

Tagungsbericht und Forschungsübersicht

KUNSTGESCHICHTE IM EUROPÄISCHEN KONTEXT: ITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE UND NORDEUPÄISCHES SPÄTMITTELALTER

Ein kunsthistorisches Symposium, veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster in Verbindung mit der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf vom 24. bis 26. Oktober 1991

Die formalen, stilistischen und konzeptionellen Ähnlichkeiten, Bezüge und Beeinflussungen, die zwischen der Kunst der italienischen Frührenaissance und derjenigen des nordeuropäischen Spätmittelalters bestehen, aufzuspüren und durch historisch plausible Kausalzusammenhänge zu erklären, ist ein Forschungsproblem, dessen Behandlung bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Schon Giorgio Vasari nahm eine aufgrund der Lebensdaten kaum mögliche Reise des Antonello da Messina zu Jan van Eyck in Brügge an, um die flämischen Züge in den Werken des Sizilianers zu begründen, und erörterte die Auseinandersetzung Florentiner Künstler mit Druckgraphiken Martin Schongauers (VasMil, Bd. 2, 568f. bzw. Bd.5, 398). Im Zuge der Ausbildung der Kunstgeschichte zu einer wissenschaftlichen Disziplin im 19. Jahrhundert wurde die Fragestellung eingehender beleuchtet. Ihre Faszination ist seit den grundlegenden Ausführungen vor allem von Jacob Burckhardt (1898/1930, 311-324) und Aby Warburg (1901, 1902, 1903, 1905, alle in: ed. 1932) – zu nennen wären aber auch Eugène Müntz (1882), Louis Courajod (1888-89, in: ed. 1901), Julius von Schlosser (1897), Max Dvorák (1903), Jacques Mesnil (1911, 1911a) und Berthold Haendcke (1912, 1916, 1925) – ungebrochen und hat bis heute eine ständig wachsende, schwer überschaubare Zahl von Büchern, Aufsätzen und verstreuten Einzelbeobachtungen zu diesem Themenbereich hervorgerufen. Von katalysatorischer Wirkung war hierbei der noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1912 in Rom veranstaltete 10. Internationale Kongreß für Kunstgeschichte, der sich mit *L'Italia e l'arte straniera* erstmals ein Generalthema gegeben und in einer eigenen Sektion auch die Kunst des 15. Jahrhunderts behandelt hatte. (Die Kongreßakten erschienen kriegsbedingt erst 1922.)

Eine wichtige Rolle spielen in diesem Fragenkomplex dynastische, politische wie Handelsbeziehungen, vor allem aber verschiedene Arten von Mobilität: die der Künstler (und zwar sowohl Nordeuropäer, die nach Italien reisten, als auch Italiener, die die Alpen gen Norden überquerten), die der Auftraggeber, die – wie etwa René d'Anjou, Enea Piccolomini oder zahlreiche Florentiner Kaufleute – ihre geschmacksprägenden Reiseeindrücke aus dem Norden in entsprechende Kunstaufträge einfließen ließen, und die der Kunstwerke. Die Ebenen, auf denen das aus solchen Berührungen resultierende Anregungspotential in Italien rezipiert und für die künstlerische Arbeit nutzbar gemacht wurde, waren vielfältig: Es konnte sich dabei u.a. um Komposition, Figurentypen, Kleidung und Requisiten

oder Einzelmotive handeln, aber auch um ikonographische Besonderheiten, handwerkliche Technik oder andere künstlerisch-konzeptionelle Verfahrensweisen.

Dieses gleichermaßen große wie fruchtbare, durch seine Komplexität aber auch unübersichtliche und außerdem – zumal in Zeiten nationaler Engstirnigkeit und Verblendung – durch manchen Wildwuchs gekennzeichnete Forschungsterrain war Gegenstand eines von Joachim Poeschke (Universität Münster) konzipierten und von der Gerda Henkel Stiftung finanzierten Symposions. Der Akzent lag dabei weniger auf dem wechselseitigen Kunstaustausch zwischen Nord und Süd, sondern konzentrierte sich – präjudiziert durch die Auswahl der geladenen Teilnehmer – auf die Beeinflussung der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts durch den Norden. Dieser Aspekt sollte nicht allein auf dem von der bisherigen Forschung favorisierten Gebiet der Malerei, sondern auch in anderen Kunstgattungen beleuchtet werden; so gab es Referate auch zur Numismatik, Skulptur, Architektur und zu importierten Bildteppichen.

Eine derartig offene, weit gefaßte, gattungsübergreifende Themenstellung hat unbestreitbare Vorzüge, vermittelt sie doch – dies wurde von den Tagungsteilnehmern ausdrücklich begrüßt – in einer Zeit zunehmenden Spezialistentums horizonterweiternde Einblicke in Erkenntnisse und Vorgehensweisen benachbarter Forschungssektoren. Zugleich aber vergrößert sich die Schwierigkeit, alle Referenten gewissermaßen „an einem Strang“ ziehen zu lassen, Disparates zu einer Synthese zu bringen und zu einer Sichtung und methodischen Klärung unseres momentanen Erkenntnisstandes zu gelangen. So zeigten denn auch die fruchtbaren Diskussionen in Düsseldorf das Bemühen, einer Vereinzelung der Referate entgegenzuwirken. Gelegentlich hatte man jedoch den Eindruck, daß zwei grundsätzliche wissenschaftliche Tugenden aus der Mode zu kommen drohen, diejenige der Sichtung und kritischen Überprüfung bisher vorgetragener Forschungsthesen (eine zugegebenermaßen mühsame Kärnerarbeit, die aber gerade angesichts einer immer schwieriger zu überschauenden Literaturlage dringlicher denn je ist) und die der Offenlegung und Reflexion der eigenen Anknüpfungspunkte an bisher Geleistetes. In diesem letztgenannten Sinne versucht dieser Bericht eine kommentierende Einordnung der Tagungsreferate in die Forschungstradition.

Zu Beginn gab *Joachim Poeschke (Italienische Frührenaissance und nordisches Spätmittelalter: zum Stand der Forschung)* einen einführenden Überblick über die unterschiedlichen Bereiche und Formen, in denen sich Reflexe nord-europäischer Spätgotik auf den Gebieten der Malerei, Skulptur und Architektur der italienischen Frührenaissance manifestieren. In seiner Skizze der von den Referaten berührten Problemfelder verwies er u.a. auf die Vorbildlichkeit nordeuropäischer Stiftergrabmal-Dispositionen für die Plazierung der Tumben Martins V. und Cosimos de' Medici vor den Hochaltären von S. Giovanni in Laterano in Rom bzw. S. Lorenzo in Florenz, betonte das Eindringen nordeuropäischer (vornehmlich französischer) Heraldikkonventionen wie Impresen (vgl. Keller 1967, 127f./41f.; Paccagnini 1973, 49; Ames-Lewis 1979) und Schildknappen in das italienische Schmuckvokabular von Bauornamentik oder Grabmälern und postulierte einen Einfluß spätgotischer Bekrönungen auf die kielförmigen oberen Um-

rißlinien von Desiderios Marsuppini-Grabmal in Santa Croce, Florenz oder der Arca des Hl. Dominikus in Bologna, obwohl sich hierfür lokale italienische Traditionen anführen ließen.

Bildnisfragen und Numismatik

Die beiden folgenden Referate widmeten sich Bildnisfragen bzw. berührten das Feld der Numismatik. *Gunter Schweikhart* (*Universität Bonn: Das Bild des Künstlers im Norden und im Süden*) entwarf – ausgehend von den auf antiken Künstlerlegenden fußenden Darstellungen der sich selbst porträtierenden Malerinnen in Boccaccios *Des femmes nobles et renommées* (um 1403) – ein ebenso breites wie facettenreiches, auch mittelalterliche Vorstufen miteinbeziehendes Panorama der im 15. Jahrhundert nördlich und südlich der Alpen nachweisbaren Formen künstlerischer Selbstdarstellung im autonomen, Assistenz- und Signatur-Selbstbildnis. Er gab damit einen Einblick in das von ihm und Hermann U. Asemissen (Gesamthochschule Kassel) gemeinsam geleitete Forschungsprojekt zum Thema „Malerei über Malerei“.

Irving Lavin (*Institute for Advanced Study, Princeton: Pisanello*) plädierte für eine teilweise Korrektur und Erweiterung unserer Renaissance-Konzeption, die zu einseitig in Vorstellungen der Traditionslinie Petrarca-Ghiberti-Vasari-Burckhardt-Panofsky wurzele; denn in seiner Würdigung von Pisanellos Leistung auf dem Gebiet der großformatigen, aus Bronze gegossenen Bildnismedaille verwies er zwar – wie allgemein üblich – auf die um 1390 entstandenen kleinformatigen und geprägten Medaillen der Carrara zu Padua als Vorstufe, wollte aber vor allem das nordeuropäische Element in Pisanellos „classical revival“ betont wissen. Dazu unterzog er die beiden berühmten, seit von Schlosser 1897 auch in diesem Kontext viel diskutierten großformatigen und gegossenen Medaillen mit Konstantin und Heraklius, die sich 1402 in der Sammlung des Duc de Berry nachweisen lassen, einer minutiösen typengeschichtlichen, formalen und ikonographischen Analyse. (Vgl. auch Jones 1979 sowie die Literaturangaben bei Ginzburg 1981, 70f. Anm. 81-84). Er vermutete – unter Hinweis auf eine Antikennachzeichnung des Pirro Ligorio – hinter der unnatürlichen Gangart des Konstantin-Pferdes ein antikes Vorbild, stellte beide Medaillen in den Zusammenhang mittelalterlicher Siegel und Formtraditionen und deutete sie zusammen mit den drei zugehörigen, Augustus, Tiberius und Philipp den Araber darstellenden Medaillen als Ausdruck des Gedankens von „Christianity as the successor of classical antiquity“. Den Entstehungsanlaß sah er im Paris-Besuch des byzantinischen Kaisers Manuel II. Palaiologus in den Jahren 1400-02 und in den damit zusammenhängenden aktuellen Kreuzzugsbestrebungen, die in den mit Episoden und Liturgietexten des Kreuzerhöhungsfestes geschmückten Revers-Bilder anklängen. Die Entstehung von Pisanellos Bildnismedaille des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologus sah Lavin durch eine vergleichbare historische Situation motiviert: Besuch des byzantinischen Kaisers im Westen (diesmal in Ferrara 1438/39) und die damit verbundenen, wiederum auf einen Kreuzzug abzielenden diesmal kirchlichen Unionsbestrebungen. In der Betonung der nord-

europäischen Komponente im Entwicklungsprozeß der italienischen Frührenaissance berührten sich Lavins Ausführungen mit der bereits von Harald Keller (1967, 162/76) eindringlich verfochtenen Erkenntnis, „daß es eine ganze Reihe von 'Errungenschaften der Renaissance' gibt, die in Wahrheit schon dem tardo gotico zu verdanken sind“ (vgl. auch Meiss 1974, Textbd., 250).

