

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

38. Jahrgang

Oktober 1985

Heft 10

Tagungen

ITALIAN PLAQUETTES

Symposium in Washington, National Gallery of Art
Center for Advanced Study in the Visual Arts, 21.—22. März 1985

In der Frühe, als ich mich durch die schweren Messing-Drehtüren am Eingang der Constitution Avenue drängte und das alte West-Building der National Gallery of Art durchquerte, um die Eröffnung des Symposions um 9 Uhr zu erreichen, überzogen sich — schneller als in einem Zeichentrickfilm — die schimmernd stahlblauen Wände der langen Galerien im Parterre mit einem blassen Milchkaffeebraun, während die Wände entlang herrliche, mir völlig unbekannte Bilder alter Meister aus dem Boden wuchsen. (Erst später, als die Exponatenbeschriftungen mit weißen Buchstaben auf der Wand schabloniert wurden, klärte es sich auf, daß es sich bei dieser Inszenierung um die Vorbereitungen zu einer Ausstellung alter Meister aus Leihgaben der Dulwich Picture Gallery handelte.) Fast pünktlich erhob sich in der Lecture-Hall ein schlanker, silberhaariger Herr und sprach einige freundliche Einführungsworte. Es war Henry A. Millon, von allen Hank genannt, Dean des Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA, s. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 1—6), Organisator und Gastgeber des Symposions, das finanziell von der Samuel H. Kress Foundation unterstützt wurde. Er teilte den 125 Teilnehmern und den anderen Zuhörern mit, daß dies innerhalb von drei Jahren bereits die dritte Tagung über Bronzekleinkunst sei. Aus zweifachem Anlaß hätten diese Veranstaltungen in der National Gallery stattgefunden: einmal wegen der Neuaufstellung der Skulpturensammlung 1983, insbesondere aber wegen der Rückkehr der sehr bedeutenden Sammlung Kress, vormals Dreyfus, deren italienische Medaillen und Plaketten über zehn Jahre lang nicht mehr zugänglich waren. (Für neuere Änderungen in den Zuschreibungen s. *Annual Report, NGA* 1983, S. 74—82 und C. C. Wilson, *Renaissance Small Bronze Sculpture, NGA*, Washington 1983.)

Im März 1983 waren bei CASVA zwei Vorträge über Kleinbronzen gehalten worden, und im März des vergangenen Jahres war ein erstes Symposium den italienischen Medaillen gewidmet. Seine Teilnehmer hatten unbekannte Bildquellen für Renaissance-medailen im klassischen Altertum nachgewiesen; sie hatten die persönlichen Impresen auf Medaillen-Rückseiten, die des öfteren kurzerhand als Nebensächlichkeiten betrachtet werden, als das eigentliche Anliegen der Renaissance-medailen herausgestellt und die Beziehungen zwischen Medaillen und Architekturgeschichte untersucht. Des weiteren war man der Geschichte der Kennerschaft und des Sammelns von Medaillen nachgegangen, hatte einzelne Medailleure behandelt, die Ergebnisse systematischer Untersuchungen von Medaillen im Labor vorgestellt. Die Akten dieses Medaillen-Symposiums sollen, wie Millon ankündigte, bald in der Symposium-Reihe der *Studies in the History of Art* (NGA) unter Redaktion von Graham Pollard erscheinen, und überdies deutete Millon die Möglichkeit einer vierten Versammlung an, die wiederum Probleme der Kleinbronzen berücksichtigen soll.

