

veau. Eine niedrige und schmale Türöffnung wurde eingelassen, die gesamte ehemalige Fensterwandfläche vom Gesims bis zum Boden durch ein breites verzinktes Metallgitter, ähnlich einer Lamellenjalousie, überdeckt (Abb. 3). Die Diözese Würzburg, Eigentümerin des Hofes, die ihn vorwiegend für kirchliche Behörden nutzt, hat damit einen neuen Eingang für das in den Räumen des Erdgeschosses einzurichtende Domschatzmuseum schaffen wollen. Der neue Eingang wurde in Windeseile nach raschestem Durchlaufen der städtischen und staatlichen Genehmigungsinstanzen, wohl um eine Diskussion von vorn herein auszuschließen, realisiert. Angeboten hätte sich als Zugang das Hauptportal, ca. 30 Meter vom heutigen Türdurchbruch entfernt.

Mit der partiellen Zerstörung der Seitenfassade und der Zutat eines starren, den Gestaltungsprinzipien Neumanns widerstrebenden Gitters wird deren ausgewogenes Verhältnis von Wandfläche, Fensteröffnungen und Gliederungselementen (von Neumann in zwei überlieferten Planserien in der für ihn üblichen Sorgfalt austariert), empfindlich gestört. Nicht umsonst ist der Hof in der gesamten Neumann-Literatur als herausragendes Beispiel für den maßvoll-repräsentativen palaisartigen Wohnbau und als urbanistisches Geniestück gewertet worden (vgl. u. a. Max H. von Freeden, *Balthasar Neumann als Stadtbaumeister*, Berlin 1937, S. 103f.).

Die unterzeichneten Kunsthistoriker bedauern die Vernachlässigung der Aufsichtspflicht durch die zuständigen Vertreter des Bayeri-



Abb. 3 Würzburg, Marmelsteiner Hof nach der Veränderung von 1999: der neu gebrochene Eingang (Dr. Suse Schmuck)

schen Landesamtes für Denkmalpflege. Sie beobachten bei ihnen wie beim Bauamt der Stadt Würzburg, beim Stadtheimatpfleger und nicht zuletzt bei den bischöflichen Bau- und Aufsichtsbehörden eine befremdliche Permissivität sowie fehlende Achtung vor dem Denkmal und seinem Schöpfer. Ein Wille zur Revision der fehlerhaften Entscheidung und zur Einsicht ist zur Zeit nicht zu erkennen. Trotzdem ist auf die Rückführung des Marmelsteiner Hofes auf den von Neumann geschaffenen und auch bis 1999 vorhandenen Zustand zu dringen.

Die hier abgedruckte Stellungnahme wurde von 23 überwiegend in Würzburg und Umgebung ansässigen Fachkollegen unterzeichnet. Die Liste der Namen ist über den Autor dieser Mitteilung erhältlich.

Meinolf Siemer

Architektur und Bild in der Neuzeit

Kolloquium des Instituts für Kunstgeschichte und des Instituts für Architekturgeschichte, Stuttgart 12.-13.11.1999

In Stuttgart widmete man nach den Ausstellungen zur italienischen Architekturzeichnung des Barock 1993 und zum graphischen Werk Giovanni Battista Piranesis 1999 mit einem vom Institut für Kunstgeschichte und vom

Institut für Architekturgeschichte der Universität gemeinsam organisierten Kolloquium dem Thema *Architektur und Bild in der Neuzeit* eine dritte Veranstaltung. Die Initiatoren Sabine Poeschel und Klaus Jan Philipp setzten