Skulptur

Leider nur gestreift wurde die Gattung der Skulptur, obwohl hier nordeuropäische Einflüsse seit Courajod (1888/1901, u.a. 263f., 267) immer wieder behauptet oder vermutet wurden (vgl. die Zusammenstellungen bei Troescher 1940, Bd.1, 150-155 und Hertlein 1979, 144-148), und hier wenn nicht ein fruchtbares Terrain der Erforschung, so doch zumindest eine Vielzahl bisher gemachter Vorschläge der kritischen Überprüfung harrt. Man vergegenwärtige sich z. B. die Rolle eines Piero di Giovanni tedesco, dessen Wirken in den Dombauhütten von Florenz und Orvieto zwischen 1386 und 1402 belegt ist (Müntz 1882, 52f.; Manfred Wundram, in: *Die Parler* 1978, Bd.1, 24f.); Lorenzo Ghibertis Bewunderung für die Werke des rätselhaften Kölner Meisters Gusmin, eines vermutlich am Hofe Ludwigs I. von Anjou tätigen, unter Martin V. (1417-31) gestorbenen Goldschmieds, den er „al pari degli statuarij antichi greci“ rühmte (*I Commentarii*, II, 17, ed. von Schlosser, Berlin 1912, 43; vgl. Guidicci 1978); die vielen deutschen Vesperbilder und Holzkruzifixe, deren große Verbreitung in Italien Werner Körte 1937 und Margrit Liesner 1959-60 nachgewiesen haben, und die möglicherweise von ihnen ausgehenden ikonographischen Impulse; den in den südlichen Niederlanden oder in Nordfrankreich um 1430 entstandenen alabasternen Kreuzigungsaltar aus S. Maria delle Grazie in Rimini (Frankfurt, Liebieghaus; Maek-Gérard 1981, 148-174 Kat.-Nr. 71-89), die Reliefs am Chorgestühl von S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig, das der Vicentiner Marco Cozzi 1468 signierte, die jedoch die Mitwirkung eines Straßburger Schnitzers sowie „einige Beispiele von gotisch-renaissancehafter Stilmischung“ erkennen lassen (Eva Zimmermann in: Karlsruhe 1970, 120; Recht 1987, 187-191, 351-353); oder die vom Vagnucci-Reliquiar (Cortona, Dommuseum), einem Werk der französisch-burgundischen Goldschmiedekunst, ausgehenden Untersuchungen zur Imago Pietatis-Ikonographie in Italien von Colin Eisler 1969.

Nicht zur erhofften Klärung führte der summarische Beitrag von James Beck (*Columbia University New York: Possible connections with northern art: Jacopo della Quercia and Niccolò dell'Arca*). Beck bestritt die in den einschlägigen Handbüchern immer wieder betonten nordeuropäischen, speziell burgundischen Einflüsse (Sluter) auf die frühen Skulpturen des Jacopo della Quercia (Schubring 1919/1924, 6f.; Pope-Hennessy 1955/1972, 210; Seymour Jr. 1966, 48; Anna Maria Guidicci in: Siena 1975, 30f.; Sricchia Santoro 1979, 99; Poeschke 1990, 76, 173), freilich ohne nähere Auseinandersetzung mit den bisher z. T. sehr behutsam vorgebrachten – auch historischen – Argumenten: Vgl. z. B. Antje Mideldorf Kosegarten 1967/68 zum Grabmal der Ilaria del Carretto Guinigi im Dom zu Lucca, oder Millard Meiss 1968, 68, 100, Abb. 364 u. 469 zum Lauren-

tius-Relief am 1422 datierten Altar in S. Frediano zu Lucca und einem für dessen Auftraggeber Lorenzo Trenta vom Boucicaut-Meister oder seinem Umkreis illuminierten Missale in Lucca. Die Beobachtung von Meiss wurde von der Jacopo-della-Quercia-Forschung – Beck 1991 eingeschlossen – bisher anscheinend nicht zur Kenntnis genommen. Becks eigener Versuch, stattdessen die Detailbearbeitung an den Figuren des vor seinem Auftreten in Bologna 1462 enigmatischen Dalmatiners oder Apuliers Niccolò dell'Arca aus dessen Kenntnis zeitgenössischer süddeutscher Holzskulptur abzuleiten (Kruzifix des Nikolaus Gerhart, Syrlins Büsten im Ulmer Münster, Multscher und Pacher), blieb vage. Auch vermied er eine Erörterung der von Adolfo Venturi (1908, 763) und Cesare Gnudi (1942, 13-18) hypothetisch angenommenen Burgund-Reise Niccolòs, mit der Gnudi den „Naturalismus gotischer, Sluterischer und vlämischer Prägung“ an den Figuren der Arca des Hl. Dominikus in S. Domenico zu Bologna zu erklären versuchte. (Vgl. auch Horst W. Janson in: *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd.7, 1972, 310; Sricchia Santoro 1979, 99).

Architektur

Zwei Referate beschäftigten sich mit Bewertung, kreativer Adaption und Fortleben gotischer Bautraditionen in Italien, die dort in der Folge eines humanistischen Geschichtsbildes als fremdartige, nordeuropäische Eigenart galten und bei Raphael und Vasari die Bezeichnung „maniera tedesca“ erhielten.

Von der Respektierung gotischer Architektur als Ergebnis kunsttheoretischer Reflexion und Niederschlag eines geschichtlichen Entwicklungsmodells handelte *Andreas Tönnesmann (Universität Bonn: Gotische Architektur im Quattrocento)*. In den Fußstapfen der Bahnbrecher Erwin Panofsky 1930, Paul Frankl 1960 und Rudolf Wittkower 1974 befragte er zunächst Schriftzeugnisse italienischer Architekten des 15. und 16. Jahrhunderts nach deren Bewertung gotischer Architektur und unterstrich, daß der pauschalen Verdammung in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch Vasari und Palladio eine differenziertere, weniger polemische Gotikbeurteilung bei Raphael, Ghiberti, Filarete, Alberti, Bramante und Cesariano vorausging. Albertis Forderung an den Architekten, die Entwürfe früherer Baumeister (unabhängig vom Baustil) zu respektieren und unangetastet zu lassen (*De re aedificatoria*, lib. IX, Ende), sah Tönnesmann in Albertis eigenem architektonischem Umgang mit gotischen Bauwerken erfüllt. Sowohl bei der Ummantelung von S. Francesco in Rimini zum sog. Tempio Malatestiano als auch an der Fassade von S. Maria Novella in Florenz habe er den gotischen Baubestand unangetastet gelassen, gotische und Renaissance-Formen geradezu in ein dialektisches Verhältnis zueinander gesetzt. Nicht unwidersprochen blieb Tönnesmanns faszinierende These, S. Francesco lasse das Bewußtsein von Gotik als einer abgeschlossenen Stilepoche erkennen und Alberti habe dort eine „gebaute Allegorie der Geschichte“ angestrebt, bei der die historische Abfolge der Stile im Bauentwurf sichtbar bleibt. Ob sie sich tatsächlich mit Albertis Intentionen vereinbaren und somit – auch nach Einbeziehung pragmatischerer Überlegungen – vom Verdacht intellektueller Überfrachtung freisprechen läßt, wird die zukünftige Diskus-

sion erweisen müssen. (Vgl. in bezug auf Rimini die plausible Akzentuierung des Ideals der „*concinnitas universarum partium*“ nebst Hinweis auf Albertis Brief an Matteo de' Pasti bei Wittkower 1947/1962, 42f.).

Schließlich beleuchtete Tönnemann noch eine andere Facette des Gotikverständnisses im Quattrocento am Beispiel der durch gotische und antikisierende Bauformen gleichermaßen charakterisierten Kathedrale von Pienza. Deren Bautypus der Hallenkirche entsprach einer Anweisung des Bauherrn Pius' II., der nach seinen eigenen Worten „das Vorbild bei den Deutschen in Österreich gesehen hatte“ (*Commentarii*, IX, 24). Allen bisher an diesen Text geknüpften weitreichenden Spekulationen zum Nord-Süd-Verhältnis bot er Einhalt durch seine überzeugende Demonstration, daß der Norden nur den Bautypus, aber kein konkretes Modell lieferte, die Einzelformen durchweg aus – in den *Commentarii* nicht genannten – italienischen Vorbildern herzuleiten sind (Dome in Siena und Mailand; für Einzelheiten vgl. ders. 1990). Die sich im Dom von Pienza manifestierende Verwendung von Gotik „als Demonstration konservativer Frömmigkeit“ – für diese Interpretation stützte sich Tönnemann auf die berühmte Kritik Pius' II. an der als heidnisch gerügten Dekoration im Tempio Malatestiano – habe das theoretische Erkennen und Erfassen eines Stils zur Voraussetzung.