Am Anfang des zweitägigen Symposiums stand ein Referat 'The Study of Italian Plaquettes', gehalten von Sir John Pope-Hennessy, dem Verfasser der bekanntesten neueren Einführung zur italienischen Plakette (1964/65) und Katalogbearbeiter der Sammlung in Washington (1965). Sein Vortrag, mal zu den Zuhörern, mal gegen die hell leuchtend auf der Projektionswand vergrößerten Plaketten gewandt, dann wieder mit ermüdeter rhetorischer Ungeduld gegen die Decke gerichtet, war ein lebhafter Appell im Interesse der Plakette. Er verlangte neue Definitionen, neue Betrachtungsweisen, neue Denkanstöße. Der Hörer war aufgefordert, die ganze Landkarte der italienischen Plakette neu zu zeichnen, nicht nur nach isolierten Neuzuschreibungen, Detailkorrekturen und Katalogisierung einzelner Sammlungen zu streben, sondern zu versuchen, die Gesamtheit des erhaltenen Materials neu zu beschreiben, die Zusammenhänge mit den angewandten Künsten und mit der Druckgraphik weiter aufzudecken, den Originalen der Plaketten, besonders jener in Gold und Silber, nachzuforschen, das Problem der fortwährenden Replizierung stärker zu bedenken, die Qualität jedes Exemplars kritisch zu prüfen, und schließlich die allzu geringen urkundlichen Grundlagen der Plakettenkunde, wo immer möglich, zu erweitern.

Selbst die bedeutendsten Vertreter dieser Kunst sind außerhalb des engen Kreises von Plakettenfreunden unbekannt, und wer hätte je von einem Ulocrino gehört? Indessen sind Plakettenstudien nicht neu. 1986 jährt sich zum hundertsten Mal Emile Moliniers grundlegendes Werk: *Les Plaquettes: catalogue raisonné*, der einzige Versuch, das Universum der italienischen Plaketten in den Griff zu bekommen. Noch nach hundert Jahren wartet Moliniers seitdem oft wiederholte Frage „*Qu'est-ce qu'une plaquette?*“ auf eine befriedigende Antwort, zumindest was die italienische Plakette betrifft. Plaketten sind, es ist wahr, kleine Metallreliefs, normalerweise aus Bronze und fast immer einseitig, aber jeglicher Versuch einer genaueren Begriffsbestimmung der Renaissance-Plakette scheidet an einem Punkt, den

die Plaketten-Freunde nicht gerne zugeben: Plaketten sind in Wirklichkeit viele verschiedene Dinge. Wir begegnen ihnen in verschiedensten Formen: als kleine, in Paxtafeln eingesetzte Reliefs, die die Priester den Gläubigen zum Küssen darboten, als erotische Darstellungen auf den Deckeln von Lampen, die als Liebesamulette über Betten hingen, als Medaillons in den Füßen von Altarkelchen, als Medaillons an den Griffen von Dolchen, die von Bravos geführt wurden, oder an deren Mützen als Impresen-Abzeichen. Plaketten können auch als Zierat an Pferdegeschirr für den Stall oder als dekorative Applikationen auf Kästchen und Tintenfassern für das Studiolo auftauchen, oder sie sind kleine heidnische Reliefdarstellungen, die offenbar als *objets d'art* gedacht waren. Außerdem waren die Originale, von denen Plaketten abgeformt wurden, künstlerisch und technisch auf sehr verschiedene Weise gefertigt. So konnten z. B. Repouséarbeiten in Gold und Silber, Emails, Niellen, Kristallintaglios oder Wachsmodelle aus der Bronzebilderei dafür Verwendung finden.

