig ist dabei, daß dieser Vergleich eine frühe Datierung der Bukarester Kreuzigung in den Beginn der fünfziger Jahre rechtfertigen kann.

Die folgenden Nummern des Werkkatalogs (2—4, 7—9) bringen dann eine Gruppe stilistisch verschiedenartiger Bilder, welche mit wechselnden Attributionen im neapolitanischen Bereich um Colantonio und Antonello seit vielen Jahren hin- und hergeschoben werden; die Verf. nimmt sie nun alle für Antonello selbst in Anspruch. Als erstes ist die sogenannte „Madonna der Verkündigung“ des Museums zu Como (Kat. Nr. 2) zu nennen. Ihr stehen wohl am nächsten die Frauengestalten in Colantonios „Regelverleihung“, denen sie aber, was künstlerische Qualität und Feinheit der Durchführung angeht, durchaus überlegen ist. Akzeptiert man die bereits genannten „Beati Francescani“ und die Bukarester „Kreuzigung“ als Frühwerke Antonellos, besteht jedoch keine Veranlassung, ihm auch die Tafel in Como zuzuschreiben; wie die meisten Autoren annehmen, dürfte deren Autor am ehesten ein spanischer, vielleicht in Neapel tätiger Meister gewesen sein, wofür auch die Provenienz des vor 1905 in Spanien erworbenen Bildes spricht.

Schwer verständlich mutet in dieser Reihe die Zuschreibung einer „Kreuzigung Christi“ in der Sammlung Thyssen zu Lugano an (ehemals Sammlung Hentschel, New York). F. Bologna und R. Longhi denken hier an ein Werk Colantonios, das unter dem Einfluß der „stimulierenden Gegenwart des jungen Antonello“ entstanden sei; die Verf. selbst schrieb bereits im Katalog der Ausstellung von 1981: „... daß dieses Werk den Moment höchster schöpferischer Kraft Antonellos während seiner Neapolitaner Zeit verkörpert, dazu seine Fähigkeit, ein eyckisches Vorbild in 'südlichem' Sinne interpretieren zu können, wie es keinem der bekannten spanischen Maler, selbst Colantonio nicht, jemals gelungen ist“. Zweifellos ist dieses Bild originell und malerisch reizvoll, im Typus der Figuren jedoch ebenso wie in deren etwas grellem Pathos der Wesensart Antonellos so völlig fremd und so ohne jeden Zusammenhang mit all seinen anderen Werken, daß eine Zuschreibung an ihn nicht akzeptabel ist. Ch. Sterling (1976) schloß sich bei Beurteilung dieser Tafel der Zuschreibung Ch. R. Posts an einen spanischen Meister an, der nach einem Aufenthalt in Frankreich in Neapel tätig geworden sein könnte. Auch das ist eine Hypothese, doch trägt sie dem stilistischen Befund eher Rechnung, denn einige Gesichter, auch die Art des Faltenwurfs — besonders der vor dem Kreuz sitzenden Rückenfigur Marias — sind den Gestalten der „Predigt des heiligen Vinzenz Ferrer“ auf einem Flügel von Colantonios Vinzenz-Ferrer-Polyptychon in San Pietro Martire zu Neapel sehr verwandt.

Zwei Darstellungen einer „Lesenden Madonna“, die eine in der Sammlung Forti zu Venedig, die andere — in der Qualität überlegen — im Museum zu Baltimore, werden von der Verf. ebenfalls dem frühen Œuvre Antonellos zugerechnet. In seinem Katalog der italienischen Gemälde des Museums zu Baltimore (1976) diskutiert F. Zeri ausführlich die wechselnden Zuschreibungen dieser beiden Bilder; zwar scheinen sie ihm in der künstlerischen Qualität Antonellos würdig — eine Meinung, welcher sich der Rez insbesondere was die Madonna Forti betrifft, nicht anschließen kann —, meint aber weiter: „... an attribution to him is not fully convincing“; anscheinend zieht er in Betracht, es könnte sich hier um Werke eines Schülers handeln, womit er recht haben dürfte.

In Konsequenz ihrer Attributionen nimmt die Verf. nun auch die sogenannte „Madonna Salting“ der Londoner National Gallery (no. 2618) als eigenhändiges Werk Antonellos in ihr Werkverzeichnis auf (Nr. 9). Bisher wurde dieses Bild, den beiden „Lesenden Madonnen“ in gewisser Weise verwandt, doch nicht von derselben Hand, einem Nachfolger oder Schüler Antonellos zugewiesen; erst seit 1930 haben R. Longhi und einige ihm folgende Autoren es wieder für den Meister selbst und dessen frühe Jahre in Anspruch genommen. Die Verf. schließt sich deren Ansicht an, denn auf Grund der „hohen Qualität“, welche sie diesem Bilde zusprechen zu müssen meint, sei es einem Schüler nicht zuzutrauen. Sie datiert es allerdings nicht in die eigentliche Frühzeit, sondern nimmt eine Entstehung Ende der sechziger Jahre an, nach einer Reise des Künstlers in die Provence, von der noch die Rede sein wird; erst dann habe es zur „*complessa semplificazione della testa bellissima*“ kommen können. Das Bild weist ungewohnte Züge auf: der Typus des voll bekleideten Kindes wirkt altertümlich, die linke Hand der Madonna unproportioniert groß, die Ausstattung der Gewänder mit Schmucksäumen aus Perlen und Edelsteinen in eher spanischem Sinne überreich. Dazu kommt noch, daß der Gesichtstypus der Madonna, wie auch F. Zeri bemerkt, auf noch spätere Entstehung deutet; er entspricht nämlich Werken, welche nicht in die sechziger, sondern in die siebziger Jahre zu datieren sind (Verkündigung Syrakus, 1474; Madonna Benson der National Gallery Washington, vielleicht erst 1479). Die Vereinigung derart disparater Elemente, auch eine gewisse Schwerfälligkeit und Dumpfheit des Ausdrucks im ganzen, dürften eine Zuschreibung an Antonello selbst ausschließen. Nachweislich hat der Künstler Schüler besessen: 1457 etwa nahm er einen Paolo di Ciaccio als solchen auf, 1461 seinen Bruder Giordano, später den eigenen Sohn Jacobello. Erkennt man die Bukarester Kreuzigung als gesichertes Frühwerk Antonellos an, ist die Rekonstruktion der frühen Schaffensphase des Künstlers, wie die Verf. sie vorstellt, nicht annehmbar. Fragwürdig erscheinen dann auch weitere Folgerungen, welche sie daraus zieht.

