

has prompted Boiret to modify repeatedly in the course of the past decade some aspects of the exterior elevation, especially in the most cherished part of the edifice, the chevet. Raising the roof enough to simulate the appearance of the building in old photos and drawings requires erecting diaphragm walls in industrial brick (see *Abb. 8*) over the tribune vault ribs which, in addition to the weight of the handsome Roman tiles manufactured expressly for Viollet-le-Duc, will add considerably to the load and raise the elevation much higher not only than the present elevation but also than what was there in fact before 1860. Whether the de-restoration is more southern Gothic than Romanesque (the pre-restoration state may very well have represented a final building stage of the early 14th century) will in the end be a less important issue than how the local public may respond to a radically changed silhouette after more than a century-long attachment to a familiar profile. Considerable disappointment and even resentment is also bound to be aroused by the blocking of light through the transept *oculi* by the new roof. These are considerations the Minister of Culture will have to weigh from a political rather than an esthetic standpoint, however much the decisions of the *Commission* are supposed to be above politics. Such considerations are the more difficult in that the Socialist government for whom Jack Lang speaks in matters related to the arts, has attempted over the last decade to pay more attention to regional options in an attempt to decentralize culture. The fate of Saint-Sernin has provided an unlikely forum for thrashing out the question of where national authority ends and local desires are engaged — and for an ambitious mayor to demonstrate his skill at walking a tight line between intractable alternatives.

Thomas W. Lyman

Tagungen

IN SEARCH OF THE NETHERLANDISH TRADITION: PATTERNS OF CONTINUITY AND EXCHANGE.

International Research Conference of The Historians of Netherlandish Art. The Cleveland Museum of Art, 26.—28. Oktober 1989.

Die „Historians of Netherlandish Art“ trafen sich im Cleveland Museum of Art zu ihrer dritten Forschungskonferenz. Die vor acht Jahren von amerikanischen Kunsthistorikern gegründete Vereinigung hat inzwischen etwa 300 Mitglieder, darunter zunehmend auch Kollegen aus Europa. Dies spiegelte sich in Cleveland nicht nur in der Zusammensetzung der etwa 200 Teilnehmer, sondern auch in der Rednerliste.

Die Konzentration der behandelten Themen zeitlich vor allem auf das 15. und das 17. Jahrhundert, gattungsspezifisch primär auf Malerei und Graphik entspricht der generellen Forschungssituation vor allem in den Vereinigten Staaten, aber nicht nur dort. So verstehen sich die Historians of Netherlandish Art zwar als Forum für jedwede Forschung zur niederländischen Kunstgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, der tatsächlich abgedeckte Bereich ist allerdings — noch — sehr viel schmaler.

Dieser Beschränkung zum Trotz erwies sich das Tagungsthema als Stimulans für Diskussion und Auseinandersetzung: Schlaglichtartig wurde dies nicht nur in den „Keynote Adresses“ von Julius S. Held (Columbia Univ.) und Ilja Veldman (Univ. Amsterdam) deutlich, sondern auch in dem die Fachgrenzen übergreifenden Beitrag von Herman Pleij (Univ. Amsterdam). Wo Held (*Thoughts on the Netherlandish Tradition*) vor allem auf die enormen Wandlungen und Umbrüche im Verlauf des 16. Jahrhunderts verwies und hier ein weites Feld für die Erforschung einer seiner Meinung nach in jedem Einzelfall erst noch nachzuweisenden „niederländischen Tradition“ sah, betonte Ilja Veldman *Elements of Continuity*. „A Finger Raised in Warning“, die durchgängige moralisierende Grundtendenz niederländischer Kunst vom 15. bis zum 17. Jahrhundert bildete für sie, aller stilistischen Unterschiedlichkeiten ungeachtet, ein unübersehbares Kontinuum. Pleij (*The Role of Bourgeois Virtues in Dutch Art and Literature: From Imitation to Original Adaption*) machte auf eine andere Form von Kontinuität aufmerksam. Ausgehend von der traditionell negativen Wertung frühneuzeitlicher niederländischer Literatur als angeblich vulgär, mindestens aber im Verhältnis zur Ritterepik imitativ und daher ohne besonderen eigenen Wert, verwies er auf parallele Erscheinungen in Malerei und Graphik des 15. bis 17. Jahrhunderts, wo gerade das zunehmende Eindringen von Motiven alltagsrealistischer Schilderung als fortschrittliche Tendenz gewertet wird. Pleij sah auf beiden Feldern, Literatur wie bildender Kunst, einen übereinstimmenden Entwicklungsprozeß: „Bürgerliche“ Wertvorstellungen dringen in zunehmendem Maße in vorgegebene Kunstgattungen ein, um sie sich schrittweise anzuverwandeln und schließlich originär neue Gattungen hervorzubringen.