Positiv wirkte sich aus, daß die Referenten sich ungewöhnlich umfassend und gut vorbereitet hatten und das Symposion mit zehn aus Europa angereisten Teilnehmern einen internationalen, ja transatlantischen Charakter hatte. Dem einleitenden Vortrag folgten dreizehn weitere Referate: manche behandelten einzelne Plakettenkünstler oder spezifische Probleme, während andere mehr allgemeine Fragen ansprachen. Die Hauptmeister der Plakettenkunst sind fast alle rätselhaft. Wer beispielsweise war der beliebte und doch so schwer faßbare Künstler, der sich hinter dem Monogramm IO. F. F. versteckt? Christopher Fulton (NGA) verwarf alle früheren Lösungen. Er wies dem Meister einen Platz im bolognesischen Umkreis von Francesco Francia an und verfolgte die vielen engen Verbindungen der IO. F. F.-Plaketten mit der Waffenherstellung. Hinter dem Pseudonym *Moderno* verbirgt sich die seit langem umstrittene Identität des vielleicht wichtigsten und sicherlich produktivsten aller italienischen Plaketteure. Durch eine sehr detaillierte Autopsie der Formen aller *Moderno* zugeschriebenen Plaketten erreichte Douglas Lewis (NGA) eine Eingrenzung von dessen Oeuvre, die wesentlich enger als früher ausfällt. Gleichwohl wirft seine Identifizierung *Modernos* mit dem veronesischen Goldschmied, Gemmenschneider und Zeichner Galeazzo Mondella, die zuerst von Bode in sechzehn Zeilen in der *Kunstchronik* (15, 1904, S. 269) vorgeschlagen und neuerdings wieder bekräftigt wurde, vielleicht mehr ungelöste Probleme auf, als die jüngere Forschung sich eingestehen mag. Viele biographische Neuigkeiten zu Mondella und seiner Familie, von Rognini 1975 zusammengestellt, bleiben noch mit unseren kunsthistorischen Hypothesen über *Modernos* Herkunft, über seine künstlerischen Affinitäten, seine Entwicklung und Werkstatt und über die Orte seiner Tätigkeit in Einklang zu bringen (*Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienza e Lettere di Verona* 25, 1973—74, S. 95—119). Werden die wenigen wohlbekanntesten, von *Moderno* signierten Plaketten und die zahlreichen davon abgeleiteten verwandten Plaketten tatsächlich besser erläutert durch eine mailändische Herkunft von Galeazzo Mondellas Familie und durch Mondellas Mitarbeit in der Familienwerkstatt, durch seine langjährige Anwesenheit in der altrömischen

Stadt Verona, durch seine Reisen nach Frankreich und Venedig und seine Verbindungen zu Falconetto und Liberale da Verona?

In einem langen, sehr anregenden Referat deckte Bertrand Jestaz (Sorbonne) die stilistischen Widersprüche der vielen mit Riccio verbundenen Plaketten auf und stellte damit etliche seit langem akzeptierte oder neuerdings vorgebrachte Ansichten über die Plaketten dieses Meisters in Frage. Die Stücke, die auf den Rückseiten monogrammiert sind (R, R°I, usw.), wurden als nahezu unvereinbar mit Riccios „*œuvre sculpté*“ gezeigt. Jestaz betonte ferner die Ähnlichkeit zwischen Ulocrino und Riccio und brachte damit Ulocrino von Venedig wieder in den Umkreis von Riccio nach Padua zurück. Dabei wird die Richtigkeit der Interpretation Moliniers im wesentlichen bestätigt, nämlich daß die Signatur VLOCRINO das Pseudonym eines Riccio eng verwandten Meisters ist (*Ulocrino* = οὔλος + crinis = crispus = riccio). Anthony Radcliffe (Victoria & Albert) konnte zwar den Namen des Meisters L. C. I., von dem zwei isolierte, aber herausragende Ovalplaketten mit raffinierten humanistischen Darstellungen (‘Priapusopfer’ und ‘Amoropfer’) stammen, nicht identifizieren, er konnte jedoch mit einer Datierung vor 1480 die Entstehung dieser Werke weit zurücksetzen; sie gehören damit zu den frühesten datierbaren Plaketten. Radcliffe schlug ferner eine mantuanisch-römische Lokalisierung vor, abweichend von der bisherigen Auffassung, die beide Werke dem Ambiente Paduas bzw. Riccios zuordnete. Pietro Cannata (Rom) betrachtete Filarete als Schlüsselfigur für das erste Entwicklungsstadium der Plakette. In seinem eigenen Vortrag prüfte Verf. die Stichhaltigkeit von Attributionen wie ‘Art des Sansovino’.