Das gilt vor allem für eine Reise, welche Antonello nach dem Tode König Alfonsos nach Rom geführt haben könnte, wo ihm dann eine Begegnung mit Piero della Francesca und Fra Angelico zuteil geworden wäre. In den bereits genannten Werken möchte sie „*un' eco pierfranceschiano*“ wahrnehmen, ein Echo, das sich mit starkem „provenzalischem Widerhall“ vermische. Demzufolge sei auch eine Reise in die Provence anzunehmen, und zwar nach Aix, wo unter dem Protektorat König Renés von Anjou Enguerrand Quarton und Barthélemy van Eyck damals „einen Pol stärkster Anziehung“ darstellten. Für diese Reise glaubt die Verf. folgende Begründung ins Feld führen zu können: zwischen April 1457 und Januar 1459 ist Antonellos Anwesenheit in seiner Vaterstadt Mes-

sina dokumentarisch bisher nicht belegt. Erst am 15. Januar 1460 erscheint sein Name wieder: an diesen Tage mietet sein Vater Giovanni — „*Magister Giovanni de Antonio mazonus*“ — ein Schiff („*brigantino*“), das den Sohn samt Familie aus dem kalabresischen Amantea in die Heimat zurückführen sollte. Damit nun gleich auf eine durch nichts weiter beglaubigte Reise Antonellos in die Provence zu schließen, ist doch wohl nicht gerechtfertigt, außerdem auch sehr unwahrscheinlich, zumal ihn Frau und Kinder, Bruder, Schwester, Schwager und allerlei Dienerschaft („*cum aliis servicialibus hominibus*“) dabei begleiteten, ein für eine Studienreise doch etwas ungewöhnlicher Aufwand. Wesentlich plausibler erscheint dagegen E. Battistis Erklärung (vgl. S. ...), Antonello habe sich wahrscheinlich einige Zeit in Cosenza aufgehalten, der zweitgrößten Stadt Kalabriens, von der Hafenstadt Amantea aus leicht zu erreichen, um dort einen größeren Auftrag für einen Privatmann oder einen religiösen Orden auszuführen. Zu raschem Aufbruch mitten im Januar, also in der für eine Seefahrt ungeeignetsten Zeit, könnte die politische Lage Anlaß gegeben haben, nämlich der blutige Bauernaufstand, welcher gerade damals im Rahmen der Empörung des Spaniers Antonio Centelles gegen die aragonesische Herrschaft und Finanzverwaltung die Provinz erschütterte. Für Battistis Annahme spricht vor allem, daß sich in Antonellos Begleitung auch sein Schwager Giovanni Risaliba befand, ein Schnitzer und Rahmenmacher, wie man ihn bei der Anfertigung größerer Altarwerke benötigte.

Ganz abgesehen von den Fragen, welche diese Schiffspassage aufwirft, sollte man bedenken, daß Dokumente der Archive Messinas und anderer sizilianischer Städte, wie bereits gesagt, nur sehr lückenhaft überliefert und publiziert sind. Erscheint Antonellos Name in dem, was erhalten ist, für einige Jahre nicht, lassen sich aus diesem Fehlen nicht gleich weitreichende Schlüsse ziehen. Daß erst kürzlich im Archiv der Stadt Noto drei Verträge aus den Jahren 1471 und 1472 gefunden wurden, in welchen es um Aufträge für den Meister geht, sollte dabei zur Warnung dienen.

Die Annahme der genannten Reise Antonellos in die Provence und einer Beeinflussung durch die dortige Kunstübung, insbesondere durch Enguerrand Quarton, möchte die Verf. auch durch die Gruppe der „Drei Engel bei Abraham“ in Reggio Calabria belegt sehen (*Abb. 6a*). Deren ausgeklügelter („*studiatissimo*“) Faltenwurf und die Art, wie die Hände aus weiten Manschetten der Ärmel herausragen, empfindet sie als einen „*maturo omaggio agli angeli ed arcangeli*“ in Quartons großer „Marienkrönung“. Dieser Vergleich trägt aber nicht, denn ihre nächsten Verwandten finden Antonellos Engel nicht dort, sondern beim Meister von Flémalle. Dazu mag man die Gruppe eines Gemäldes in Greenville (Bob Jones University) heranziehen (*Abb. 6b*): Kopie Gossaerts nach einer verschollenen Komposition der Madonna mit dem Kinde vor einem Kamin mit singenden Engeln im Hintergrund; in Proportion, Faltenwurf und Haltung zeigen diese sehr weitgehende Übereinstimmung mit denen Antonellos; jedenfalls stehen sie ihm wesentlich näher als die einfacheren und blockhafteren Figuren Quartons. Eine um 1500 entstandene, im Format mehr als doppelt so große Wiederholung der Komposition des „Besuchs der Engel“, welche auch die bei Antonello fehlende Figur Abrahams einschließt, befindet sich im Museum zu Denver/Col. und wird seit einiger Zeit (Sterling 1964, Laclotte-Thiébaud 1983) dem in der Provence und in Marseille tätigen Josse Lieferinxe zugeschrieben. Die Verf. hält es für möglich, daß es „zwischen der Provence und Ligu-

rien“ im 15. Jahrhundert eine zweite, größere Fassung der Komposition des „Besuchs der Engel“ von Antonello als Vorlage für Lieferinxe gegeben habe. Die Frage bleibt offen, doch muß man in Betracht ziehen, daß sich Antonello ebenso wie Lieferinxe auf ein verschollenes niederländisches Original bezogen haben könnten.