Eine Revision unserer Vorstellungen von der Geschichte der italienischen Architekturzeichnung bot *Christoph Luitpold Frommel* (*Bibliotheca Hertziana, Rom: Die Anfänge der Architekturzeichnung nördlich und südlich der Alpen*) im Rahmen eines breit skizzierten, vom 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert reichenden Überblicks. Dabei richtete er sein Augenmerk auf die aus dem fragmentarisch überlieferten Bestand zu erschließenden verschiedenen Darstellungskonventionen, betonte die seit dem Trecento an vielen italienischen Architekturzeichnungen offenkundige enge Verbindung architektonischer und malerischer (perspektivischer) Elemente und stellte zugleich eine Vielzahl neuer Thesen und Einsichten vor, deren Veröffentlichung im Zusammenhang noch laufender Forschungen zu den Architekturzeichnungen von Antonio da Sangallo d. J. zu erwarten steht.

In einem grundlegenden Aufsatz – einem Meilenstein in der Erforschung der Architekturzeichnung – hatte Wolfgang Lotz vor nun bald vier Jahrzehnten das in Raphaels berühmtem Rom-Brief beschriebene systematische Bauaufnahmeverfahren mit Grundriß, Aufriß und Orthogonalprojektion als eine Neuerung bewertet, die aus dem Zusammenwirken der beiden seit der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts an St. Peter tätigen Architekten Raphael und Antonio da Sangallo d. J. resultierte. (Lotz 1956; noch 1977 galt diese Arbeit James S. Ackerman als „a model for the analysis of architectural drawing of any period“, wiewohl das Wanken der These bereits aus dem gleichzeitigen Postscript von Lotz ablesbar ist.) Demgegenüber stellte Frommel das von Raphael beschriebene Bauaufnahmeverfahren in einen bis ins 13. Jahrhundert zurückreichenden Traditionszusammenhang gotischer Bauhüttenzeichnungspraxis, die im systematischen Festhalten von Innen- und Außenansicht, Grundriß und Schnitten (vgl. Villard de Honnecourt) zur Bauaufgabenbewältigung einer auf Transparenz angelegten gotischen Gliederarchitektur diene. Der schon bei Lotz anklingende einleuchtende

Grundgedanke, es bestehe ein kausaler Zusammenhang zwischen den strukturellen Besonderheiten der Bauaufgabe und den zu ihrer Bewältigung entwickelten Verfahren der Bauaufnahme, ließ Frommel auch für die raumkörperliche Architektur Brunelleschis – im Widerspruch zu Lotz und Howard Saalman – die Existenz heute verlorener Bauzeichnungen annehmen, und zwar in den drei Arten von Grundriß, Aufriß und Schnitt, wobei er eine Zeichnung des Giovanni di Gherardi von 1425 miteinbezog, die orthogonalen Schnitt und schattierte Perspektive kombiniert. Eine Fusion von gotischer Bauzeichnungspraxis und antiker Architekturvorstellung fand Frommel schließlich im Schaffen Bramantes: Die für seine St.Peter-Entwürfe typische Korrespondenz von Innen- und Außenbau erfordere die Existenz von Arten der Architekturzeichnung, welche die Relation von Innen und Außen festhalten. Das Indiz für Bramantes Kenntnis der gotischen Baurisse des 14./15. Jahrhunderts und der von dort übernommenen Bauaufnahmesystematik sah er in dessen Gutachten für den Mailänder Dom 1498/99.

Bildteppiche

Die Rolle nordeuropäischer Bildteppiche bei der Befriedigung eines höfischen Interesses sowohl an standesgemäßer Prunkentfaltung als auch am chevaleresken Genre (hierzu Warburg 1902; Keller 1967, 126f./40f.; schon die Bezeichnung „arazzo“ = „Werk aus Arras“ verdeutlicht die flandrische Herkunft) beleuchtete Wolfer A. Bulst (*Kunsthistorisches Institut Florenz: Flämische Tapisserien für Borso d'Este in Ferrara*) anhand eines flämischen Turnier-T Teppichs in der Burrell Collection in Glasgow, dessen Herkunft aus dem Besitz des Borso d'Este er dank eines 1982 veröffentlichten Inventars nun erstmals nachweisen konnte. Das zeitgenössische spätmittelalterliche Turnierzeremoniell, in dessen Verkleidung das antike Herkules-Sujet eines olympischen Wettkampfs dargestellt ist, unterzog Bulst einer akribischen Analyse, beleuchtete mit werkmonographischer Optik die für ein professionelles höfisches Publikum dargestellten Details und zog neben der Darstellungstradition auch zeitgenössische Turniertraktate in Wort und Bild heran.

Besonders aufschlußreich für die Fragestellung der Tagung erwies sich in der Diskussion ein von Bulst eher beiläufig zitierter Passus aus der vor 1462 verfaßten Schrift *De politia litteraria* des Humanisten Angelo Decembrio, der verdeutlicht, wie die aus dem Norden importierten Bildteppiche Gegenstand einer humanistisch ausgerichteten Geschmacksdebatte wurden. Das in dieser Schrift dem 1450 gestorbenen Leonello d'Este in den Mund gelegte Urteil zeugt einerseits von der Sensibilität, mit der man am Fürstenhof von Ferrara die flämischen Bildteppiche wegen der Kunstfertigkeiten („artificii“), Farbopulenz („colorum opulentia“) und Beweglichkeit bzw. Leichtfertigkeit („telae levitas“) zu schätzen wußte, diese Qualitäten andererseits aber nur als im Dienste der Befriedigung fürstlichen Prunkbedürfnisses („regalis luxuria“) sowie der dummen Menge („stulta multitudo“) bewertete und in diesem Sinne mit einem kritischen, an Albertus Konzept einer wissenschaftlich fundierten Malkunst geschulten Auge die andersartige Kunstsprache ob ihres Mangels an „picturae ratio“ kritisierte. (Vgl.

Baxandall 1963, bes. 317; hierzu auch Fortini Brown 1988, 121. – Zur ritterlichen Kultur an den Höfen Oberitaliens, besonders in Mantua und Ferrara, und zum Wandel des Zeitgeschmacks: Keller 1967, 110/24, Paccagnini 1973, 45-51; Woods-Marsden 1989, 69-71, 82, 84).

Malerei

Die Mehrzahl der Referate war dem Gebiet der Malerei gewidmet, auf dem die Nord-Süd-Zusammenhänge bisher – wie eingangs erwähnt – am eingehendsten erforscht sind. Vor allem die Neuerungen der franco-flämischen „ars nova“ fanden schon früh in Italien die Bewunderung der Sammler, provozierten seit der Jahrhundertmitte das Urteil humanistischer Kunstkritiker (vgl. die Zusammenstellung bei Torresan 1981) und lieferten den Künstlern die verschiedenartigsten Anregungen.

Schrittmacherdienste bei der Aufdeckung dieser Zusammenhänge verdankt die Forschung Roberto Longhi (1925), Georg Pudelko (1932-34 und 1938), Bernhard Degenhart (1932) und dann vor allem Meiss (1956, 1961, 1973, 1974). Einen repräsentativen Überblick für ganz Italien gab – auf der Basis von 283 Literaturtiteln – Liana Castelfranchi Vegas (1983; vgl. auch Sricchia Santoro 1979, 95-106 und Castelnuovo 1987); auf Florenz beschränkte sich Roberto Salvini (1984; alle mit empfindlichen Literaturlücken); eine Synthese der umfangreichen Forschungen zu Neapel und Antonello da Messina bei Sricchia Santoro (1986; dazu Lauts 1988; vgl. auch Marabottini/Sricchia Santoro 1981, 31-36, 61-71, 78f.; Marabottini 1987, 8-13; unergiebig die im Titel verheißungsvolle Bochumer Dissertation von Markgraf 1990).

Mit der schon früh zu europaweitem Ruhm gelangten Schlüsselfigur der „ars nova“ Jan van Eyck – von dem in Diensten des Königs von Neapel, René d'Anjou, stehenden Humanisten Bartolomeo Facio gegen 1456 als „principe dei pittori del nostro secolo“ gepriesen (ähnlich am Jahrhundertende auch Giovanni Santi) – befaßte sich Artur Rosenauer (*Universität Wien: Van Eyck und Italien*). Zum einen versuchte er die Auswirkungen seiner Kunst auf die italienische Malerei aufzuzeigen und bediente sich dazu – offenbar in Weiterführung der bereits von Meiss (1956) hervorgehobenen unterschiedlichen Vergleichsmomente – einer Reihe neuer Gegenüberstellungen. Diese betrafen u.a. Andrea del Castagno (Assunta in Berlin und die nur noch durch eine Schwarzweißfotografie überlieferte Miniatur der Gefangennahme Christi im Turiner Stundenbuch, bzgl. Wolkendarstellung), Domenico Veneziano (Santa Lucia-Altar und Madonna des van der Paele, bzgl. Sacra Conversazione), Lorenzo di Credi (Verkündigung an Maria und Rolin-Madonna, bzgl. Kompositionsprinzip des Blicks aus dem Innenraum) und Leonardo da Vinci (Madonna in München und Rolin-Madonna, bzgl. Raumdunkel).

Eine motivische Gestenverwandtschaft zwischen dem van eyckischen Hl. Hieronymus in Detroit und Donatellos Matthäus am Gewölbe der Alten Sakristei von S. Lorenzo wertete er als Indiz dafür, daß jene 1492 im Medici-Besitz nachgewiesene „tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio, chon uno arma-

rietto di piu libri di prospettiva e uno liono a'piedi di maestro Giovanni di Brugia, cholorita a olio in una guaina“, die sich Domenico Ghirlandaio 1480 für sein Hieronymus-Fresko in Ognissanti in Florenz zum Vorbild nahm (Warburg 1901), bereits im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts nach Florenz gelangte. (Für einen frühen Aufenthalt der Detroiter oder einer ihr verwandten Tafel in Florenz noch vor der Jahrhundertmitte plädierte auch Garzelli 1984 unter Hinweis auf die seit Februar 1457 in der Florentiner Buchmalerei faßbaren Reflexe und die Nennung einer anonymen Hieronymus-“tavoletta“ im Inventar des Piero di Cosimo de' Medici von 1456.) Sollte sich die Übereinstimmung im Rahmen einer motivgeschichtlichen Untersuchung als genetischer Zusammenhang erhärten lassen, ergäbe sich eine bemerkenswerte Parallele zu Donatellos bronzenem David und den Reliefmedaillons im Innenhof des Palazzo Medici, in denen gleichfalls Kunstwerke aus mediceischem Besitz (in jenem Fall antike Gemmen) verarbeitet wurden.