Aus genuin kunsthistorischer Sicht wurde die Frage der Kontinuität auch von den einander ergänzenden Beiträgen von James Marrow (Berkeley) und Celeste Brusati (Yale Univ.) aufgeworfen. Marrow (*The Distinctive Tradition of Self-References in Netherlandish Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*) brachte den vielfach augentäuschenden Bildrealismus, den die niederländische Kunst seit dem 14. Jahrhundert in zunehmendem Maße entwickelt, in Zusammenhang mit dem Bewußtsein der Maler, in einer spezifischen künstlerischen Tradition zu stehen. Die dabei von Marrow aufgezeigte Bandbreite der Möglichkeiten zur Demonstration künstlerischen Selbstbewußtseins erstreckte sich von Jan van Eycks indirekten „Selbstdarstellungen“ in der Inschrift des Arnolfini-Doppelbildnisses oder der Spiegelung in der Rüstung des Hl. Georg der Paele-Madonna, über Roger van der Weydens direkte Bezugnahme mit seiner Lukas-Madonna auf die künstlerische Tradition (Jan van Eycks Rolin-Madonna), bis zu Dürers Münchner Selbstbildnis von 1500, seinen Vorbildern wie zu seiner weit über Jan van Eyck hinausgehenden Bildaussage. Celeste Brusati (*Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still Life Painting*) verfolgte die Wandlungen des Künstlerseלבtildnisses in der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts. Als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen diente Clara Peeters' direkte Bezugnahme auf die eyckische Tradition in ihrem frühen Stilleben mit Blumen und Goldpokalen von 1612 (Karlsruhe, Staatl. Kunstsammlungen) mit der tatsächlichen, im Buckelpokal vielfach wiedergespiegelten Darstellung der Künstlerin an der Staffelei. David Baillys verdoppeltes Selbstbildnis mit Vanitassymbolen von 1651 (Leiden, Städt. Museum „De Lakenhal“) — zum einen in unmittelbarer, aber retrospektiver Wiedergabe als junger Mann,

zum anderen im tatsächlichen Lebensalter von 67 Jahren im gemalten Selbstbildnis im Bilde — verdeutlichte das selbstreflexive „Anhalten der Zeit“ in prägnanter Weise. Den Schlußpunkt der Entwicklung markierte Samuel van Hoogstratens Trompe-l'oeil-Steckbrett (Karlsruhe, Staatl. Kunstsammlungen), das auf ein Selbstbildnis im klassischen Sinne vollkommen verzichtet und dennoch durch die ostentative Hinzufügung der dem Maler von Kaiser Ferdinand III. verliehenen Goldmedaille eine indirekte, nämlich soziale Selbstdarstellung des Künstlers verkörpert.

Die Mehrzahl der Beiträge in den einzelnen Sektionen beschäftigten sich nur mehr oder minder intensiv mit der übergreifenden Frage nach einer niederländischen Tradition. Sie präsentierten dennoch eine Vielzahl von Einblicken in gegenwärtige Forschungsvorhaben, auf die hier nur in Auswahl eingegangen werden kann. In der Sektion „The New Eye: Technology and Connoisseurship“ kündigte Molly Faries (Indiana Univ.) ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zu Geertgen tot Sint Jans an, das unter Einschluß von Historikern, Kunsthistorikern, Gemäldetechnologen und Archivaren neues Licht auf die Haarlemer Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werfen soll. Ein weiteres Forschungsvorhaben unter dem Titel *Monumental Flemish Apostle Programs: A Northern Tradition of Sacred Art and Decoration* stellte Cynthia Lawrence (Temple Univ.) vor.

Maryan Ainsworth (Metropolitan Museum of Art: *Drawings and Underdrawings in Netherlandish Art: Toward a Methodology*) betonte die Funktion der Unterzeichnung im 15. Jahrhundert als Werkzeichnung, die vermutlich eigentliche vorbereitende Zeichnungen in einem anderen Medium überflüssig machte. In diesem Zusammenhang schlug sie die Deutung der zu Anfang des 16. Jahrhunderts gelegentlich zu beobachtenden Verwendung von Lavierungen auch bei Unterzeichnungen als „*Vidimus*“ im Maßstab 1 zu 1 für den Auftraggeber vor. In welchem Maße die Untersuchung der Unterzeichnung im Kontext von ausgeführtem Bild und unabhängiger Zeichnung fruchtbar zu machen ist, verdeutlichten die Ergebnisse der Studien zu den Portraits Hans Holbeins d. J. (vergl. den Artikel von Maryan Ainsworth im November-Heft des *Burlington Magazine*).