Als bedeutendes Zeugnis der künstlerischen Entwicklung Antonellos ist der Londoner „Salvator mundi“ von 1465 anzusehen. Das Datum ist umstritten. Zwar gibt der Cartellino als Jahr der Entstehung eindeutig 1465 an („...*sexstagesimo*...“), fügt aber hinzu: *VIII^e indi(ctionis)*“. Indiktionen umfassen jeweils eine Periode von 15 Jahren und beginnen dann wieder mit der entsprechend vorrückenden Ordnungszahl von neuem. Für die VIII. Indiktion kämen nur die Jahre 1460 oder 1475 in Frage; das Jahr 1465 würde eine XIII als Indiktion verlangen. Die Inschrift als solche ist offenbar unberührt von Restaurierungen oder Retuschen geblieben; daher muß man sich entscheiden, wo im Text des Cartellino ein Fehler zu suchen wäre. Die Verf. weist darauf hin, 1970 in London angefertigte Röntgenaufnahmen hätten zu dem Ergebnis geführt, daß die Inschrift erst angebracht worden sei, als die ursprünglich nach einem niederländischen Vorbild zum traditionellen Segensgestus auf die Brust gelegte rechte Hand Christi in perspektivisch raumgewinnendem Sinne mit entsprechend veränderter Gewandführung korrigiert worden war. Sie geht dabei von der Vorstellung aus, Antonello habe die Korrektur erst einige Zeit nach Fertigstellung des Bildes vorgenommen und dann auch erst den Cartellino hinzugefügt; ihre Erklärung für das Wort „*sexstagesimo*“ ist jedoch unbefriedigend. Im Grunde besagt die Röntgenaufnahme doch nur, daß der Künstler, aus welchem Grunde auch immer, die Korrektur noch während des ursprünglichen Malprozesses vornahm, denn ein Cartellino bedeutet im allgemeinen den endgültigen Abschluß einer Arbeit. Auch ist es wesentlich wahrscheinlicher, daß Antonello sich bei der Angabe der Indiktion irrte oder „verscrieb“ — VIII statt XIII —, als daß er „*sectuagesimo*“ — so heißt es im Cartellino des Polyptychons von 1473 — mit „*sexstagesimo*“ verwechselt hätte. Die Verf. entscheidet sich aber, wie verschiedene andere Autoren auch, aus Erwägungen stilistischer Art für die Lesung 1475, glaubt also an eine Entstehung des Werkes während der venezianischen Reise. Diese Erwägungen sind nicht überzeugend, deshalb möchte der Rez. ebenso wie F. Bologna an der gebräuchlichen Lesung festhalten.

Unter den bisher bekannt gewordenen signierten und datierten Werken Antonellos wäre der Londoner Christus damit das früheste. Formal und malerisch hat der Künstler ein ursprünglich niederländisches Motiv (Jan van Eyck, Robert Campin), das in dieser besonderen Form durch Rogier van der Weyden geprägt worden war, souverän in italienischem Sinne umgestaltet.

Der Wunsch, Antonellos Entwicklung in größere „europäische“ Zusammenhänge einzufügen, unmittelbare Begegnungen und direkte Abhängigkeiten zu postulieren, führt leicht zu Hypothesen, welche sich — wie die bereits genannte Reise in die Provence — durch Tatsachen nicht erhärten lassen. Das gilt auch für einen in die späteren sechziger Jahre datierten Aufenthalt des Meisters in Ligurien, bzw. der Lombardei, und eine Begegnung mit dem mailändischen Hofmaler Zanetto Bugatto, der von 1460 bis 1463 bei Rogier van der Weyden in Brüssel gelernt hatte (Ch. Sterling, in Festschrift für F. Zeri I, 1984, 169 ff.); auch eine zweite Reise nach Venedig, die noch vor der bekannten von 1474/75 stattgefunden hätte, wird ins Spiel gebracht.

Zurückhaltung ist ebenfalls angebracht, wenn es um die immer wieder behauptete Wirkung der Kunst des Petrus Christus auf Antonello geht. Dieser niederländische Meister ist selbst offenbar niemals in Italien gewesen; Antonello war sicher nie in den Niederlanden, was sich schon aus dem Fehlen jeglicher unmittelbaren Beziehung zu Rogier van der Weydens Kunst erschließen läßt. Natürlich könnte er hier oder dort auch einem Werk von der Hand des Petrus Christus begegnet sein, doch dessen direkter Einfluß auf sein Schaffen ist nirgendwo wahrzunehmen. Bei Behandlung der „Verkündigung an Maria“ in Syrakus deutet die Verf. an, Antonello habe sich geschickt einiger älterer Motive („qualche appunto di vecchia data“) von Petrus Christus bedient; damit meint sie dessen „Verkündigung“ in Berlin, die abgebildet ist und in diesem Zusammenhang auch von anderen Autoren gelegentlich genannt wird. Abgesehen davon, daß sich zwischen beiden Werken überhaupt keine Beziehung herstellen läßt, ist noch zu bedenken, daß das Berliner Bild sich schon früh, offenbar schon während des 15. Jahrhunderts, in Burgos befunden hat, später in einem Kloster zu Segovia, daß es also Antonello kaum bekannt geworden sein kann.

Auf Grund einer oberflächlichen Ähnlichkeit mit Antonellos sogenanntem „Selbstbildnis“ in London wird das als Petrus Christus geführte „Männliche Bildnis“ des County Museums in Los Angeles immer wieder herangezogen, um die Bedeutung des Niederländers für die Entwicklung von Antonellos Porträtkunst zu belegen. Auch dieses Bildnis — die Verf. reproduziert es — sollte aus der Diskussion ausscheiden, denn die Zuschreibung an Petrus Christus ist keineswegs gesichert und wird von namhaften Kennern (u. a. Panofsky, Schabacher) auch mit Recht abgelehnt; nach Schabacher handelt es sich um einen niederländischen Zeitgenossen des Petrus Christus, mit dessen authentischen Bildnissen es sich nicht vergleichen läßt.