Zum anderen berührte Rosenauer aber auch die Frage, inwiefern die Neuerungen der Florentiner Frührenaissance von van Eyck rezipiert worden seien (vgl. Meiss 1956/1976, 28: „the deep kinship of Jan van Eyck with Italian Renaissance art“; Castelfranchi Vegas 1983, Kap. 1; Salvini 1984, 9–12) und verwies dabei auf die von Charles Sterling (1976) für das Jahr 1426 angenommene mutmaßliche Reise Jan van Eycks durch Italien (zustimmend auch Alessandra Gagliano Candela in: Zeri 1987, Bd. 2, 764 s.v. van Eyck; ablehnend u.a. Wohl 1980, 27 Anm. 27). In einer sich ausweitenden, auch Rogier van der Weyden und Fra Angelico einbeziehenden Betrachtungsweise (vgl. Jolly 1981) stellte Rosenauer schließlich – ganz in der Tradition der Wiener Schule – „das Rätsel des fast gleichzeitigen Auftretens nordischer und florentinischer Kunst im frühen 15. Jahrhundert“ als ungelöstes Problem dar, das freilich durch seine eher mystifizierende Formulierung eines „Entgegenwachsens von Künstlern“ kaum zu erhellen sein dürfte.

Die Kenntnis von den Neuerungen flämischer Malerei verbreitete sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in allen wichtigen Kunstregionen Italiens. Besonders deutlich und durch historische Rahmenbedingungen plausibel zu erläutern sind die Entwicklungen und Beeinflussungen im Königreich Neapel unter René von Anjou (1438–42) und Alfonso von Aragon (1442–58), beide Verehrer und Sammler altniederländischer Malerei (zu Neapel z. Zt. von Colantuono und Antonello: Boskovits 1990, 78–87 unter Nr. 12 und die oben zitierte Literatur zu Antonello). In Mailand sandten die Sforza ihren Maler Zanetto Bugatto 1460–63 nach Brüssel zu Rogier van der Weyden in die Lehre (Sterling 1984, 163); und am Hof des Federico da Montefeltro in Urbino war in den frühen 1470er Jahren der Genter Maler Joos van Wassenhove tätig (Diamila Righi in: Zeri 1987, Bd. 2, 651).

Für Venedig bzw. den Veneto und Florenz sind die Anfänge der Rezeption flämischer „ars nova“ gleichermaßen umstritten. Dokumentarische Hinweise auf die Existenz flämischer Gemälde im Veneto vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fehlen bisher (vgl. Wohl 1980, 27 Anm. 27; Campbell 1981). Erst in den Werken von Andrea Mantegna und vor allem Giovanni Bellini um bzw. nach der Jahrhundertmitte scheint die Beeinflussung sicher (Meiss 1961; Robertson 1968;

Lightbown 1986, 403; Goffen 1989, 13, 111, 121, 201, 205; Keith Christiansen in: Martineau 1992, 126, 329). Castelfranchi Vegas (1983, 152) vermutete jedoch, daß sich bereits vor der Jahrhundertmitte in den Zeichnungsbänden von Jacopo Bellini ein Echo flämischer Neuerungen niedergeschlagen habe, und nannte die nähere Untersuchung dieser Frage ein Forschungsdesiderat.

Schritte in dieses dornige Terrain unternahm Jürg Meyer zur *Capellen* (*Universität Münster: Nordische Einflüsse im Werk des Jacopo Bellini*), wobei er aus der 1990 im Rahmen des *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450* vorgelegten umfassenden Bearbeitung von Jacopo Bellinis Zeichnungsbänden durch Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt und dem darin bereitgestellten Vergleichsmaterial schöpfen konnte. Im Einklang mit den *Corpus*-Autoren (Bd. 6, 321; zuvor bereits Panofsky 1964, 73) betonte er beim Professorengrab (Paris fol. 12) die französische Wurzel des Transi-Typus. Wiederholt aber wollte er dasselbe Vergleichsmaterial anders gedeutet wissen: So vermutete er hinter Bellinis Darstellung einer zwischen zwei stehenden musizierenden Engeln stehenden Madonna (Paris fol. 68) einen Prototyp des Robert Campin (dieselbe Gegenüberstellung in Bd. 6, 405 Anm. 1 eher im Sinne einer Differenzierung). Bei der volkreichen Kalvarienberg-Darstellung (Paris fol. 37) gab er dem Hinweis von Castelfranchi Vegas (1983, 152) auf flämische Vorbilder den Vorzug vor der von den *Corpus*-Autoren (Bd. 6, 357f.) vorgeschlagenen, plausiblen Einordnung in lokale Traditionen (u.a. Altichiero).

Sein Hauptanliegen aber war es, Jacopo Bellini in seinen Zeichnungsbänden als Schöpfer einer neuen, erst ein Jahrhundert später von den Bassani wieder aufgegriffenen und weiterentwickelten Bildform – der „monumentalen Genredarstellung“ – herauszustellen, die sich nicht allein aus italienischen oder antiken Quellen speist, sondern bei der „die Kenntnis und eine intensive Auseinandersetzung mit flämischen Darstellungen vorauszusetzen ist“. Eine scharfe Beobachtungsgabe alltäglicher Gegebenheiten sowie die unvoreingenommene Wiedergabe menschlicher Realität und Physiognomie diagnostizierte er u.a. an den Beispielen von Paris fol. 39v/40r und fol. 42v. Durch eine Gegenüberstellung mit Köpfen in Pisanellos Georgsfresko in S. Anastasia, Verona, welche Degenhart/Schmitt (Bd. 5, 118-121) im Sinne einer mit Jacopo Bellini vergleichbaren Intensität beim Beobachten des Individuellen interpretiert hatten, betonte Meyer zur *Capellen* die Besonderheit von Bellinis Wirklichkeitsfindung und rückte diese in die Nähe flämischer Werke wie die Londoner Exhumierung des Hl. Hubertus aus dem Umkreis des Rogier van der Weyden. (Analoge Ableitungsvorschläge finden sich seit den 1930er Jahren in der Forschung zum Frühwerk Mantegnas, referiert bei Lightbown 1986, 403.) Auch akzentuierte er im Hinblick auf London fol. 14r den von Degenhart/Schmitt (Bd. 6, 457 Anm.1) nur referierten, aber nicht weiter verfolgten älteren Hinweis Johann Wilhelm Gayes (1840, 135) auf französische und flämische Stundenbuch-Illustrationen anhand des Februar- und Märzbildes der Gebrüder Limburg in den *Très Riches Heures* des Duc de Berry.

Letztlich wollte Meyer zur *Capellen* die flämische Komponente lediglich als einen nur schwer faßbaren allgemeinen Impuls für die Sehweise gegenüber dem

Genrehaften konkretisiert wissen und nicht als einen Einfluß, der sich im Sinne von überprüfbarer Motivübernahme oder Einzelnachahmung dingfest machen lasse, zumal Jacopos Bildarchitekturen und Figurentypen durchweg in italienischen Traditionen stehen. Eine Stütze für seine Auffassung suchte Meyer zur Capellen in der zeitgenössischen, humanistisch geprägten italienischen Kunstkritik, die an den Werken des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden vorrangig die profanen Sujets und das Eingehen auf alltägliche Realitäten bewundert habe. Diese Lesart der Texte von Bartolomeo Facio und Ciriaco d'Ancona dürfte freilich zu einseitig akzentuiert sein. Auch in der sich anschließenden, kontrovers geführten Aussprache (mit Hinweisen auf Genremotive bei Ambrogio Lorenzetti und Gentile da Fabriano) überwogen die Zweifel daran, ob für die scharfe, auch Alltägliches miteinbeziehende Beobachtungsgabe des Jacopo Bellini notwendigerweise eine Kenntnis flämischer Kunstwerke vorausgesetzt werden muß (in diesem Sinne mit Nachdruck kritisch die Mitarbeiterin an den Bellini-Corpusbänden Dorothea Stichel).

Von der bisherigen Forschung umfangreicher diskutiert sind die Anfänge flämischer Einflüsse in Florenz. Umstritten ist dabei, ob sich bereits in Werken vor der Jahrhundertmitte Reflexe flämischer „ars nova“ fassen lassen; etwa im Schaffen des um 1423/24 gestorbenen Lorenzo Monaco (so Pudelko 1938, 247 und nachdrücklich – unter Hinweis auf die Brüder Limburg – Watson 1978; nur mit dem Vorbehalt, es handele sich vielleicht doch eher um unabhängige Parallelen: Meiss 1974, Textbd., 245f.; eher skeptisch Eisenberg 1990, 20, 63-66 Anm. 109, 114, 117, 127-130), oder seit den 1430er Jahren bei Filippo Lippi (Meiss 1956; Gilbert 1973, 298; mit Annahme einer Flandernreise 1435/36: Ames-Lewis 1979), Domenico Veneziano (Longhi 1925, 34; Pudelko 1932-34, 170; Meiss 1961; Ames-Lewis 1979a, 80-82; Wohl 1980, 11, 27 Anm. 27, 74, 84; Salvini 1984, 17-19; Andrea De Marchi in: *Pittura di luce* 1990, 66f.) und Beato Angelico (Boskovits 1983; Andrea De Marchi in: *Pittura di luce* 1990, 94, 96, 106).