es sich bewußt zum Ziel, eine Vielzahl von Berührungspunkten beider Gattungen zu berücksichtigen, ohne Anspruch auf die ausgewogene Behandlung einzelner, oder auf einen lückenlosen Überblick über alle Aspekte des weitgesteckten Themas zu erheben. *Klaus Jan Philipp* (Stuttgart) entwarf einleidend ein Spektrum möglicher Fragestellungen, teils um zu den folgenden Vorträgen überzuleiten, teils um fehlende Aspekte zumindest zu erwähnen. Als wesentliche Bereiche nannte er erstens die bemalte, zweitens die gemalte und drittens die auf genau kalkulierte Betrachterstandpunkte hin konzipierte, insofern einem Bild ähnliche Architektur. In der Malerei dienten Bauten, bevor sie sich zum selbständigen Bildthema emanzipierten, als Hintergrund, Ortsangabe, Attribute bzw. Symbole, oder sie gliederten das Geschehen auf dem Bildgrund. Für diese narrativen und strukturierenden Funktionen war es zunächst unbedeutend, ob sie maßstäblich und tektonisch plausibel dargestellt wurden. Eine Sonderform zwischen gemalter und bemalter Architektur stellt die Quadraturmalerei dar, die eine illusionistische Erweiterung des realen Raumes beabsichtigt. Durch Bemalung, so Philipp, kann Architektur außerdem in ihrer Struktur potenziert oder negiert, in ihrer Funktion möglicherweise interpretiert werden.

Die folgenden Beiträge zu diesem Thema konzentrierten sich auf die Ausstattungen von Innenarchitektur. Die seit den 70er Jahren von Denkmalpflegern diskutierte Frage nach den farbigen Fassungen von Außenwänden und das Problem der Fassadenmalerei, derer sich nicht zuletzt Gunter Schweikhart und seine Schüler (Ulrich Eltgen, 1995; Ulrike Heckner, 1995; Doris Hascher, 1996) angenommen haben, wurden nicht erörtert.

In ihrem Vortrag zur Bedeutung von Wandmalereien in den päpstlichen Residenzen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit relativierte *Sabine Poeschel* (Stuttgart) einleitend die noch nicht restlos überwundene Vorstellung, dieser Zeitraum sei für die Innen-

raumgestaltung eine »Epoche der Fresken« gewesen. In der Regel, so Poeschel, vergesse die auf die klassischen Gattungen konzentrierte Kunstgeschichtsschreibung den verbreiteten Einsatz von Tapisserien. Kamen Wandbehänge der vor allem im kirchlichen Bereich gewünschten Wandelbarkeit entgegen, so legte man sich mit einem Fresko ikonographisch langfristig fest. Erwartungsgemäß fand diese Form der Ausstattung ihren Platz zu Beginn vor allem in institutionell oder zeremoniell bedeutsamen Räumen, wie Poeschel am Beispiel des vatikanischen Palastes demonstrierte. Schon im 13. Jh. entstanden hier Fresken mit Papageiendarstellungen, die auf einen als Attribut des Amtes verstandenen Brauch hinweisen. *Camere del papagallo* lassen sich in Avignon und Rom bis zum Pontifikat Innozenz VIII. nachweisen, obschon die Papageien als Insignien in dieser Epoche bereits abgeschafft worden waren (vgl. David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, S. 76). Innozenz' Nachfolger Alexander VI. ließ erstmals nicht einzelne offizielle Räume, sondern ein ganzes *appartamento* mit Fresken ausstatten. Damit begründete er eine Mode, die sich allmählich an den europäischen Höfen durchsetzen und die Tapisserien verdrängen sollte.

Wegen der Haltbarkeit von Fresken liegt es nahe, bei der ikonographischen und ikonologischen Deutung von Wandbildern Überlegungen zur Funktion der freskierten Orte anzustellen, Bild und Architektur also im Sinne des Kolloquiums zusammenzudenken. In die kontroverse Diskussion über das Programm von Annibale Carraccis Wölbungsfresken im Palazzo Farnese (1598-1501) brachte Iris Marzik diesen Aspekt ein. Dem repräsentativen Charakter der Galleria entsprechend, so Marzik, beabsichtigten die Farnese dort weder ein *epithalamium* noch historische *res gestae*, sondern ein überzeitlich-neuplatonisches, auf die Familie bezogenes Programm in mythologischer Gestalt anzubringen. *Jörg Martin Merz* (Aalen) dagegen wollte das Deckenprogramm als den