Seit R. Longhis viel beachtetem und zitiertem Aufsatz in *L'Arte* 1914 wird dem Einfluß Pieros della Francesca auf die persönliche Leistung Antonellos immer wieder eine entscheidende Rolle zugewiesen. Vor allem im Katalog der Ausstellung von 1981 hat diese Annahme zu unhaltbaren Theorien geführt. Im vorliegenden Werk nimmt die Verf. einiges davon zwar zurück, bleibt jedoch bei der These einer ausschlaggebenden Wirkung der „cultura pierfranceschiana“ auf den sizilianischen Meister. Wenn man diesen Ausdruck als allgemeinen Begriff und vergleichende Stilbeschreibung verstehen will, nicht als direkte Abhängigkeit, könnte man ihn allenfalls gelten lassen. Doch, wo sollte Antonello mit entscheidenden Werken Pieros in Berührung gekommen sein, in Perugia, Arezzo, Borgo San Sepolcro, Urbino? Solange man nicht willkürlich irgendwelche nicht belegte Reisen annimmt, spricht nichts dafür, daß Antonello als fertiger und viel beschäftigter Meister sich je an einen dieser Orte begeben hätte. Offenbar ist die Verf. jedoch anderer Ansicht, denn sie schreibt (S. 105, zu Abb. Taf. 25) noch bei Behandlung der 1473 zu datierenden „Annunziata“ Antonellos in München: „... die jugendliche Jungfrau kreuzt über der Brust Hände, welche kaum noch flämische Fältchen auf den Fingerknöcheln aufweisen und in gerader Linie von einem pierfranceschianischen Vorbild, ähnlich dem auf der Verkündigung des Polyptychons (Pieros) in Perugia, abstammen“. Sollte man es Antonello nicht zutrauen können, auch aus eigenem Vermögen zu einer Lösung solcher Art gekommen zu sein?

Bedenkenswert ist, was E. Battisti (vgl. S. ...) zur Frage Antonello-Piero sagt: „... Das Urteil über unseren Künstler (Antonello) ist immer noch durch das Mißverständnis belastet, daß man in Piero della Francesca nicht den Begründer eines theoretischen Lehrsystems sehen will, sondern den Erfinder praktischer künstlerischer Verfahrensweisen, welche damals bereits weit verbreitet waren, deren wissenschaftliche Formulierung sich im übrigen unmittelbar bis zum Ende des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt. Deshalb versucht man auch, Verknüpfungen und Abhängigkeiten festzustellen, die nicht nur unbewiesen sind, sondern auch zu einer verengten Betrachtungsweise führen“.

Eine direkte „assimilazione prospettica pierfranceschiana“ sieht die Verf. auch in Antonellos Polyptychon von 1473 für San Gregorio in Messina. Wohl behält der Künstler hier die überlieferte Form dieser Bildgattung bei, indem er die Thronende Madonna in der Mitte und die beiden begleitenden Heiligen Gregor und Benedikt auf gesonderten Tafeln darstellt und durch Rahmenleisten voneinander trennt, doch stehen diese Figuren auf einer einheitlich alle verbindenden Bodenfläche mit einer ebenso aufgefaßten niedrigen Wand-Sockelzone hinter sich; auch greift die Sockelplatte des Throns der Madonna auf die Seiten über und schließt dadurch die Tafeln zu optischer Einheit zusammen: für den Betrachter stehen die drei Gestalten also „in einer Art Loggia“.

Ein Streben, den additiven Aufbau des üblichen Polyptychons aus selbständigen, voneinander getrennten Tafeln mit Hilfe der neu gefundenen perspektivischen Mittel zu überwinden und alle Figuren zu räumlicher Einheit zusammenzuschließen, läßt sich während der fünfziger und sechziger Jahre überall in Italien beobachten (Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Mantegna, Giovanni Bellini). Am nächsten kommt der von Antonello gefundenen Lösung Carlo Crivellis im selben Jahre 1473 entstandenes Polyptychon der Kathedrale von Ascoli Piceno. E. Battisti, der darauf hinweist, ist der Meinung, Antonello könne sich Kenntnisse solcher Art nur durch eine Reise nach Mittelitalien und das Studium toskanischer Kunst angeeignet haben. Wieder eine neue Reise-Hypothese, die man akzeptieren oder ablehnen, jedoch nicht schlüssig beweisen kann. In seinem 1983 erschienenen Buch über Enguerrand Quarton (S. 147 f.) nennt Charles Sterling als Vorbild für Antonellos Polyptychon Quartons sogenanntes „retable de Requin“ (Avignon, Petit Palais) mit einer Thronenden Madonna zwischen zwei stehenden Heiligen und knienden Stiftern. In der Tat besitzt die Komposition dieser Tafel mit den drei Figuren auf vereinheitlichter Bodenfläche eine gewisse Verwandtschaft mit Antonellos Werk, auch in Umriß und Haltung der Figuren. Doch ist dieses Retabel um 1450 entstanden, liegt also etwa 25 Jahre vor dem Polyptychon in Messina. Nach Sterlings Meinung müßte Antonello während seiner hypothetischen Reise in die Provence zwischen 1465 und 1471 Quartons Werk gesehen haben.

Für die Thronende Madonna des Polyptychons von 1473 gibt es jedenfalls kein Vorbild bei Piero, sondern am ehesten in niederländischer Malerei: die leichte Wendung der Gestalt nach links, ihr glockenhaft geschlossener Gesamtumriß, die vorstrebende Röhrenfalte des Mantels auf dem Boden, das schmal ovale Gesicht der Madonna mit den beidseits des Mittelscheitels lose herabhängenden Haaren, all das sind Motive, welche sich bereits in Jan van Eycks und seiner Nachfolger Madonnen (Dresden, Frankfurt) finden. Jacomart Baço hat diese niederländische Bildidee ebenso wie deren Madonnentypus schon um 1450 in seinem Polyptychon von Játiva verarbeitet; dabei bringt er auch das

Motiv des vorkragenden Halbrunds am Thronsockel, allerdings noch nicht mit jener plastisch-raumgreifenden Kraft, welche Antonello ihr zu verleihen wußte. Hätte Antonello sich bewußt Pieros Stilprinzipien angeeignet, wäre er für sein Polyptychon zweifellos zu einer deutlich zentralperspektivischen Raumkonstruktion gekommen. Wie der Sockel der Madonnengruppe zu erkennen gibt, ist sie hier jedoch keineswegs gegeben. Insofern erscheint das Polyptychon trotz seiner monumentalen Kraft und Vereinfachung aller Formen in „italienischem“ Sinne doch noch immer durch eine traditionelle niederländisch-spanische Komponente bestimmt.