Andere Referenten stellten Sonderaspekte der Plakettenkunde in den Mittelpunkt. Der Sammler Anthony Geber gab den hohen Grad von Mehrdeutigkeit in der Interpretation der auf Plaketten geschriebenen Namen zu bedenken. Sein Beitrag ließ den potentiellen Nutzen einer systematischen Katalogisierung aller Plaketten-Inschriften ermessem. In einem sehr gelehrten Beitrag ging A. R. A. Hobson (Whitsbury, Fordingbridge) einer Mode des späten 15. und 16. Jahrhunderts nach, Repliken von Medaillen und Plaketten auf Ledereinbänden abzuprägen, woraus eine faszinierende Geschichte von etwa 130 Motiven auf 500 bis 600 Renaissance-Einbänden entstand.

Einige Referenten sprachen über Plaketten vom technischen Standpunkt und berichteten über Labor-Ergebnisse. Graham Pollard (Fitzwilliam Museum) stellt u. a. eine interessante Gruppe von etwa 30 in Florenz 1926 erworbenen Plakettenfälschungen (British Museum) vor und erläuterte einige anregende Resultate aus dem Labor, die Kriterien für die Unterscheidung zwischen Originalen und Nachgüssen liefern. Shelly Sturman (NGA, Conservation Department) gab einen Zwischenbericht über die systematische Untersuchung der Plaketten der Sammlungen Widener und Kress in Washington; ihre Ausführungen gaben Anlaß zu einigen scharfen, jedoch ohne Antwort gebliebenen Fragen aus dem Zuhörererkreis über einen ziemlich unangenehmen, leicht schmierig wirkenden Lack, der in diesem Jahrhundert auf die Kress-Plaketten aufgetragen wurde und in manchen Fällen ihre ästhetische Wirkung stark beeinträchtigt.

Weitere Vorträge widmeten sich den klassischen Themen, wann, wo und wie Plaketten zustande gekommen sind (Nicole Dacos und Francesco Rossi). Die ersten Plaketten, kleine Abgüsse nach der Antike bzw. Abformungen antiker Gemmen, hauptsächlich „*teste*“, scheinen sich von den späteren szenischen Plakettendarstellungen beispielsweise von Moderno und Riccio genauso weit zu entfernen wie die Vorläufer der Renaissance-Medaillen, die pseudoantiken Medaillons eines Konstantin und Heraklius oder die paduanischen Carrara-Gedenkmünzen von den Medaillen eines Pisanello und der nachfolgenden Generationen. Es bleibt aber zu fragen, ob die Replizierung und Verbreitung der damals eifrig gesammelten antiken Gemmen tatsächlich überwiegend durch das Medium der Bronzeplakette erfolgte (Dacos), oder ob dies nicht häufiger durch inzwischen verloren gegangene Abformungen in Wachs, Gips und Blei geschah.

Trotz ihrer unbestreitbar hohen künstlerischen Qualitäten kann man nicht behaupten, daß Plaketten heute in weiteren Kreisen sehr geschätzt wären. Noch vor wenigen Jahren konnte Roberto Weiss über Plaketten schreiben: „*In fact I cannot recall ever seeing anyone looking at the cases exhibiting them in our museums*“. Um zu einer neuen ästhetischen Bewertung der italienischen Plakette zu gelangen, müssen ihre visuellen und plastischen Eigenschaften stärker herausgestellt werden; die jetzt herrschenden museologischen Methoden ihrer Präsentation müßten revidiert werden, und die Plaketten selber müssen optimal sichtbar gemacht werden. Eine fast mustergültige Lösung ist bei der neuen Aufstellung der Plaketten in Washington (1983) erreicht. An den während des Symposions gezeigten, stark vergrößerten Farbdiagrammen, die sowohl die Bildgestaltung als auch alle Detailzüge der kleinen Reliefs klar hervortreten ließen, erwies sich, daß die fotografische Vergrößerung ein genauso nützliches Hilfsmittel für das kunstwissenschaftliche Studium der Plaketten ist wie die Verwendung mikrofotografischer Methoden für die technische Analyse von Kleinplastik.