In der Sektion „The Distinctive Role of Media in Netherlandish Art and Art History“ belegte Henri Defoer (Rijksmuseum. Het Catharijneconvent, Utrecht: *Border Designs on Liturgical Vestments in Holland During the Early Sixteenth Century*) die parallele Tätigkeit des Meisters von Alkmaar, des Meisters der Figdor-Kreuzabnahme und des Jacob Cornelisz nicht nur als Tafelmaler, sondern auch als Lieferanten von Vorlagen für die Dekoration liturgischer Gewänder. Bei Jacob Cornelisz scheint die lukrative Entwurfstätigkeit ab etwa 1515 sogar die Ausführung von Altar- und Tafelbildern weitgehend verdrängt zu haben. Dana Goodgal-Salem (Princeton: *Claus Sluter's Transformations of the Portal at Champmol*) analysierte die Veränderungen, die Claus Sluter ab 1390 an dem erst kurz zuvor vollendeten Portal der Kirche der Kartause von Champmol vornahm. Durch die nachträgliche Verbreiterung des Portalgewändes und durch die höhere Versetzung der Baldachine schuf er den für sein Skulpturenprogramm notwendigen Raum und verkehrte zugleich die bis dahin gültige Unterordnung der Gewandefiguren unter die Architektur in ihr Gegenteil. Stephen Goddard (Univ. of Kansas: *The Reliable as an Artistic Crossroad: Guild Sanctioned Collaboration Between the Painters, Carvers, and Joiners of Antwerp*) stellte die zeitgenössisch dokumentierten Zunftbestim-

mungen für die Zusammenarbeit von Malern, Bildschnitzern und Schreibern in der Herstellung Antwerpener Schnitzaltäre des 16. Jahrhunderts vor und brachte sie in Beziehung zu den tatsächlichen Befunden an erhaltenen Altären.

„Art and Life: Convention and Reality“ war eine weitere Sektion überschrieben. Margaret D. Carroll (Wellesley College: *Speculum mercatorum: Jan van Eyck's Marriage of Arnolfini*) wartete mit einer neuen Deutung des Londoner Doppelbildnisses auf, die gegenüber den zahlreichen bisher vorgeschlagenen Erklärungen den Vorteil hat, vergleichsweise ungezwungen die Mehrzahl der ikonographischen Besonderheiten des Bildes interpretieren zu können. Carroll zufolge ist die sogenannte „Arnolfini-Hochzeit“ kein Hochzeitsbild, sondern vielmehr ein visuelles, vom Maler inschriftlich „bezeugtes“ Dokument der Ermächtigung Giovanna Cenanis durch ihren Mann zur Wahrnehmung seiner Rechte während der Phasen seiner berufsbedingten Abwesenheit von Brügge. Arnolfinis Selbstdarstellung als erfolgreicher Kaufherr und als frommer Christ stünde demnach primär im Dienste seiner Glaubwürdigkeit seinen Vertragspartnern gegenüber.

Die Verwendung einer bildlichen Darstellung als Rechtsdokument untersuchte auch Ann Roberts (Univ. of Iowa: *The Landscape as Legal Document: Jan de Hervy's View of the Zwijn*). Ihr gelang zunächst die Identifikation des Malers einer im Jahre 1501 entstandenen Übersichtsdarstellung der Landschaft nördlich und östlich von Brügge (Brügge, Arenshuis) mit dem 1472 bis 1509 in Brügge dokumentierten Maler Jan de Hervy. Zugleich konnte sie den unmittelbaren Zusammenhang der Landschaftsdarstellung mit den Planungen des Jahres 1501 für einen — nie ausgeführten — Kanal nachweisen, der Brügge mit der Scheldemündung verbinden sollte. Vermutlich sollte die Überblickslandschaft bei den Planungen des Kanalbaus dienen, wobei sie in propagandistischer Weise nicht nur die Bauarbeiten in vollem Gange zeigt, sondern zugleich bereits den Erfolg der Maßnahme schildert: Eine Reihe großer Handelsschiffe haben Brügge bereits angefahren. In der Umsetzung dieser Aufgabe bediente sich de Hervy unterschiedlicher, ihm vertrauter Darstellungstraditionen: Während die Überblickslandschaft der zeitgenössischen Kartographie entspricht, sind die dargestellten Siedlungen in den Konventionen der Tafelmalerei wiedergegeben. Den Umfang der Lenkung der Wahrnehmung durch Konventionen zeigte auch Lawrence Goedde (Univ. of Virginia: *Convention of Subject and Form in Dutch Landscape Paintings and Their Role in Interpretation*) am Beispiel von niederländischen Landschaftsdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Dabei konnte er auf literarische Traditionen bestimmter Genres (etwa bukolische Themen) wie auf den Einfluß rhetorischer Sprachformen auch auf die bildliche Gestaltung verweisen.