Jeffrey Ruda (*University of California, Davis: Flemish influence on the art of Fra Filippo Lippi*) referierte – ohne Aktualisierungen – seinen 1984 veröffentlichten Aufsatz, in dem er Stellung bezog gegen Ames-Lewis 1979. Dieser hatte „striking parallels in iconography, spatial composition and specific details of setting and symbolism (in Lippis Werken der späten 1430er und frühen 1440er Jahre) with works by Campin and his circle which are normally dated to the middle of the 1430's“ durch die (vor ihm von Vasari für Antonello – VasMil, Bd.2, 568f. – bemühte) Hypothese einer Flandernreise Fra Filippos um 1435/36 zu erklären versucht, nachdem zuvor Meiss an mutmaßliche flämische Werke in Padua als Einflußfaktoren gedacht hatte. Rudas Schlußfolgerung lautete damals wie heute, daß die jüngste flämische Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz wenig bekannt gewesen sei und sich Lippis vermeintlich flämische Besonderheiten plausibler aus eigenständigen italienischen Traditionen der Trecento-Kunst herleiten ließen, die auch in Flandern rezipiert worden seien. Im übrigen erklärten sich die Ähnlichkeiten in der Kunst des Nordens und des Südens aus ähnlichen kulturellen Rahmenbedingungen (zu letzterem auch Salvini

1984). Auch betonte er die von Ernst H. Gombrich (1964/1976, 20f.) herausgestellten konzeptionellen und maltechnischen Unterschiede zwischen flämischen und italienischen Malern bei der Behandlung von Licht, Farbe und Texturen. In der Diskussion wollte Ames-Lewis hingegen bei Lippis 1437 datierter Tarquinia-Madonna (Rom, Galleria Nazionale) weiterhin flandrische Reminiszenzen in der Wiedergabe der Perlen und der Faltenausbreitung auf dem Boden erkennen und verwies dazu auf Campins Muttergottes vor dem Ofenschirm (London, National Gallery).

Die Einschätzung Rudas (1984, 235; vgl. auch Paul Hills 1980), eine Nachahmung flämischer „ars nova“ habe (mit der möglichen Ausnahme von Domenico Venezianos gegen 1440 entstandener Berliner Anbetung der Könige) in Florenz in größerem Maße erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts stattgefunden, teilte mit Nachdruck auch *Michael Rohlmann (Bibliotheca Hertziana, Rom: Zitate flämischer Landschaftsmotive in der Florentiner Quattrocentomalerei)*. Er schöpfte dabei aus dem Fundus seiner vor kurzem abgeschlossenen Kölner Dissertation „Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento“. Im untersuchten Zeitraum von den frühen 1470er Jahren bis um 1510/20 wies er in bestechender Klarheit allein aus drei altniederländischen Gemälden, die damals nach Florenz gelangten und von denen zwei noch heute in den Uffizien aufbewahrt werden, 32 oftmals kopiegetreue oder in der transformierenden Adaption doch noch zweifelsfrei identifizierbare Motivübernahmen nach.

Aus dem van eyckischen Bild des Hl. Franziskus (Versionen in Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art, und Turin, Galleria Sabauda) konnte er, mittels beträchtlicher Verbreiterung der durch Günter Panhans (1974) vorgezeichneten bahnbrechenden Spur, in 11 durchweg in den frühen 1470er Jahre entstandenen Bildern Übernahmen meist der Felsenformationen, gelegentlich aber auch der Stadtansicht aufzeigen: u.a. bei Sandro Botticelli, Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi und Biagio d'Antonio. Da die Zitate alle in Gemälden der frühen 1470er Jahre verarbeitet wurden und später nicht mehr, dürfte – so Rohlmans Schlußfolgerung – die bewunderte Vorlage Florenz schon bald wieder verlassen haben.

Die Hintergrundlandschaft in Rogier van der Weydens Gemälde der Beweinung Christi (Uffizien), das sich allem Anschein nach unter Lorenzo il Magnifico 1492 in der Hauskapelle der Medici-Villa in Careggi nachweisen läßt, konnte Rohlmann als Entlehnung in neun Gemälden des Entstehungszeitraums von etwa 1472 bis um 1520 nachweisen: bei dem jungen Domenico Ghirlandaio und seinem Umkreis, Biagio d'Antonio, Raffaellino del Garbo, Mariotto Albertinelli, Giuliano Bugiardini, Lorenzo di Credi-Umkreis u.a. In fünf Fällen wurde das Stadtmotiv bedeutungsfixiert als Jerusalem in einen Kontext gleicher Beweinungs-Thematik übertragen.

Auch das Landschaftsmotiv im Hintergrund von Hans Memlings Madonnen-Triptychon in den Uffizien wurde wiederholt geradezu wörtlich und mit demselben Stellenwert im Bildganzen übernommen; seit etwa 1483 kehrt es meist im

Zusammenhang von Madonnenbildern wieder: bei Filippino Lippi, im Lorenzo di Credi-Umkreis, beim jungen Fra Bartolomeo, bei Ridolfo Ghirlandaio sowie im Skizzenbuch des Buonaccorso Ghiberti (vgl. Degenhart 1932, 140; Fahy 1969, 147; Meiss 1973, 485).

Rohlmanns Darlegungen eines Teilaspekts von Aneignung flämischer Motive provozierten weiterführende Überlegungen, z. B. zu den Beweggründen für die wörtlichen oder auch transformierten Übernahmen. Zu erinnern ist an die quellennmäßig bezeugte Bewunderung italienischer Humanisten für die minutiöse Naturwiedergabe in den altniederländischen Gemälden, für die Weite mit ihren kleinfigurigen Akteuren. Die Diskussion erbrachte Hinweise auf das demonstrative Zitieren von Autoritäten (Frommel) bzw. das zeitgenössische Stilbewußtsein (Lavin mit Hinweis auf Imitatio-Debatten, in denen Cicero-Zitate als Zeichen guten Stils empfohlen wurden; hierzu Pigman III 1980), aber auch auf die künstlerische Ausbildungspraxis, in der das Lernen durch Kopieren eine wichtige Rolle spielte. (Verf. – mit Hinweis auf die von Giovanni Battista Armenini 1587 beschriebenen Adaptationspraktiken – hierzu ders. 1984. Rohlmann hatte betont, daß die meisten Entlehnungen von jungen oder zweitrangigen Talenten erfolgten.) Lavin gab auch die Anregung, in allen drei Fällen nach dem ikonographischen Gehalt der möglicherweise bedeutungsfixierten Motive zu fragen: so wäre bei den Übernahmen von van Eycks Felsformation zu bedenken, daß diese nach dem »Sasso delle Stimate« am Verna gestaltet scheinen (vgl. Sterling 1976, 29, 31 Abb. 37), es sich also um das Motiv eines quasi „heiligen Berges“ handelt. Auch für Memlings Landschaftsmotiv mit einer Mühle, einem Lastesel und einem Müller mit Mehlsack ließe sich Lavins nur allgemeine Vermutung vielleicht näher präzisieren: Man denke an das Gleichnis von Christus als dem in der Mühle gemahlene Weizen, der auf dem Acker Maria gewachsen ist (exegetische Nachweise im *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, 1971, 297 s.v. Mühle, Mystische).

Das Rezeptionsverhalten bei der Entlehnung flämischer Landschaftsmotive vornehmlich in Bildhintergründen hat Entsprechungen in den um 1500 in großer Breite einsetzenden Übernahmen von Landschaftsdetails aus der Druckgraphik Albrecht Dürers im Schaffen von Raphael, Fra Bartolomeo und zahlreichen italienischen Stechern (Verf. 1983; zur Bedeutung der deutschen vordürerischen Graphik für Italien bes. Lehrs 1891; Holmes 1983; Mészáros 1983; Ames-Lewis 1989, 114-120). In Beziehung zu setzen wären Rohlmanns auf den Teilbereich der Landschaftsmotive beschränkte Ergebnisse (zu einem anderen Landschaftshintergrund Memlings in Madonnen und Bildnissen der Verrocchio-Nachfolge Campbell 1983) auch zu anderen praktizierten Rezeptionsweisen gegenüber der Kunst Nordeuropas in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento; diese betrafen u.a. auch Physiognomien (schon Panhans 1976 wies nach, daß Botticelli aus dem van eyckischen Franziskus-Bild neben der Felsdarstellung auch Köpfe adaptierte; zur Wirkung der Köpfe aus dem Portinari-Altar des Hugo van der Goes ab 1483 auf Filippino Lippi u.a.: Meiss 1973, 485), Figurentypen, Kompositionsanlagen, ikonographische Besonderheiten oder Zeichenstil. (Einen in diesem Sinne ganzheitlichen Versuch zu Domenico Ghirlandaio gab Ames-Lewis 1989.)

Eine Rezeptionsanalyse ganz anderer Art lieferte *Karl Möseneder (Universität Passau: Schongauer und der frühe Michelangelo)*. Im Mittelpunkt einer sprachlich ausgefeilten, fesselnden Argumentation stand dabei die von den Michelangelo-Biographen Vasari 1550, Ascanio Condivi 1553 und Benedetto Varchi 1564 überlieferte, von Möseneder quellenkritisch beleuchtete Nachricht, der junge Künstler habe während seiner Ausbildungsjahre in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio (1488-91) Schongauers Kupferstich mit dem von Teufeln heimgesuchten Hl. Antonius in einer Zeichnung kopiert bzw. koloriert. (Die jüngst von Hirthe in: Falk/Hirthe 1991, 21, 32 Anm. 26, 140 Anm. 5 vorgebrachten Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Überlieferung konnte Möseneder noch nicht berücksichtigen; sie sind auch wenig überzeugend in Anbetracht der zentralen Rolle, die das Kopieren von Zeichnungen und Kupferstichen in der damaligen wie späteren Lehrlingsausbildung und auch in der anschließenden künstlerischen Praxis spielte.) Möseneder ging der ebenso naheliegenden wie schwierigen Frage nach, was Michelangelo an Schongauers Stich fasziniert haben könnte.