Trotz der zahlreichen im Rahmen des Symposions vermittelten Ergebnisse bleiben viele der vertrauten Probleme der Plakettenkunde nach wie vor ungelöst, Probleme der Zuschreibung, Lokalisierung und Datierung. Die Menge des anonymen Materials ist groß. Es gibt sogar Schwierigkeiten, Stücke nach Region oder künstlerischem Zentrum zu lokalisieren. Die Landkarte der Plakettenproduktion ist zu lückenhaft und vorläufig auf zu wenige Zentren beschränkt. Des öfteren stoßen wir auf erstaunliche Schwierigkeiten, eine mehr als nur annähernde Datierung für Plaketten zu treffen, obwohl sie, anders als die vielansichtige Rundplastik, nur eine einzige Flächenseite anbieten. Die übliche Vernachlässigung der nach 1550 entstandenen Renaissance- und Barockplaketten war auch in Washington auffallend. Der Notwendigkeit jedoch, ein klares Bild von der Funktionsweise der Werkstätten zu schaffen, aus denen Plaketten hervorgingen, waren sich alle Referenten bewußt, und man zeigte auch eine heilsame Skepsis gegenüber traditionellen Klassifizierungen und allzu sicher vorgebrachten Attributionen, wie sie das Plakettenstudium in der Vergangenheit oft beeinträchtigt haben.

Es bleibt nach wie vor schwierig, das ganze Material der Plakettenkunde sicher in den Griff zu bekommen, und wir haben noch immer keinen auch nur annähernd vollständigen Kodex der italienischen Plaketten, wie ihn Bode, Bange und Bell sich wünschten. Seitdem sind aber auch die Ansprüche gewachsen, und zwar in Richtung auf einen Zensus oder ein statistisches Verzeichnis von Plaketten und vielleicht auch auf eine fotografische Aufnahme der italienischen Stücke nach den Grundsätzen des ‚Warburg Institute Survey of Italian 16th-century and Baroque Medals‘. Das wäre nützlicher als immer mehr Kataloge von einzelnen Sammlungen.

Ein noch grundlegendes Hindernis für eine korrekte historische Würdigung der italienischen Bronzeplakette, vom Symposion kaum in Betracht gezogen, ist die Tatsache, daß unsere Plakettenkataloge und Schauschränke mit einem unermeßlichen, vielfältigen und chaotischen Material überfüllt sind. Im Gegensatz zu ‚echten Kunstgattungen‘ wie Medaillen, Mörsern oder Kanonen bilden Plaketten kein sehr homogenes Ensemble. Sie kommen in vielen verschiedenen Größen, Formen und Arten vor und sind auch in der Oberfläche des Reliefs sehr verschieden; einige sind fast vollkommen flach, andere höchst ungleichmäßig herausgearbeitet. Tatsächlich scheinen einzelne Plaketten öfters isoliert, ohne in irgendwelchem Zusammenhang mit anderen Stücken zu stehen: ihre engsten Beziehungen haben sie häufig zu Werken anderer Medien, zu denen sie eigentlich ebensogut gehören könnten oder deren Nebenprodukte sie sind. Als selbständige Kategorie sind Plaketten außerordentlich schwer zu fassen. Die Renaissance kannte keinen entsprechenden Begriff; viele werden in der Zeit einfach als ‚*medaglie*‘ oder ‚*medaglioni*‘, andere als ‚*piastre*‘ oder ‚*piastrette*‘ beschrieben. Über Plaketten, ganz im Gegensatz zu Medaillen, schweigen die Quellen fast gänzlich.