Niederschlag aktueller familienpolitischer Ziele, nämlich der Verheiratung Ranuccio Farneses verstanden wissen. Ein Merkmal der im Raffael-Umkreis in Rom geschaffenen Freskenprogramme und ihrer Nachfolger ist das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen. Während Richard Harprath 1978 die Vielschichtigkeit der ebenfalls im Auftrag der Farnese freskierten Sala Paolina als dem Manierismus gemäße ästhetische Erscheinung bezeichnete, bezog Merz das bildimmanente Gliederungssystem als eine die Semantik des Gesamtprogrammes strukturierende Syntax in seine Interpretation mit ein (vgl. auch Alfons Reckermann, *Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln / Wien 1991). So sind die scheinbar provisorisch vor den Hohlkehlen aufgestellten *quadri sovrapposti* mit Szenen der Liebeswerbung laut Merz als Anspielung auf die damaligen Bemühungen der Farnese um die Hand der Aldobrandinotochter zu verstehen. Dieses Stadium des Werbens sollte jedoch als vorübergehendes verstanden werden, da es hoffentlich bald seinen glücklichen Abschluß gefunden haben würde. Das Gliederungssystem stellt jedoch nicht nur semantische Bezüge her, es ist für Merz darüber hinaus selbst aussagefähiges Zitat, überträgt es doch Michelangelos Schema für die Decke der Sixtina in provokanter Absicht auf das erotische Sujet der Galleria.

Hatte Sabine Poeschel über den allmählichen Austausch von Tapisserien gegen Bilder während des 15. Jh.s referiert, beschrieb Bettina Köhler (Zürich) in einem anregenden Vortrag den Ersatz von Bildern durch Spiegel-Bilder in den Innenräumen des Rokoko. Hinsichtlich des mimetischen Vermögens kritisch reflektiert wurde die Verspiegelung von Innenräumen unter anderem von Lafont de Saint Yenne (*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture de France*, 1746). Er tadelte am Spiegel die Beschränkung auf die bloße Verdoppelung der Wirklichkeit, wogegen die verdrängte Malerei Ideen und Ideale gezeigt

und damit den besseren Spiegel vorgehalten habe. Nicht nur zum Problem der Mimesis-, sondern auch der Architekturtheorie wurden Spiegel dann, wenn sie mittels eines gegenüberhängenden Pendants den gespiegelten Raum zurückwarfen und auf diese Weise die Illusion endloser Enfiladen erzeugten. Um die *vraisemblance* zu wahren, hatte François Blondel vorgeschlagen, diese Scheinräume nicht in den Garten hinaus zu spiegeln. Blondels Verbot von Spiegel in Vorzimmern (*Cours d'Architecture* 5, 1777, Kapitel IX) erklärte Köhler sozialhistorisch damit, daß sich hier Personen niedrigeren Standes und damit von geringerer Spiegel-Bildwürdigkeit aufhielten. Als Erweiterung des realen Raumes hatten virtuelle Räume, wie sie von Spiegeln, aber auch von der Quadraturalmalerei oder von tief gestaffelten Bühnenkulissen erzeugt wurden, im 18. Jh. Konjunktur. Computergestützt visualisierte Illusionsräume bilden heute im Entwurfsprozeß ebenso wie im Ausstellungswesen einen anschaulichen Ersatz für den realen Besuch oder die konventionelle Zeichnung (vgl. *Kunstchronik* 11, 1999 und Gottfried Kerscher, in: *FAZ* 24.3.1999). Unser räumliches Vorstellungsvermögen verlangt selbstverständlich nach Raumillusion, sei es durch perspektivische Wiedergabe, sei es durch digitale Medien. Die Entwicklungsgeschichte hin zur malerisch-perspektivischen, den Betrachter ins Bild hineinversetzenden Architekturansicht in der italienischen Architekturzeichnung des 18. Jh.s beschrieb Elisabeth Kieven (Rom) in suggestiver Weise. Die Architekturtheoretiker der Renaissance glaubten, sich bei dieser Form der Darstellung zunächst keineswegs verbindlich auf Vitruvs knappe Äußerung zur *scenographia* (Buch I/2) berufen zu können. Der die intelligiblen Zahlenverhältnisse am klarsten darstellende, erkenntnistheoretisch unbedenkliche Riß wurde der täuschenden Perspektive lange vorgezogen. Die sinnliche Präsentation des architektonischen Körpers war Aufgabe des Architekturmodells. Doch der bühnenbildartige Charakter einer Bernini-Fas-