Ihr Kapitel „Antonello a Venezia“ eröffnet die Verf. mit dem „Heiligen Hieronymus im Gehäus“ der Londoner National Gallery, den sie als ein „revival eyckiano“ ansieht und auf Grund der komplizierten Raumkonstruktion in die Nähe der „Verkündigung“ in Syrakus von 1474 setzen möchte. Der stark niederländische Charakter des „Hieronymus“ ist immer betont worden, auch die Wahrscheinlichkeit einer Anregung für diese Darstellung durch ein Bild gleichen Themas, das sich im Besitz König Alfonsos von Aragon befand und seiner Beschreibung bei Bartolommeo Facio nach dem „Hieronymus“ Antonellos ähnlich gewesen sein muß. Alles spricht dafür, daß dieser in die frühere Schaffenszeit des Künstlers gehört, daß er ihn entweder noch in Neapel oder doch kurz danach geschaffen hat. Entscheidend für eine frühe Datierung erscheint dem Rez. auch die malerische Durchführung gewisser Details; die weiche Knochenlosigkeit der Hände des Hieronymus etwa entspricht noch ganz denen der Bukarester „Kreuzigung“. Dagegen geben die Hände Marias und Johannis der Londoner sowohl als auch der Antwerpener „Kreuzigung“ von 1475 einen völlig anderen Charakter zu erkennen. Am besten läßt sich dies den Detailaufnahmen des noch zu besprechenden Buches von Battisti entnehmen: trotz des kleinen Formats sind diese Hände bis in die geringste Einzelheit plastisch durchgeformt und klar modelliert. Farbstellung und Malweise beider späten Bilder unterscheiden sich ebenfalls sehr vom „Hieronymus“; diesem stehen innerhalb des erhaltenen Œuvres am nächsten die Engelsingalten des „Besuchs bei Abraham“ in Reggio Calabria. In unmittelbarer Nachbarschaft der „Pala di San Cassiano“, des Dresdner „Sebastian“ und anderer dokumentierter Werke aus der Venezianer Zeit findet der Londoner „Hieronymus“ jedenfalls keinen Platz.

Dagegen überzeugt die Datierung der sogenannten Benson-Madonna in der National Gallery zu Washington, für die meistens eine Entstehung um 1473/74 angenommen wurde, in die letzten Jahre des Künstlers nach der Rückkehr aus Venedig. Die marmorkühle Glätte ihrer Formen steht dem erst 1966 bekannt gewordenen „Christus im Grabe“ des Prado in Madrid nahe. Nach G. Previtalis ausführlicher Begründung (1980) hätte Antonello diese Engelpietà noch in Venedig begonnen, bei seinem frühen Tode 1478 in Messina unfertig hinterlassen, sein Sohn Jacobello sie dann vollendet; nach Aussage einiger Dokumente ist er mehrfach zu solchen Arbeiten herangezogen worden. Seine in der Accademia Carrara zu Bergamo bewahrte, 1481 datierte Madonna mit dem Kinde ist in Anlehnung an die Madonna Benson des Vaters entstanden, zeigt auch in der malerischen Durchführung eine gewisse Verwandtschaft. Das Motiv der Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüstung sitzenden Kinde, in dieser Form neu in Antonellos Werk, variiert dazu ein Motiv, das er bei Giovanni Bellinis Madonnen kennengelernt hatte. Gleiches gilt auch für den „Christus im Grabe“: auch hier übernahm Antonello mit dem herab-

hängenden Arm Christi, der nach hinten umgebogenen Hand und dem Engel, dessen Griff den blauen Umhang des Toten eng um den Oberarm spannt, wörtlich ein Motiv aus Bellinis Engelpietà der Londoner National Gallery. Schon diese Übernahmen dürften eine zeitliche Ansetzung beider Bilder in die Jahre nach 1475 rechtfertigen.

Ob die Palermitaner „Annunziata“ ebenfalls erst nach der Rückkehr aus Venedig entstand oder schon kurz vor der Reise dorthin, wird sich mit letzter Sicherheit kaum entscheiden lassen; der Rez. neigt wegen der Verwandtschaft dieses Bildes mit der „Verkündigung“ in Syrakus eher zu letzterer Annahme. Offenbar haben Antonellos Darstellungen der Annunziata in München und Palermo niemals Gegenstücke in Gestalt eines Verkündigungsengels besessen; darauf deutet auch, daß dieser bei der alten Kopie des Palermitaner Bildes in der Accademia zu Venedig fehlt. Zu überlegen ist daher, ob diese Darstellungen der Madonna nicht ursprünglich als private Andachtsbilder für Frauen weltlichen oder geistlichen Standes mit dem noch heute in Süditalien und Sizilien verbreiteten Vornamen Annunziata in Auftrag gegeben worden sind.