Es überrascht nicht, daß im italienischen Kunstgebiet keine saubere Definition für den Begriff ‚Plakette‘ zur Verfügung steht. Obwohl Moliniers hundert Jahre alte Frage ‚*Qu'est-ce qu'une plaquette?*‘ viele unterschiedliche, oft widersprüchliche Antworten bekommen hat, kann eine Antwort, die auch historisch gültig wäre, nicht gegeben werden. Es wird vielfach behauptet, Plaketten seien für dekorative Funktionen geschaffen, aber die Verwendungen, die Moliniers Katalog aufzählt, sind erstaunlich wenige: *enseigne de chapeau*, *basier de paix*, *plaque de coffret*, *cul-de-lampe*, *plaque d'encrier*, *pommeau d'épée*. Diese entsprechen aber insgesamt nur einem nicht sehr großen Teil der erhaltenen Stücke, die meistens für keinen bestimmten Zweck geschaffen erscheinen.

Wenige verstreute Bemerkungen heben sich von der herrschenden Ansicht einer zweckgebundenen bzw. dekorativen Bestimmung der Plakette ab, z. B. Middendorfs Beobachtung, daß ‚*medals and plaquettes never, or rarely, had any other home than that of the collector*‘. Auch wenn die Definition der Plakette als ‚Sammelobjekt‘ diejenige als ‚angewandte Kunst‘ nicht ausschließt, lassen sich beide auch nicht ganz vereinbaren. Aus zahlreichen Gründen, deren Erläuterung zuviel Raum beanspruchen würde, sollte die Betonung wahrscheinlich eher darauf gelegt werden, Plaketten als Sammelobjekte denn als eine geschichtlich nachweisbare Kunstgattung zu betrachten, als ein Sammelgebiet, das sich bemerkenswert entwickelt hat, dessen moderne Phasen (in Frankreich ab 1800) ebenso leicht zu doku-

mentieren sind, wie den ersten Phasen (in Italien seit dem 15. und 16. Jahrhundert) schwierig nachzugehen ist. Die früheste, dabei erstaunlich späte, Quelle, die das Plakettensammeln eindeutig, in einem fast modernen Sinn dokumentiert, ist das Inventar des Gabinetto Numismatico eines Turiner Arztes Jacopo Arpino von 1684; Plaketten sind hier zusammen mit Münzen und Medaillen gesammelt, aber in zwei verschiedene Klassen (Bronzen und Blei) unterteilt und zusammen mit unabhängigen Nachgüssen von Medaillenreversen eingeordnet. Es scheint, daß im Laufe der Geschichte des Kunstsammelns grundverschiedene Gegenstände letztlich als Plaketten in Schubladen und Vitrinen zusammengruppiert wurden aufgrund oberflächlicher, nicht aber gattungsspezifischer Gemeinsamkeiten wie Größe (klein), Material (Metall), Reliefschicht (ziemlich flach) und des Kriteriums der Ausschließung (nicht eine Medaille).

Werden Plaketten eher als Sammelgebiet denn als für sich bestehender Kunstzweig betrachtet, so klären sich viele ihrer rätselhaften Züge. Wir verstehen nicht nur die Heterogenität der Stücke, die scheinbare Vereinzelnung vieler von ihnen und ihre überwiegende Beziehung zu anderen Künsten, sondern wir sehen auch, warum es bisher so schwierig war, sie eindeutig zu definieren und in die Gattungen der Renaissancekunst einzuordnen. Damit spielt auch die Frage ihrer Verwendungen eine viel begrenztere Rolle. Ferner verstehen wir die Verschiedenheit der Produktionsmethoden und Entstehungsbedingungen besser, ihre höchst unregelmäßige geographische Verteilung, die Verschiedenartigkeit ihrer Schöpfer, ihren oft merkwürdigen Mangel an einer klaren Zweckbestimmung. Wir können dann auch nicht mehr erwarten, daß die Plakette eine eigenständige Entwicklung durchlief wie die Medaille, und somit sind die auffallenden Unterbrechungen, die die Geschichte der Plaketten kennzeichnen, eher erklärbar. Viele uneingeschränkte Verallgemeinerungen, die auf die italienischen Plaketten angewandt werden, lassen sich in Frage stellen. So darf man endlich fragen, in welcher Form eine dem Gegenstand angemessene Geschichte konzipiert werden sollte. Anstatt Plaketten als einen integrierten Bestandteil des Lebens in der Renaissance zu bezeichnen, könnte man ebenso gut ihren Ausnahmecharakter betonen und sagen, daß sie im italienischen Luxusleben nur eine periphere Rolle, wesentlich weniger bedeutend als z. B. Emails, geschnittene Bergkristalle, Damaszenerarbeiten, Holzintarsien, Fayencen usw. Inwiefern wurden Plaketten überhaupt für eine weitere Verbreitung entworfen und fast serienmäßig hergestellt? Ein Großteil sind Einzelstücke, viele sind in nur wenigen Exemplaren belegt, und noch wieder andere sind spätere Nachbildungen. Und gelegentlich wenden sich Darstellungen auch nicht an eine Allgemeinheit, sondern waren auf eine bestimmte Person gemünzt, so im Falle der Hutagraffen, die — wie Cellini schreibt — für einen bestimmten „*gentiluomo*“ konzipiert wurden, mit demselben „*capriccio o impresa*“, die etwa auch seine Porträtmedaille auf dem Revers tragen konnte.