Die Anziehungskraft des Schongauer-Stiches auf Michelangelo wollte er weder im graphischen Duktus der Kreuzschraffur sehen (zu diesem seit Frey 1907, 36 immer wieder erörterten Aspekt zusammenfassend mit Nachweisen Dunkelmann 1980, 123, 126 Anm. 12f.; Ames-Lewis 1989, 118), noch in der formalen Gestaltung des Einzelmotivs, noch primär im ikonographischen Thema mit seiner sich mit der Formenwelt der Grotteske berührenden Phantastik der teuflischen Wesen (u.a. Summers 1981, 137f.; Massing 1984, 229f.), sondern in einer auf achsiale Gestaltungsweise und festes Raumgefüge verzichtenden, radialen Bildstruktur mit zudringlicher Beweglichkeit der Figuren. Michelangelos verwandte – sich von Giotto, Donatello, Ghirlandaio, Bertoldo und Antonio Pollaiuolo gleichermaßen unterscheidende – Neigung, Kompositionen und Räumlichkeit aus der Figur zu entwickeln, diese nicht an einer achsialen Ordnungsstruktur auszurichten, sondern ihr den Vorrang zu geben vor einer Gestaltung von Schauplatz, Rahmen oder Figurengrund, veranschaulichte er zunächst am Kentaurenschlacht-Relief, und skizzierte dann die bis in Michelangelos Spätwerk zu verfolgende Kontinuität dieser strukturellen Eigenheit (Doni-Tondo, Erschaffung Adams, Sturz des Phaeton, Auferstehung Christi). Nur gelegentlich (Figuren um die Geißelsäule im Weltgericht) wird über die strukturelle Ähnlichkeit hinaus auch ein konkreter motivischer Reflex bzw. Nachklang des Schongauer-Stiches faßbar, ähnlich jenen Adaptionen zusammenhängen, die bereits Warburg (1903/1932, Bd. 1, 216) und Günter Passavant (1983, 208f., in Weiterführung von Hetzer 1929, 87) zwischen Michelangelo und dem Meister E.S. bzw. einem anderen Schongauer-Stich aufgedeckt haben. In das Licht der mit Blick auf den Schongauer-Stich herausgestellten strukturellen Gemeinsamkeit rückte der Vortragende auch die Tatsache, daß Michelangelo die Laokoon-Gruppe eingehend studiert und vielfach adaptiert hat. Mit Vorsicht ließ er offen, inwieweit Schongauers im Antonius-Stich wirklichte ungewöhnliche Bildform eine Neigung Michelangelos ausgelöst oder nur bestärkt, bzw. eine schon vorhandene Disposition ihn zur kreativen Beschäftigung mit der kunstvollen *Inventio* des Colmarer Meisters gelenkt hat.

Anzumerken bleibt, daß Möseneders Argumentation hinsichtlich allgemeiner Analyse von Bildstrukturen wie auch mancher Einzelbeobachtung den viel zu selten rezipierten Forschungen von Theodor Hetzer (1929, 81-87 mehrfach zu Michelangelo und Schongauers Antoniusstich) verpflichtet ist. Ebenfalls unausgesprochen setzte sich Möseneder mit seiner auf die Bildform zugespitzten Betrachtungsweise in Widerspruch sowohl zu Condivi (ed. d'Ancona 1928, 36), in dessen erwähntem biographischem Bericht die „molte strane forme e mostruosità di demoni“ auf dem Schongauerstich besonders hervorgehoben sind, als auch zu Gian Paolo Lomazzo, der noch drei Jahrzehnte später den Colmarer Meister unter jenen rühmen sollte, „che hanno fatto diverse chimere e mostri“ (*Trattato*, 1584, ed. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1975, Bd. 2, 410). In der anschließenden Aussprache wollten auch Beck, Dorothea Stichel und Frommel Michelangelos Interesse an Schongauers Gestaltung des Dämonischen stärker akzentuiert wissen. (Bzgl. Frommels Hinweis auf Michelangelos Dante-Lektüre ist allerdings zu bedenken, daß diese erst für 1494/95 sicher nachzuweisen ist.)

Abschließend kam ein neuer Fund aus der Lombardei zur Sprache. *Liana Castelfranchi Vegas* (*Università di Milano: Un'ipotesi per l'affresco di Chiaravalle*) präsentierte ein großes, qualitätvolles, doch leider stark fragmentiertes Fresko aus dem 1412 erbauten Oratorio di San Bernardo der Zisterzienserabtei von Chiaravalle Milanese, das 1988/89 aufgedeckt wurde und dessen Restaurierung noch nicht abgeschlossen ist. Es zeigt in einer für Italien ungewöhnlichen Maltechnik (einer auf Transparenz angelegten Fresko-Sonderform: „pittura acquarellata“) eine mit zwei Fluchtpunkten (vgl. Jean Pélerin's „perspectiva cornuta“) konstruierte, figurenreiche Darstellung von Christus vor Pilatus mit ausdrucksstarken Köpfen. Die anlässlich des ersten Restaurierungsberichts von Germano Mulazzani vorgeschlagene, nicht näher begründete Zuschreibung an Hieronymus Bosch (um 1499) entkräftete Castelfranchi Vegas durch plausible Vergleiche mit franko-flämischen Werken vornehmlich der ersten Jahrhunderthälfte (Broederlam, Campin, Stundenbuch von Rouen für die figurenbesetzte Ädikula), mit Konrad Witz (Kopftypen) sowie vor allem mit Malereien im Piemont und in Savoyen, die aufgrund der geographischen Nachbarschaft zu Burgund schon sehr früh, nämlich seit etwa 1430, unter franko-flämischen Einfluß gerieten (bes. Robert Campin; vgl. Castelfranchi Vegas 1983, Kap. 7: „L'aria 'pontina' in Lombardia.“). Ihre Schlußfolgerung lautete dementsprechend: „maestro di Chiaravalle“, gegen 1450. In der Diskussion verwies Rosenauer auf Entsprechungen bei Konrad Laib und dachte sogar an eine noch frühere Datierung (um 1440).

Ausblick

Es mag als ein Zeichen für die Stimulanz der Tagung und ihres großen, ungebrochen aktuellen Themas gelten, wenn im abschließenden Rückblick trotz der vielen durch die Referate vermittelten Erkenntnisse und Anregungen Fragen und Desiderate dominieren.

Die Divergenz der Beiträge von Rosenauer und Meyer zur Capellen auf der einen sowie von Ruda und Rohlmann auf der anderen Seite warf grundsätzliche,

kontrovers diskutierte Fragen auf nach den Arten des Rezeptionsverhaltens, der Qualität von Vergleichen und der Nachweisbarkeit von Entlehnungen. Bereits Meiss (1974, Bd. 1, 245f.) betrachtete die Frage als offen, ob Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken des Nordens und Italiens als Folge von direkten Beeinflussungen oder als voneinander unabhängige Neuerungen auf vergleichbarer Ausgangsbasis zu bewerten seien.

Die Überspitzung bei Ruda (1984, 231: „Because of the cross-currents between northern and southern European art during the fourteenth and early fifteenth centuries, it is difficult to accept anything less than precise formal copying as evidence that a Florentine artist depended on contemporary Flemish models during the 1430s.“) schießt zweifellos über das Ziel hinaus; denn die Aufnahme von Anregungen äußerte sich im italienischen Quattrocento natürlich nicht nur in kopieähnlichen Nachahmungen, wie sie von Rohlmann für das spätere Quattrocento vorgestellt wurden. Man denke nur an Übernahmen von Bildnistypen (zu Antonello: Caterina Zappia u. Gioacchino Barbera in: Marabottini/Sricchia Santoro 1981, 105) oder von kompositionellen Anlagen, an Antonellos maltechnisches Raffinement im Einsatz von Lasuren (vgl. Wright 1980) oder die verschiedenartigen, seit Warburg (1901) und Mario Salmi (1912/1922) immer wieder erörterten kreativen Auseinandersetzungen mit dem 1483 in Florenz eingetroffenen Portinari-Altar des Hugo van der Goes. Auch gibt es Beispiele dafür, daß schöpferische Transformationen einen Entlehnungszusammenhang bis zur Unkenntlichkeit verwischen können (über ein lehrreiches Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert: Verf. 1983). Dennoch dürfte die Forderung nach strengeren Maßstäben bei der Konstatierung von Abhängigkeiten, nach historisch plausiblen Nachweisen und Vermeidung von Vagheiten sowie nach mehr Klarheit unserer Methoden an den Kern des Streitpunktes rühren.

Am Anfang einer Reflexion darüber, was wir als Forscher und wie wir es tun, müßten die geschichtliche Aufarbeitung der Fragestellung und eine kritische Sichtung und Überprüfung bisheriger Vorschläge stehen, unter Berücksichtigung von deren forschungsgeschichtlichen Entstehungshintergründen. Dies erfordert auch eine Auseinandersetzung mit der Hypothek national überspitzter oder verblendeter Sehweisen. Nicht selten steht hinter mancher Vagheit des Vergleichs – erkannter- oder unerkanntermaßen – die zähleibige Erblast früherer Forschergenerationen. Denn nicht zu allen Zeiten war die Fragestellung „*Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*“ so welt-offen, wie es heute im Zuge wachsender Bemühungen um einen europäischen Einigungsprozeß auf den ersten Blick erscheinen mag. Nicht selten ging es um die Charakterisierung nordischer Elemente in der italienischen Kunst, nicht um das Aufzeigen konkreter Beziehungen oder Abhängigkeiten (vgl. Passavant 1983, 215 zu Hetzer 1929). Auch bleibt zu prüfen, welche der Thesen in der bedrückenden, die wissenschaftliche Klarsicht trübenden Frage nach „künstlerischen Nationalcharakteren“ (Krönig 1938, 131) oder nach den „Ausstrahlungen der deutschen Kunst“ (so eine Forschungsreihe) bzw. nach „auslandsdeutscher Kunst“ wurzeln.