Auf die beherrschende Kraft von Konventionen nicht nur auf die Entstehung von Kunstwerken, sondern auch auf die kunsthistorische Erforschung eben dieser Gegenstände, gingen — unabhängig voneinander — Joanna E. Ziegler (College of the Holy Cross) und Eddy de Jongh (Univ. Utrecht) ein. Ziegler (*Reading Scholarship Church Architecture of the Low Countries*) versuchte die Gründe für die vollkommene Vernachlässigung der mittelalterlichen Architektur der Niederlande durch die Kunstgeschichte mit einem Blick auf die Forschungsgeschichte zu erhellen. Dabei konnte sie drei Elemente benennen, die in die Bewertung des Gegenstandes im 19. Jahrhundert eingeflossen sind, und die bis heute weitgehend unreflektiert die Beschäftigung mit der mittelalterlichen Architektur der Nie-

derlande lähmen: die Orientierung an der französischen Kathedralgotik, dazu eine Periodisierung, die gotische Architektur im 15. und 16. Jahrhundert als eigenständige Erscheinung nicht gelten lassen kann, verstärkt durch die Auseinandersetzungen einer nationalistischen Kunstgeschichtsschreibung einerseits in den Niederlanden, andererseits in Belgien.

Dem letzten Phänomen, dem Nationalismus in der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung, widmete sich auch de Jongh (*Real Dutch Art and Not-So-Real Dutch Art: Some Nationalistic Views of Seventeenth-Century Netherlandish Painting*). Er analysierte die gleichfalls im 19. Jahrhundert entstandene, aber bis heute in der Wertung fortlebende Klassifizierung der an italienischen, kurz gesagt an klassischen Vorbildern orientierten niederländischen Kunst des 16. wie 17. Jahrhunderts als „unholländisch“. Hier wie in der Betrachtung der ungeschriebenen niederländischen Architekturgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit wurde schlaglichtartig nicht nur die Zeitgebundenheit jeden Forschungsbemühens gezeigt, sondern auch auf weite Felder weitergehender Untersuchungen hingewiesen.

Vielfältige und zum Teil sehr dissonante Antworten auf die Frage nach der „niederländischen Tradition“ wurden auf der höchst anregenden Konferenz in Cleveland gegeben, deren Beiträge in Auswahl in *Simiolus* publiziert werden sollen (Die Vorträge der vorhergehenden Konferenz der Historians of Netherlandish Art waren gleichfalls nur in Auswahl in *Simiolus* 16, 1986, S. 91—188, erschienen). Einer der Organisatoren, Charles E. Scillia (John Carroll Univ.), erläuterte abschließend im Gespräch seine sehr persönliche Auffassung einer „niederländischen Tradition“, die in der Tat ihren unmittelbaren Niederschlag in der Konferenz gefunden zu haben schien: in dem in der Mehrzahl der Einzelbeiträge erkennbaren Interesse an der Rückkehr zu Betrachtung und Untersuchung des jeweils einzelnen Kunstgegenstandes.

Drei Ausstellungen aus den Beständen des Cleveland Museum of Art und des Allen Memorial Art Museum begleiteten die Konferenz in Cleveland und im nahegelegenen Oberlin. *Northern Landscape Traditions: Sixteenth and Seventeenth-Century Prints and Drawings* sowie *Netherlandish Drawings from the Permanent Collection* wurden in Cleveland präsentiert, *Flemish and Dutch Treasures from the Collection* im Museum in Oberlin.

Jochen Sander

Ausstellungen

IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE IL GRECHETTO
Genua, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27. Januar bis 1. April 1990.

(mit fünf Abbildungen)

Die Stadt Genua ehrt einen ihrer bedeutendsten Künstler mit einer großen Ausstellung, deren Titel auffordert, die schöpferische Leistung dieser noch immer wenig bekannten, produktiven Künstlerpersönlichkeit gebührend zu würdigen. Zugleich spielt er auf den barock-selbstbewußten Titel der gleichnamigen Radierung Castigliones von 1648 (Kat. 64) an. Diese zeigt einen Jüngling, den Genius des Malers, umgeben von den dessen Schaffen kennzeichnenden Bildgegenständen und Symbolen.