Hauptsächlich unter dem Aspekt des Sammelns betrachtet, ergeben sich für die Erforschung der Plakette folgende Konsequenzen. Es bestätigt sich, daß Plakettenstudien nicht abgelöst von einem gleichzeitigen Studium der Druckgraphik und an-

derer Kleinkunstgebiete, wie Goldschmiedearbeit, Gemmen, Siegel, Elfenbeinarbeit und Emails, betrieben werden können. Ferner sind Kleinreliefs verschiedenster Arten einzubeziehen, z. B. Silberreliefs auf Gebrauchsgegenständen (wie Paxtafeln, Altargeräte, usw.). Pietro Cannata hat kürzlich geschrieben, es sei kaum möglich und auch nicht wünschenswert, eine Geschichte der Plakette zu schreiben „senza rilevarne in parallelo i continui rimandi e gli stretti rapporti, ora di derivazione ora d'influenza, con la scultura, la glittica, la pittura, la miniatura, l'incisione, la medaglistica, l'oreficeria". Die Definition als Sammelgebiet wirkt auch gegen eine übermäßig enge, puristische Begriffseingrenzung, wie sie mitunter auch in Washington vertreten wurde, die aber das Gebiet auf allzu schmale, fast triviale Dimensionen zu reduzieren droht — als flüchtige Episode in der Galaxie der Renaissance-Kultur.

Wäre es nicht viel vernünftiger, zurück zu Moliniers umfassender Sicht zu kommen und uns an seinen Standpunkt zu erinnern: „*Les plaquettes sont avant tout des œuvres de sculpture*“, eine Ansicht, die ihn dazu geführt hat, in seinem *Catalogue raisonné* viele kleine Bronzereliefs mit noch kleineren Plaketten zusammen anzuordnen? Für Molinier war, wie er im ersten Satz schreibt, das Wort Plakette noch ein „*néologisme*“, geprägt, um jene „*petits monuments de la Renaissance*“ zu kennzeichnen, die wenige Jahrzehnte zuvor im Katalog der Goethe'schen *Kunstsammlung* einfach „Bronze-Reliefs“ genannt wurden und dort zwischen kleinen „Bronze-Figuren“ und „Medaillen“ einen Platz fanden. Plakettenstudien vor dem Hintergrund der größeren Reliefskulpturen zu betreiben, eröffnet zwar einen Weg, die Spezialforschung über Plaketten enger mit der allgemeinen Kunstgeschichte zu verknüpfen. Ein solcher Weg wirft jedoch bald die neue Frage auf: Inwieweit haben die Haupttendenzen der Monumentalplastik auf die Herstellung von Renaissance-Plaketten gewirkt?