Einiges bleibt noch über zwei Zeichnungen zu sagen, welche Antonello zugeschrieben werden. Beide, weithin miteinander übereinstimmend, stellen Gruppen von Frauen dar, die in weite, über den Kopf gezogene und mit gestauchten Falten auf dem Boden aufliegende Mäntel gehüllt sind: 1) Sammlung R. Lehman, New York, Metropolitan Museum, 2) Paris, Louvre. Das New Yorker Blatt bringt nur die Figurengruppe, das 1983 vom Louvre erworbene dazu rechts noch drei weitere, räumlich etwas zurückgesetzte kleinere Gestalten gleicher Art, außerdem links mit starker Verkürzung in den Hintergrund fluchtende Hausfassaden. Die Lehman-Zeichnung tauchte in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts mit einer Zuschreibung an Petrus Christus auf, wurde dann (1939) von A. M. Frankfurter einem Meister aus der Nachfolge Sluters gegeben, schließlich 1953 von R. Longhi als Werk Antonellos publiziert, und zwar als Studie für die Frauen der frühen Bukarester „Kreuzigung“. Longhis Attribution fand allgemein Zustimmung, allerdings nicht die von ihm behauptete Verbindung mit dem Bukarester Bild. Das zweite Blatt wurde erst 1983 mit den sogenannten „Albums Borghèse“ für den Louvre erworben und ist im Jahr darauf anlässlich einer Ausstellung erstmals publiziert worden. (Katalog „Acquisitions du Cabinet de Dessins 1973—1983, Paris 1984, no. 1 m. Abb.). Die Verf. des hier besprochenen Buches bildet beide Blätter in originaler Größe als Farbtafeln ab; sie akzeptiert die Eigenhändigkeit des Pariser Blattes, ist in ihrem Urteil über das New Yorker Blatt jedoch zurückhaltend. Der Pariser Ausstellungskatalog hält das New Yorker Exemplar für eine Kopie nach der Louvre-Zeichnung.

Ganz abgesehen von der Zuschreibung Longhis an Antonello, die dem Rez. unannehmbar erscheint, weisen beide Blätter einige befremdliche Züge auf. Als ungewöhnlich wird man es schon empfinden, daß die Hauptfiguren auf beiden völlig übereinstimmen, wobei die Zeichnung der Falten auf einem etwa 3 cm breiten unteren Streifen des Pariser Exemplars verschwommen erscheint, bzw. nicht vorhanden ist. Die stark verkürzte Häuserzeile dieses Blattes setzt verschiedene Motive der Architektur des Dresdner „Sebastian“ von Antonello zu etwas Neuem zusammen, ohne dabei ein überzeugendes Ergebnis zu erreichen. Schwächen und Unklarheiten der Linienführung sind unübersehbar, besonders deutlich an dem Gebäude mit der Flachkuppel zu erkennen, das den Blick in die Tiefe links begrenzt; auf dem Gemälde erscheint es angeschnitten hinter den

Beinen des Heiligen. Antonello hat sich für die Architektur seines „Sebastian“ offenbar durch Mantegnas Fresko der „Fortschaffung der Leiche des heiligen Christophorus“ in den Eremitani zu Padua anregen lassen; entsprechend sind seine Gebäude kraftvoll, klar und logisch konstruiert. Dagegen wirkt die Häuserflucht der Pariser Zeichnung, welche verschiedene Details des Gemäldes — Zinnen, Blumentopf mit Nelken usw. — verwendet, zaghaft und wenig klar. Die Zeichnung kann kein erster Gedanke für das Gemälde sein, sondern setzt dieses vielmehr voraus.

Ein weiteres Problem: Antonellos Dresdner „Sebastian“ ist 1475/76 entstanden, Stil und Tracht der Frauengruppe, die sich als zeitliche Parallele zu Fouquets Miniaturen verstehen läßt, entsprechen jedoch den fünfziger, allenfalls frühen sechziger Jahren; auch die älteren Zuschreibungen weisen in diese Zeit. Im Gegensatz zum plastisch kräftigen, reich gegliederten und trotz seiner üppigen Fülle doch immer verständlichen Falteneschiebe etwa bei Fouquet und den Niederländern dieser Generation wirkt auf beiden Zeichnungen das Nebeneinander von harten, unlebendigen Längslinien und daneben einigen unvermittelt auf dem Boden placierten „Nestern“ kleinteilig wirren und zusammenhanglosen Faltenwerks eher wie das Werk eines bemühten Nachahmers.

Nach Format und Ausstattung ist Sricchia Santoros Arbeit über Antonello zweifellos die anspruchsvollste der dem Künstler bisher gewidmeten Monographien und wird dies vermutlich auch für längere Zeit bleiben. Leider entspricht der Text nicht durchaus den Erwartungen, welche das Buch auf den ersten Blick erweckt. Aufschlußreich ist wohl die Schilderung des künstlerischen Milieus in Neapel, dem Antonello entwuchs, doch bleibt das Gesamtbild der Persönlichkeit und ihrer Entwicklung, wie es die Verf. entwirft, in gewisser Weise unscharf, dies vor allem — wie bereits ausgeführt — durch die Aufnahme einiger fragwürdiger Bilder in das Œuvre der Frühzeit. Wenig überzeugend ist auch, um darauf noch einmal zurückzukommen, die Annahme nirgendwo belegter Reisen, welche den Künstler nach Rom, Mittel- und Oberitalien sowie in die Provence geführt haben sollen; auch eine zweite Reise nach Venedig, vor der dokumentierten von 1474/75, wird in Betracht gezogen; andere Autoren denken sogar an eine Fahrt in die Niederlande. Auf solche Reisen wird immer dann zurückgegriffen, wenn nach einer Erklärung für vermeintlich direkte Beeinflussung Antonellos durch Künstler wie Piero della Francesca, Enguerrand Quarton, Petrus Christus und andere gesucht wird. Die Erörterung solcher und anderer Fragen, auch die Diskussion der Theorien anderer Autoren sähe man lieber in den Anmerkungen als im Text untergebracht, wo sie die Lektüre erschweren, zumal auch der für ein Buch wie dieses unbedingt erforderliche Index fehlt. Nützlich ist der Abdruck aller bisher bekannt gewordener Dokumente, den bereits der Ausstellungskatalog von 1981 enthielt.