In diesem Zusammenhang wäre dann zu fragen, was es mit der immer wieder zitierten These vom europaweiten Einfluß Claus Sluters und der burgundischen Plastik auf sich hat. Die diesbezüglichen Bemühungen von Troescher (1940, Bd. 1, 150-155), dessen Forschungen zu *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800* in der Zeit um 1920 ihren Anfang nahmen (ders. 1953/54, Bd. 1, XXV), wurden in einer kürzlich in Austin/Texas erschienenen Sluter-Monographie als „coloured by chauvinistic bias“ kritisiert (Morand 1991, 9; vgl. 160-167 Betonung des Trennenden zwischen burgundischer Plastik und italienischer Kunst).

Hilfreich im Anschluß an eine forschungsgeschichtliche Sichtung wäre das Erarbeiten von Kriterien der Beurteilung von Ähnlichkeiten, d.h. Präzisierung und Systematisierung unserer Vorstellungen von den Arten der Anregungen und Formen der Übernahmen sowie der – wie es Warburg (1903/1932, Bd. 1, 216) formulierte – „umschaffende(n) Neugestaltung“. Durch solche Untersuchungen wäre für jeden Künstler das bei ihm nachweisbare Maß an Umwandlung, d.h. der Veränderungsgrad zwischen Vorlage und Nachbildung zu bestimmen, der im Einzelfall als Parameter für den einzukalkulierenden Spielraum bei Ableitungen zugrundegelegt werden kann. Man darf gespannt sein, ob die Sektion über „Formen künstlerischen Austausches“ auf dem im Juli 1992 anstehenden *XXVIII. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte* Impulse zur Klärung der Arten von Beeinflußung (Maltechnik, Stil, Typen, Ikonographie) und Rezeptionsverhalten (Imitatio, Variatio, Aemulatio, etc.) zu geben vermag.

Ein großes Problem angesichts des lückenhaften Überlieferungsstandes der Quellen und Monumente bereitet der Nachweis, daß ein Vergleichsbeispiel zur Rezeption verfügbar war. Als der betagte Wilhelm Vöge 1951 über „Donatello greift ein reimsisches Motiv auf“ handelte, konnte er es sich in den Nachkriegsjahren erlauben, seine Argumentationslücke mit den Worten zu schließen: „Doch wie und auf welchem Wege auch der erste Gedanke, der Keim zur Statue des heiligen Markus ihrem jugendlichen Meister übermittelt worden ist, die Tatsache ihres Zusammenhanges mit der Plastik der Reimser Blütezeit wird glücklicherweise durch die Denkmäler selber – eben noch klar ablesbar – bekundet, ...“ (Vöge 1951, 120). Unsere heutige, gegenüber früheren Generationen beträchtlich erweiterte Monumenten- und Quellenkenntnis verbietet es, Konfrontationen beliebiger Kunstwerke vorzunehmen, ohne die Klärung des Übermittlungsweges miteinzubeziehen. Allgemein könnte dem in der Tagung kaum gestreiften Feld der Buchmalerei einige Bedeutung als Übermittlungsfaktor zukommen. (Lt. Garzelli 1984 gingen die Florentiner Miniaturisten in mehr als einem Fall den übrigen Malern voraus.)

Zur systematischen Erforschung des komplexen Tagungsthemas bedarf es interdisziplinärer Anstrengungen. Nur wenn es gelingt, wirtschaftliche und politische Beziehungen, Arten von Mobilität, Kunstinventare, Geschmacksdiskussionen, Theorien des Nachahmungsverhaltens, die Verquickung von literarischen und künstlerischen Rezeptionen, Vorstellungen von Tradition und Erneuerung, Natur- und Wirklichkeitsverständnis in ein Gesamtpanorama zu fassen, wird sich

auch der bildkünstlerische Sektor jenes Bezugsraums von „Italienischer Frührenaissance und nordeuropäischem Spätmittelalter“ – ungeachtet der Probleme einer lückenhaften Überlieferung – in einem sich weiter erhellenden Licht beleuchten und erkenntnisfördernd ausdifferenzieren lassen.

Diese abschließenden Überlegungen sind weniger als Kritik aufzufassen, denn als Resultat einer stimulierenden Veranstaltung und ihres großen, ungebrochen aktuellen Themas. Ein wesentlicher Ertrag der Zusammenkunft lag – so die einhellige Meinung – über die Referate hinaus in den klärenden Diskussionen und zahlreichen Gesprächen am Rande, die durch den angenehmen, gastlichen Rahmen der Gerda Henkel Stiftung gefördert wurden.

Literatur

- Ames-Lewis, Francis: Fra Filippo Lippi and Flanders. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 1979, 255-273.
- Ames-Lewis, Francis: Domenico Veneziano and the Medici. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1979, 67-90 (= 1979a).
- Ames-Lewis, Francis: On Domenico Ghirlandaio's responsiveness to North European Art. In: *Gazette des Beaux-Arts* 6^e pér., 114, 1989, 111-122.
- Baxandall, Michael: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria* Pars LXVIII. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1963, 304-326.
- Beck, James: *Jacopo della Quercia*. 2 Bde, New York 1991.
- Boskovits, Miklós: La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione. In: *Arte Cristiana* 71, 1983, 11-24.
- Boskovits, Miklós: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting 1290-1470*. Mitarb. Serena Padovani. London 1990.
- Burckhardt, Jacob: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (zuerst in: *Aus dem Nachlaß von J. B. Basel* 1898). Hg. Heinrich Wölfflin. Berlin, Leipzig 1930 (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, 12).
- Campbell, Lorne: Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries. In: *Burlington Magazine* 123, 1981, 467-473.
- Campbell, Lorne: Memline and the followers of Verrocchio. In: *Burlington Magazine* 125, 1983, 675f.
- Castelfranchi Vegas, Liana: *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*. Mailand 1983 (Le grandi stagioni).
- Castelnuovo, Enrico: Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti. In: *La pittura in Italia. Il Quattrocento*. Hg. Federico Zeri, Bd.2, Mailand (1986) 1987, 514-523.
- Courajod, Louis: *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Hg. Henri Lemonnier u. André Michel. Bd.2, Origines de la Renaissance. Paris 1901 (bes. 261-268: Jacopo della Quercia – Ghiberti /1888; 269-275: Pisanello, Gentile da Fabriano /1888; 277-287: Donatello et Ghiberti considérés comme continuateurs de la tradition gothique /1888; 289-305: Définition du mot: le style flamand /1888; 333-336: Influences flamandes en Europe /1889).
- Degenhart, Bernhard: Die Schüler des Lorenzo di Credi. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F.*, 9, 1932, 95-161.
- Degenhart, Bernhard u. Anngrit Schmitt: *Corpus der italienischen Handzeichnungen 1300-1450. Teil II, Venedig. Jacopo Bellini*. Mitarb. Hans-Joachim Eberhardt u.a. Bd. 5-8. Berlin 1990.
- Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Hg. Anton Legner. Ausst.-Kat., 3 Bde, Köln 1978.
- Dunkelman, Martha: Michelangelo's Earliest Drawing Style. In: *Drawing* 1, 1980, 121-127.
- Dvorák, Max: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 24, 1903, 161-317 (bes. 294-297).
- Eisler, Colin: The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy. In: *Art Bulletin* 51, 1969, 107-118, 233-246.

- Fahy, Everett: The Earliest Works of Fra Bartolommeo. In: *Art Bulletin* 51, 1969, 142-154.
- Falk, Tilmann u. Thomas Hirthe: *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*. Ausst.-Kat., München 1991.
- Fortini Brown, Patricia: *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*. New Haven, London 1988.
- Frankl, Paul: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton, N.J. 1960.
- Frey, Karl: *Michelagnolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke*. Bd.1: Michelagniolos Jugendjahre. Berlin 1907.
- Garzelli, Annarosa: Sulla fortuna del Gerolamo mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*. Florenz 1984, 347-353.
- Gaye, Johann Wilhelm: Giacomo Bellini in seinen Handzeichnungen. In: *Kunstblatt* 21, 1840, 89-91, 93-95, 98f., 101f., 134-136, 138f.
- Gilbert, Creighton J.: *History of Renaissance Art throughout Europe*. Engelwood Cliffs, New York 1973.
- Ginzburg, Carlo: *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*. Berlin 1981.
- Gnudi, Cesare: *Niccolò dell'Arca*. Turin 1942.
- Goffen, Rona: *Giovanni Bellini*. New Haven, London 1989.
- Gombrich, Ernst H.: Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps (1964). Wiederabdruck in: ders., *The Heritage of Apelles*. Oxford 1976, 19-35.
- Guidicci, Anna Maria: Ghiberti e l'oreficeria europea. In: *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*. Ausst.-Kat., Florenz 1978, 28-30.
- Haendcke, Berthold: Der niederländische Einfluß auf die Malerei Toskana-Umbriens im Quattrocento von ca. 1450-1500. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 5, 1912, 404-419.
- Haendcke, Berthold: Der französisch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 und der Italiens auf die französisch-deutsche Malerei von ca. 1350 bis ca. 1400. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 38, 1916, 28-91.
- Haendcke, Berthold: *Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650. Eine entwicklungsgeschichtliche Studie*. Straßburg 1925 (*Études sur l'art de tous les pays et de toutes les époques*, 4).
- Hertlein, Edgar: *Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz*. Florenz 1979 (Pocket Library of „Studies“ in Art, 24).
- Hetzer, Theodor: *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1929 (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 3).
- Hills, Paul: Leonardo and Flemish Painting. In: *Burlington Magazine* 122, 1980, 609-615.
- Holmes, Megan: *The Influence of Northern engravings on Florentine art during the second half of the Fifteenth Century*. M. Phil. thesis, London, Courtauld Institute of Art, 1983.
- Jolly, Penny Howell: Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia *Crucifixions* and their relation to Fra Angelico at San Marco. In: *Oud Holland* 95, 1981, 113-126.
- Jones, Mark: The First Cast Medals and the Limbourgs. The Iconography and Attribution of the Constantine and Heraclius Medals. In: *Art History* 2, 1979, 35-44.
- Karlsruhe 1970: *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530*. Ausst.-Kat., Karlsruhe 1970.
- Keller, Harald: *Italien und die Welt der höfischen Gotik*. Wiesbaden 1967 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main, 3, 1964, Nr.4).
- Körte, Werner: Deutsche Vesperbilder in Italien. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 1, 1937, 1-138 (Rez. Ulrich Middeldorf, in: *Art Bulletin* 20, 1938, 325f.).
- Krönig, Wolfgang: Hallenkirchen in Mittelitalien. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2, 1938, 1-143 (Rez. Ulrich Middeldorf, in: *Art Bulletin* 22, 1940, 44-46).
- L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma* (1912). Rom 1922 (bes. 43-441: Relazioni fra l'arte italiana e l'arte straniera; darin 171-336: III. Arte del Rinascimento).
- Lauts, Jan: Zwei neue Bücher über Antonello da Messina: Fiorella Sricchia Santoro, Antonello e l'Europa. Mailand 1986 und Eugenio Battisti, Antonello. Il Teatro sacro. Gli spazi, La Donna. Palermo 1985. In: *Kunstchronik* 41, 1988, 290-296, 309-315.
- Lehrs, Max: Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 12, 1891, 125-136.