sade, der kalkulierte Effekt von Raumübergängen sowie die zunehmend im Entwurfsprozeß berücksichtigte Wirkung auf den Betrachter ließen die Perspektive im Lauf des 17. Jh.s den drei klassischen Formen der Architekturzeichnung an die Seite treten. Sie erreichte für Elisabeth Kieven mit Filippo Juvara, dessen Entwurfszeichnungen begeistert gesammelt wurden, im 18. Jh. hinsichtlich Qualität und Anschaulichkeit ihren Höhepunkt. Nicht immer klar zu bestimmen scheint allerdings die Funktion einiger barocker Risse zu sein, die zum Teil als Entwurfs-, zur Teil als Präsentationszeichnungen, als Wettbewerbsarbeiten oder als Vorlagen zu Stichen dienten (dazu immer noch: Dagobert Frey, »Architekturzeichnung« in: RDK).

Die Wahl der Perspektive für den Architekturentwurf wurde, so Kieven, nicht zuletzt durch die zahlreichen Architekturveduten beeinflusst. Die Anfänge dieser Gattung zeichnete *Jeannette Stoschek* (Stuttgart) anhand von druckgraphischen Ansichten römischer Altertümer aus dem 16. Jh. nach (vgl. zuletzt Kurt Zeitler, *Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten*, München 1999). Exakte Wiedergaben antiker Bauten tauchten zunächst als inhaltsfremde Versatzstücke im Hintergrund von Historien auf, emanzipierten sich jedoch in den 30er Jahren zum selbständigen Thema der Druckgraphik. Erschienen sie zunächst isoliert in rekonstruierter Form, so machte es sich der von 1546 bis 1548 in Rom weilende Niederländer Hieronymus Cock zur Aufgabe, sie in ihrem malerisch-ruinösen Zustand, eingebettet in die umgebende Landschaft und durch Figurenstaffagen belebt zu zeigen. Cocks auch als Vanitassymbole deutbare Ruinenbilder wurden zwar in der Malerei (vgl. Konrad Oberhuber, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10, 1968), kaum aber in späteren graphischen Veduten rezipiert. Diese, so Stoschek, bevorzugten noch für lange Zeit die sachliche Wiedergabe von Architektur.

Kupferstiche machten detailliertes Wissen über Kunstwerke vielfältig verfügbar: Sie dienten dem Reisenden zur Vor- oder Nachbereitung, konnten den persönlichen Augenschein ersetzen, sie wurden im Unterricht eingesetzt, inspirierten Auftraggeber und ließen sich von Handwerkern als Vorlagen nutzen. Interesse an der medialen Verbreitung von Bauwerken hatten Verleger ebenso wie Bauherren oder Baumeister selbst. Diese für den Umgang mit Reproduktionsgraphik in der frühen Neuzeit so typische Gemengelage beobachtete *Rainer Metzger* (Wien) auch an den illustrierten Werken Joseph Furttensbachs. Furttensbachs Entwürfe sind zum großen Teil von Architekturpublikationen beeinflusst, wobei die Vorbilder bewußt oder unbewußt dem ästhetischen und funktionalen Verständnis des Autors gemäß interpretiert und kombiniert werden. Gleichzeitig, so Metzger, möchte Furttensbach selbst sein umfangreiches, reich bebildertes Schrifttum zu allen Bereichen des Bauwesens weniger als Beitrag zur Architekturtheorie, denn als Formenschatz verstanden wissen. Teilt man Metzgers Beobachtung, so scheint die These von Hellmut Lorenz (*Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 34, 1995), die Gattung des Architekturbuchs habe nach 1700 eine mit Paul Deckers *Fürstlichem Baumeister* deutlich zu Tage tretende Entwicklung hin zum reinen Bildexempel vollzogen, in ihrer Tendenz bis in die Anfänge der deutschen Architekturpublizistik zurückverfolgbar. Beide, Furttensbach und Decker, müssen letztlich jedoch in der Tradition von Vorlagensammlungen verstanden werden, die in Deutschland von Anfang an neben der klassischen Traktatliteratur bestand.