Schließlich darf auf einen weiteren, bislang in den Plakettenstudien unbegangenen ‚Forschungsweg‘ hingewiesen werden: Der mitunter enge Zusammenhang zwischen italienischen Plaketten und Glocken scheint unbemerkt geblieben zu sein, obwohl das Verhältnis durchaus jenem ähnlich ist, das zwischen Plaketten und der reichen Dekoration von Steinportalen, besonders in der Lombardei, besteht und das längst erforscht ist. Eine schöne, meist ‚Florentinisch, nach Donatello‘ bezeichnete Plakette mit Madonna und Kind kommt häufig vor (Bange 345, Kress 59), aber es wurde übersehen, daß dasselbe Modell auch an Kirchenglocken von verschiedenen Gießern 1564, 1590 und 1682 in Verona und Umgebung und auch 1565, 1581, 1600 und 1605 in der Venezia Giulia wiederkehrt. Abgesehen von den klaren Konsequenzen für die spätere Replizierung dieses Entwurfs, gibt seine Verbreitung in Oberitalien vielleicht auch Aufschlüsse zur Attributions- bzw. Lokalisierungsfrage. Daß es sich hierbei um keinen Einzelfall handelt, zeigen sechs weitere Plaketten-Motive, die sich in dem Glockenschmuck der *Campane antiche della Venezia Giulia* nachweisen lassen (C. Someda de Marco, Udine 1961: Abb. 73 = Bange 927; Abb. 83 = Bange 347; Abb. 94 = Bange 943; Abb. 164 = Bange 349; Abb. 185 = Bange 946; Abb. 194 = Bange 336). Ein weiteres dieser kleinen Glockenreliefs (Abb. 17)

mit einer Madonna und vier Heiligen in einem antikisierenden Rahmen scheint eine bislang unbekannte plakettenartige Darstellung zu überliefern, die wahrscheinlich auf ein Siegel zurückzuführen ist. Eine eingehende Untersuchung des oft schwer zugänglichen, wenig bearbeiteten Materials der Glockenkunde dürfte eine Reihe neuer Ergebnisse über die Entstehung von Plaketten sowie über ihre Verbreitung und Vervielfältigung liefern (dazu: L. Franzoni, *Fonditori di campane a Verona*, Verona 1979).

Charles Davis

Ausstellungen

THE AGE OF CARAVAGGIO

Exhibition in New York, Metropolitan Museum of Art, 5. 2.—14. 4. 1985

(with one reproduction)

The Age of Caravaggio afforded the rare but welcome occasion in New York to view a wealth of splendid Italian Baroque paintings. It was the late Raffaello Causa's idea to dedicate this, the first in a series of exhibitions sponsored jointly by the Metropolitan Museum and Italy's Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, to the Lombard painter and his times. The exhibition's scope was novel in that it departed from the format of coupling Caravaggio and the *caravaggeschi*, a practice established in the now legendary Milan *Mostra* of 1951 and followed subsequently. *The Age of Caravaggio* attempted instead to reconstruct the art-historical context from which Caravaggio emerged and against which his achievement can be measured. The exhibit's installation reflected its twofold purpose, a full-scale monographic treatment of Caravaggio on the one hand, and an historical commentary. Thus, some sixty paintings by forerunners and contemporaries, divided in two sections, served as an introduction to the exhibit's third and last part, dedicated to the master himself. Almost forty paintings by or attributed to Caravaggio were on exhibit, the largest number assembled since 1951. Although the exhibit's underlying historical premises were commendable, nonetheless the show succeeded best in the Caravaggio section which posed traditional questions of chronology and authenticity.

Fourteen works by eleven "Precursors in North Italy" hung in the first two rooms. Representative paintings were chosen to demonstrate the Lombard and Venetian traditions that modern scholars have judged formative for the young artist's naturalism and for his experiments with *chiaroscuro*. However, the Lombard background was only approximated in the opening galleries, for on the basis of the single Moroni or Romanino, both devotional pictures from American museums, the viewer might well have dismissed these artists' importance for Caravaggio's formation. Simone Peterzano and Antonio Campi were better served