Die Qualität der Farbabbildungen ist im ganzen befriedigend, gelegentlich stört eine gewisse Rotstichigkeit. Eine Ausnahme bildet allerdings der Dresdner „Sebastian“, denn die Wiedergabe gerade dieses späten Hauptwerks von Antonello ist völlig verunglückt: anstatt in lichterfüllter Atmosphäre unter blauem Himmel mit weißen Wolken steht der Heilige hier in bleichem Licht vor tiefschwarzem Gewitterhimmel, und dies leider auch noch seitenverkehrt.

EUGENIO BATTISTI, *Antonello. Il Teatro sacro, Gli Spazi, La Donna*. Riccardo Pacciani, Antologia di Scritti su Antonello (Serie II Labirinto 7). Palermo, Edizioni Novecento 1985. 306 Seiten, davon 105 Seiten Text mit 55 Abb., 50 Seiten Farbtafeln, 87 Tafeln in Schwarz-Weiß mit Details und beigelegt 4 Farbtafeln von Gemälden in originaler Größe.

Ein von den üblichen Künstlermonographien abweichendes Ziel verfolgt Eugenio Battisti, wie er in der Einleitung ausführt. Bewußt verzichtet er auf eine Darstellung der kulturellen und stilistischen Voraussetzungen des Meisters, ebenso auf ausführliche Erläuterungen der Anregungen, welche er durch niederländische Malerei erhielt, auch auf die „intelligente Assimilation der malerischen Prinzipien des italienischen Humanismus, der geometrischen Perspektive und der Theorien über Licht und Schatten“. Seine Stellungnahme zu dem, was in früherem Schrifttum über Antonellos Beziehung zu Piero della Francesca und dessen Einfluß auf Antonello geäußert worden ist, wurde oben bereits zitiert.

Dem Autor geht es mit diesem Buch vielmehr um allgemeine künstlerische Probleme im Werk Antonellos, um „die immer stärker betonte heroische Erhöhung menschlicher Gestalt durch eine entsprechende Formung der plastischen Werte und eine sozusagen architektonisch empfundene Proportion der Akte“; als herausragendes Beispiel dafür sieht er den Dresdner „Sebastian“. Weiter geht es um das Studium des Raumes in seiner vielfachen, auch symbolischen, Bedeutung, ferner um die „äußere und innere Anatomie des Menschen“ sowie um die „kontrollierte, gleichsam 'stoische' Intensität der Affekte“; diese entwickelt sich, um ein Beispiel zu nennen, vom „disordinato pathos“ der Bukarester „Kreuzigung“ zu den späten Darstellungen dieses Themas in London und Antwerpen, zu jenen Andachtsbildern, in deren verinnerlichter Meditation sich „alles Nebensächliche in eine Harmonie höherer Werte verliert“.

Das Ziel des Autors ist deutlich pädagogischer Natur: er möchte beim Leser ganz allgemein Verständnis für künstlerische Werte überhaupt erwecken. Philologie, Quellenstudium und die Feststellung wechselnder künstlerischer Beeinflussungen erkennt er als nötige Voraussetzungen dafür an, betrachtet sie aber nur als Hilfsmittel für die eigentliche Interpretation, da Qualität und Bedeutung eines Werkes sich nicht aus dessen „microstoria“ erschließen lassen. Ziel des Autors ist eine „antologia viva“ — man könnte auch sagen, eine „Seherschule“ —, die genaue Betrachtung und Versenkung in jede Einzelheit verlangt; daher die zahlreichen, oft überraschenden und sehr schönen Details aus der kleinen Auswahl von Werken, welche der Verf. seiner Darstellung zugrundelegt. Um dem Leser eine Vorstellung von den wirklichen Maßen der Bilder zu vermitteln, deren Gesamtaufnahme auf einer Buchseite im Verhältnis zu den dann übergroßen Details winzig erscheint, wurden vier von ihnen in originaler Größe reproduziert und als Faltpfalten dem Buch gesondert beigelegt: die Kreuzigungen in Bukarest, London und Antwerpen, sowie der „Heilige Hieronymus im Studio“ der Londoner National Gallery. Außer diesen behandelt der Text ausführlich die „Verkündigung an Maria“ in Syrakus sowie die großartige „Annunziata“ in Palermo, beide ebenfalls mit vielen Details. Ein 24 Seiten umfassender Schlußteil bringt eine von Riccardo Pacciani besorgte Auswahl aus dem wesentlichen Schrifttum über Antonello. Das Buch ist den Schülern des

Autors an der Universität in Reggio Calabria gewidmet, dürfte also aus gemeinsamer Arbeit erwachsen sein.

Was die immer wieder diskutierten Zuschreibungen von Gemälden an Antonello betrifft, so lehnt der Autor als solche sowohl die beiden „Lesenden Madonnen“ der Sammlung Forti in Venedig und des Museums in Baltimore als auch die Madonna Salting der National Gallery London ab; allerdings auch die beiden Tafeln in Reggio Calabria mit dem „Büßenden heiligen Hieronymus“ und dem „Besuch der Engel bei Abraham“. Aus dem Katalog der späten Werke möchte er die Madonna Benson der National Gallery in Washington streichen.