Bevor die Architektur, wie Jeannette Stoschek referiert hatte, im Laufe des 16. Jh.s zum selbständigen Bildthema wurde, spielte sie in der spätmittelalterlichen Malerei eine Nebenrolle im Bildgeschehen. Eine zunehmend realistische, wiedererkennbare Abbildung, wie sie etwa von den van Eyck perfektioniert wurde, widersprach im 15. Jh. keinesfalls einer sym-

bolischen Bedeutung. Als Vorstufe zu solchem »disguised symbolism« kann das Nebeneinander realitätsnaher Architekturwiedergabe und allegorischer Darstellung in Ambrogio Lorenzettis berühmten Fresken in der Sala della pace des Siener Palazzo Pubblico bezeichnet werden. Überzeugend beschrieb Hans Belting (Das Bild als Text. Wandmalerei im Zeitalter Dantes, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989) die Verwandtschaft zwischen dem hybriden Charakter der »idealen Stadt mit lokalen Zügen« und der zeitgenössischen Literatur, in der auf ähnliche Weise normierte Bildsymbole mit narrativ-realistischen Details verbunden werden konnten. Reinhard Steiner (Stuttgart) relativierte zunächst das lokale Element im Bild des *buon governo*. Ausgehend von Restaurierungsbefunden, letztlich aber stilistisch argumentierend, vermutete er in dem im Hintergrund erkennbaren Architekturporträt des Siener Domes eine spätere Zutat, die ikonologisch dem Ziel kommunaler Selbstdarstellung widerspreche. Die Tatsache, daß der Siener Dom, der seit 1339 – also zeitgleich zu Lorenzettis Tätigkeit am Fresko – auf Betreiben der Kommune einer Planänderung unterzogen wurde, durchaus nicht als bischöfliches, sondern als städtisches Wahrzeichen verstanden wurde, entkräftet diesen Schluß jedoch. Einen neuen Beitrag zum Verständnis der Bildkompositionen Lorenzettis leistete Steiner mit der Weiterentwicklung einer These, die Jack M. Greenstein (*Art History* 11, 1988) implizit aufgeworfen hatte, als er die Personifikationen in Lorenzettis Fresko als »actors«, nicht als Symbole bezeichnete. Das Gegenübertreten zweier Regierungsformen erinnere, so Steiner, an die zeitgenössische literarische Gattung der oft zwischen zwei personifizierten Ideen (seltener Gruppen) ausgetragenen Streitgespräche. Auf die Hypothese, sie seien vor tribunaartiger Ephemerarchitektur ähnlich der von Lorenzetti dargestellten zur Aufführung gebracht worden, gründete Steiner die Vermutung, Lorenzettis Bildarchitektur und -komposition

könne von dieser vorstellbaren dramatischen Darstellungspraxis beeinflusst worden sein. ‚Lorenzetti and the spectators‘? Das Vortragen von *contrasti* zur öffentlichen Unterhaltung räumen Literaturhistoriker freilich nur der volkssprachlichen und -tümlichen, in Flugschriften verbreiteten Variante ein (vgl. Hans Walther, 1984², S. 188, und Dorothee Heller, *Studien zum italienischen »contrasto«*, 1991, S. 116). Widerlegt man diese These nicht, so stellt sich dem Kunsthistoriker abermals die methodische Frage nach dem Zusammenhang zwischen Raumfunktion und freskierter Ausstattung: Liegt es nahe, in einer (volks)belustigenden Vortragspraxis ein Vorbild für das Programm eines zur Regierung und Rechtsprechung genutzten Saales zu suchen?

Neben bemalten und gemalten Bauwerken hatte Philipp einführend das Problem der Architektur mit bildhafter Wirkung genannt. Als malerisch im Sinne von wechselnden Bildern hatten Heinrich Wölfflin und Hans Sedlmayr das »Kunstwollen« barocker Architektur im Gegensatz zur linearen, statischen Form der Renaissance beschrieben (Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915; Sedlmayr, *Zum Sehen barocker Architektur*, 1930). Daß die Konzeption hin auf wechselnde Ansichten ein charakteristisches, aber keineswegs ein ausschließliches Phänomen des 17. Jh.s darstellt, demonstrierte Hubertus Günther (Zürich). Nicht die »haptische« Realität, sondern die perspektivisch bedingte Erscheinung bestimmte beispielsweise die Konzeption der Scala Regia oder der Piazza S. Ignazio in Rom. Gebaute Bilder wie diese begegnen jedoch bereits zu Beginn des 16. Jh.s.: Bramantes Tempietto im Hof von S. Pietro in Montorio sollte ursprünglich von einem Säulengang umgeben werden, der einen Rahmen und damit einen fixen Betrachterstandpunkt angesichts eines perspektivisch genau kalkulierten Architekturbilds vorgegeben hätte. Die Fassade von Palladios Redentore war auf einen Prozessionsweg, die von S. Giovanni dei Fiorentini auf zwei Stichstraßen hin entwor-

fen, die als Sichtachsen von Einbauten »befreit« wurden. Im Gegensatz zur architektonischen Realität setzte sich die perspektivische Wiedergabe von Bauwerken erst rund hundert Jahre später durch. Gegen Ende des 18. Jh.s fand die sensualistische Wirkung von Architektur auch Eingang in die Architekturtheorie, die sich zunächst ebenso wie die Architekturdarstellung auf deren intelligible Eigenschaften konzentriert hatte.

Seit Palladio nutzten Architekten die bildliche Wiedergabe ihrer Bauwerke, um diese zu interpretieren und zu publizieren. 1932 stellte Erich Mendelsohn sein »Neues Haus neue Welt« am Rupenhorn in Berlin mit Hilfe der Photographien Arthur Kösters und ausgewählter kunsttheoretischer Äußerungen Amédée Ozenfants in programmatischer Weise als antifunktionalistisch dar, wie Jörg Stabenow (Florenz) zeigte. Zur »schönen Maschine knockout schlägt« (Mendelsohn), gehörte für den Architekten auch die

Integration von Bildern und von bildhaften Ausblicken in die umgebende Landschaft. Raum, Bild und angewandte Kunst sollen sich ästhetisch und ikonographisch zu einem Ganzen fügen. Anche lui è stato pittore!

Macht ein Tagungsprogramm es sich zur Aufgabe, eine möglichst bunte Vielfalt von Aspekten eines möglichst umfassend formulierten Themas zu präsentieren, riskiert es einen Mangel an Tiefenschärfe, Systematik und fundierter Dialogfähigkeit zwischen den Teilnehmern. Nur in einigen Fällen, etwa bei den Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Architekturzeichnung, Architekturgraphik und bildhafter Architektur, ergänzten sich Beobachtungen. Positiv gesehen weckte das Stuttgarter Kolloquium eben durch seinen Überblickscharakter die Neugier, einigen der punktuell erleuchteten Probleme bald in monographischen Tagungen intensiv erörtert zu sehen.

Michaela Völkel

Il rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Dürer, Bellini, Tiziano

Venedig, Palazzo Grassi, 5. September 1999 - 9. Januar 2000

Wer im Herbst und Winter des vergangenen Jahres Venedig besuchte, den erwartete im Palazzo Grassi eine überwältigende Schau bedeutender Gemälde und Graphiken aus dem 15. und 16. Jh., die künstlerische Beziehungen zwischen Venedig und Flandern bzw. Oberdeutschland veranschaulichten. Das Thema war glücklich gewählt, kommt doch diesen Beziehungen sowohl für die Entwicklung der nordischen wie für die der venezianischen Renaissancemalerei große Bedeutung zu, ist das Gebiet bereits teilweise durch vorzügliche Studien erschlossen, und darf man im vereinten Europa Interesse für die Geschichte grenzüberschreitender Gemeinsamkeiten erwarten. Die Internationalität des Themas spiegelte sich nicht nur in der Gruppe der Organisatoren, Katalogautoren und Bearbeiter. Schon die aus-

gestellten Künstler lebten »europäisch« bis in ihren privaten Bereich: Savoldo etwa hatte eine flämische Ehefrau, Giulio Campagnola eine deutsche. Sein Adoptivsohn Domenico Campagnola war der Sohn eines deutschen Schusters. Von Giovanni d'Alemagna bis Elsheimer zogen viele nordische Meister nach Venedig, zahlreiche Flamen und Deutsche arbeiteten etwa in den Werkstätten Tizians und Tintoretts. Auf der anderen Seite brachten Jacopo de' Barbari und Tizian ihre Kunst persönlich in den Norden. Vor einer Idealisierung dieser Situation mag freilich Dürers Angst vor einem Giftmordanschlag seiner venezianischen Kollegen bewahren.

Den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Hintergrund, der die persönlichen und künstlerischen Kontakte über reisende Maler und