Hingewiesen sei noch auf Battistis Datierung und Deutung des „Heiligen Hieronymus“ in London. Er meint, das Bild sei „anscheinend“ in Venedig entstanden, findet es dabei jedoch „sonderbarerweise“ von allen Bildern Antonellos Colantonio am nächsten. Merkwürdigerweise zieht er daraus nicht den Schluß, daß es — wie hier bereits früher ausgeführt — tatsächlich in die frühen fünfziger Jahre zu datieren ist. Über den Sinngehalt dieser Darstellung des heiligen Kirchenvaters und den Symbolcharakter der zahlreichen stillebenhaften Objekte, die sie enthält, ist während der letzten Jahre des öfteren diskutiert worden. Bei P. Howell Jolly (*Art Bulletin* 1983) gewinnt man den Eindruck, der Wunsch, für alles und jedes Detail eine solche Erklärung finden zu müssen, habe zu einer gelegentlich etwas gewaltsamen Über-Interpretation geführt, welche das eigentlich Künstlerische aus den Augen verliert. Daß die porträthaft anmutenden Züge des Heiligen auf Alfonso von Aragon deuten, befriedigt so wenig wie der Versuch von A. Ridderbos, den Heiligen mit Nikolaus Cusanus zu identifizieren. Man wird vermutlich kaum mehr sagen können, als daß wahrscheinlich ein geistlicher Herr höheren Ranges, ein Gelehrter und Humanist, der den Heiligen als seinen Schutzpatron verehrte, der Auftraggeber dieses Bildes gewesen sein könnte. In der kompliziert gebauten Räumlichkeit dieses Bildes sieht Battisti die Kombination zweier Systeme, einmal des niederländischen, dem am besten die Definition „itinerario“ zukomme — der große Kirchenraum, welcher durch das Auge „erwandert“ werden muß — und des statisch italienischen, das er als „scena“ bezeichnet; mit ihm ist das dem Kirchenraum eingefügte Studio des Heiligen gemeint. Vor dem eigentlichen „Bild“, den Betrachter ausschließend, liegt ein gemalter steinerner Rahmen mit Flachbogen, wie er in dieser Zeit an sizilianischen Bauten vielfach vorkommt. Durch ihn hindurch wird der Blick in die um eine Stufe abgehobene eigentliche Darstellung geführt. „Um das stille Refugium des Heiligen zu erreichen, muß man eine Schranke überwinden, nicht nur in architektonischem oder semiotischem, sondern auch in theologischem Sinne; biblische Kommentatoren bringen Belege für ein solches *'limen'*: mit dem Glauben, dem Lesen der heiligen Schriften wird diese Schranke überwunden“ (Battisti).

Für den Sinngehalt der noch „außen“, also auf der Stufe stehenden Vögel und des metallenen Beckens gibt es widersprüchliche Möglichkeiten der Deutung: das Rebhuhn (bzw. „Steinhuhn“, hier fälschlich „Wachtel“ genannt) wird oft als Räuber von Eiern aus fremden Nestern dem Satan gleichgesetzt, so auch bei Hieronymus selbst. Andererseits heißt es aber auch, die ausgebrüteten Jungen würden später zu ihrer wahren Mutter zurückkehren; daher kann das Rebhuhn auch als „schließlicher Triumph der Wahrheit“ gedeutet werden. Verschiedene Möglichkeiten gibt es ebenso für den Pfau: einerseits

verkörpert er mit seinem prächtigen Gefieder, das hier allerdings nicht entfaltet ist, weltliche Eitelkeit, andererseits verbildlicht er schon seit frühchristlichen Jahrhunderten auch den Begriff „Unsterblichkeit“, da man sein hartes Fleisch für unverweslich hielt. Der Verf. entscheidet sich bei Antonellos „Hieronymus“ für den negativen Sinngehalt dieser Symbolfiguren, sieht sie als Verkörperung jener Übel, welche der Mensch zu überwinden hat, ehe sich ihm der Zugang zur höheren Welt, in welcher der Heilige weilt, erschließt. Das Messingbecken — der Verf. nennt es „golden“ und findet keine befriedigende Deutung dafür — ist schon in früher mittelalterlicher Malerei ein viel gebrauchtes Symbol für Reinheit, im Zusammenhang dieser Darstellung wohl als ein Hinweis darauf zu verstehen, daß Geist und Seele reinigen muß, wer Zugang zu höheren Daseinsformen finden will.

Jan Lauts

DER MANN AUS BRÜGGE — EINE FIKTION. ARGUMENTE GEGEN EINE AUSFÜHRUNG DER BESSERER-SCHEIBEN DES ULMER MÜNSTERS IN FLANDERN. Aus Anlaß des Buches von CLAUS REISINGER, *Flandern in Ulm. Glasmalerei und Buchmalerei — Die Verglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster*. Worms, Werner 1985. 288 Seiten mit 226 Abb., davon 58 in Farbe. DM 148,—.
(mit fünfzehn Abbildungen)

Noch bevor die großen Bahnbrecher einer neuen Erfassung der Wirklichkeit in der deutschen Malerei der Spätgotik, Hans Multscher, Lukas Moser und Konrad Witz, um nur die wichtigsten zu nennen, auf den Plan treten, läßt die einzigartige Farbverglasung der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster Ansätze dieses „neuen Stils“ erkennen. Gerahmt wie Tafelbilder gibt es hier feldergroße Bildkompositionen, wie sie in der deutschen Glasmalerei weder zuvor noch danach je wieder mit einer so unbekümmerten Kühnheit gestaltet worden sind. Geht man davon aus, daß die Kapelle als Vermächtnisstiftung des 1414 verstorbenen Heinrich Besserer nach Plänen von Ulrich von Ensingen vermutlich um 1420 erbaut und verglast gewesen war, so wird verständlich, daß sich mit dieser Farbverglasung eine vielschichtige stilgeschichtliche Problematik verbindet, deren Deutung immer wieder zu fragwürdigen Thesen und Attributionen geführt hat, zumal weder zur Auftragsvergabe noch zur Ausführung historische Fakten überliefert sind.

Nur durch eine kleine Pforte inmitten von Syrlins Chorgestühl ist die auf der Südseite gelegene Familienkapelle der Besserer zu betreten. Eingezwängt zwischen die Strebepeiler des Südturmes und des Chores umfängt einen zunächst ein bescheidener Rechteckraum, gedeckt mit einem springenden Dreistrahlengewölbe und erhellt von einem tief in der Südwand sitzenden, wenig hohen dreibahnigen Fenster. Nach Osten öffnet sich dann unerwartet ein höchst zierliches Chörlein, das fünf Seiten eines Achtecks umschließt und ein sternförmiges Netzgewölbe trägt. In dem allseits von zweibahnigen Fenstern durchbrochenen Polygon zählt man unter fischblasigem Maßwerk insgesamt 40 Rechteckscheiben, durchschnittlich 67 cm hoch und 38 cm breit, also von recht zierlichen Abmessungen. Der Zyklus umfaßt Darstellungen von der Schöpfungsgeschichte