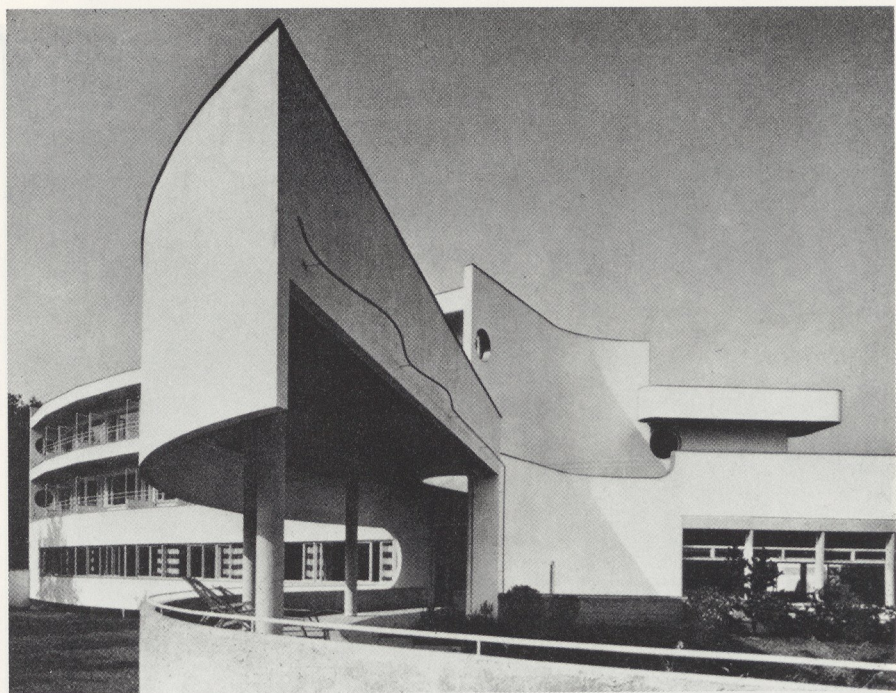


Abb. 1a und b Hans Scharoun, Ledigenheim, Breslau, 1929 (nach P. Pfankuch, D. Scharoun, Berlin 1974, S. 87; G.C. Argan, Die Kunst des 20. Jh., 1880-1940, Berlin 1977, Abb. 370)



Abb. 2 Rheine, Falkenhof-Museum, „Schädel“-Schrein aus Kloster Benlage. Zustand vor 1979 (Münster, Westf. Amt f. Dpfl., A. Brückner, 79/460)



Abb. 3 Rheine, Falkenhof-Museum, zweiter Schrein aus Kloster Bentlage. Zustand vor 1979 (Münster, Wesf. Amt f. Dptl., A. Brückner, 79/461)

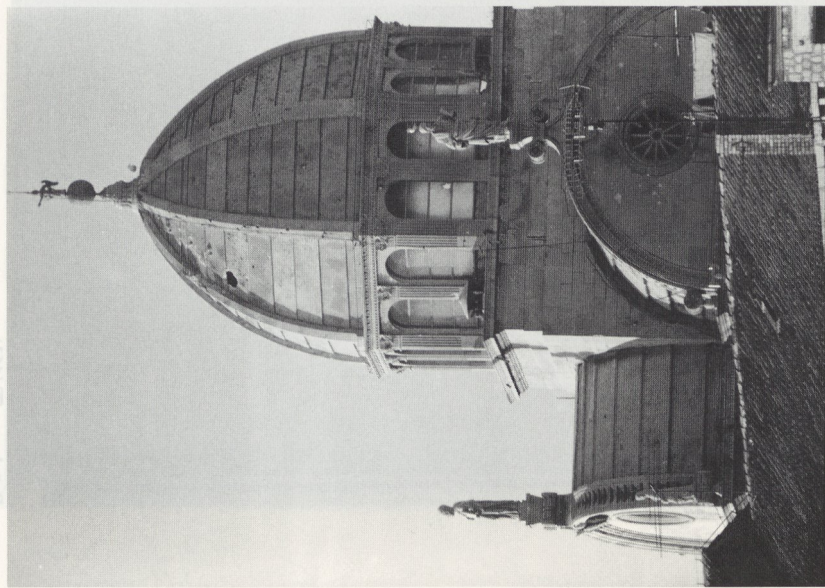


Abb. 4a Šibenik, Kathedrale nach Beschädigung der Kuppel
1991 (D. Kalojera)

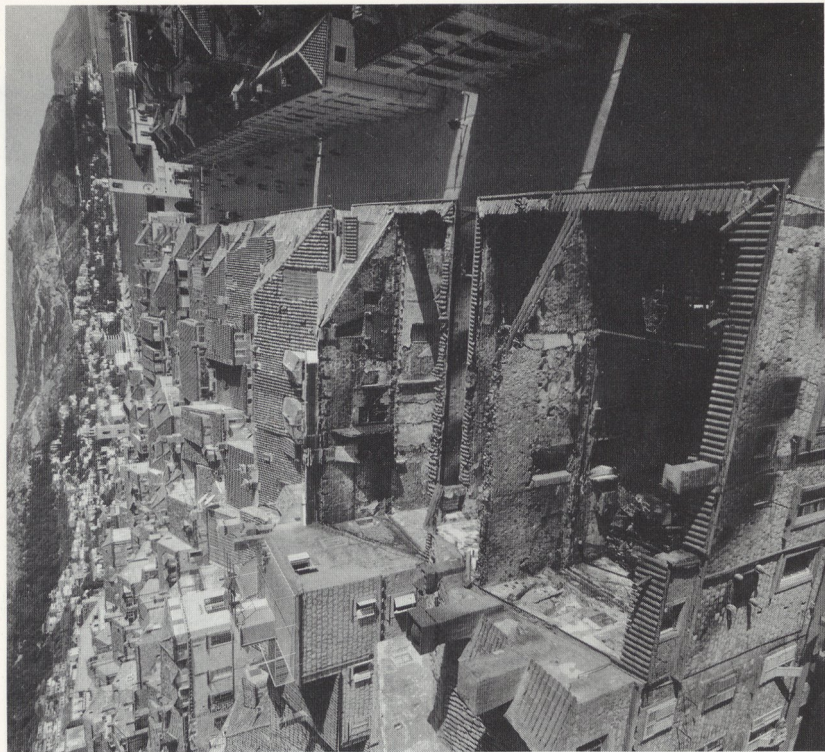


Abb. 4b Dubrovnik, Blick auf die Altstadt nach dem 1.10.1991 (D. Fabijanić)

- Liesner, Margrit: Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, 1959-60, 159-206.
- Lightbown, Ronald: *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints.* Oxford 1986.
- Longhi, Roberto: Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli. In: *L'Arte* 28, 1925, 31-35.
- Lotz, Wolfgang: Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, 1956, 193-226. Engl. Übers. mit Postscript von Lotz in: ders., *Studies in Italian Renaissance Architecture.* Einl. James S. Ackerman. Cambridge/Mass., London 1977, 1-65.
- Maeck-Gérard, Michael: *Italien, Frankreich und Niederlande 1380-1530/40.* Melsungen 1981 (Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, Wissenschaftliche Kataloge, Hg. Herbert Beck, Nachantike großplastische Bildwerke, 2).
- Marabottini, Alessandro: Presentazione. In: *Antonello da Messina. Atti del Convegno di studi tenuto a Messina dal 29 novembre al 2 dicembre 1981.* Hg. Alessandro Marabottini. Messina 1987 (Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia. Centro di Studi Umanistici, Hg. Gianvito Resta), 5-19.
- Marabottini, Alessandro u. Fiorella Sricchia Santoro (Hgg.): *Antonello da Messina.* Ausst.-Kat., Messina 1981. Rom 1981.
- Markgraf, Ellen: *Antonello da Messina und die Niederlande.* Diss. Universität Bochum 1987. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, 98).
- Martineau, Jane (Hg.): *Andrea Mantegna.* Ausst.-Kat., London, New York 1992. London 1992.
- Massing, Jean Michel: Schongauer's *Tribulations of St Anthony.* Its Iconography and Influence on German Art. In: *Print Quarterly* 1, 1984, 221-236.
- Meiss, Millard: Jan van Eyck and the Italian Renaissance. In: *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, 1955.* Venedig 1956, 58-69. Mit Postscript von Meiss wieder abgedruckt in: ders., *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art.* New York 1976, 19-35.
- Meiss, Millard: „Highlands“ in the Lowlands. Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition. In: *Gazette des Beaux-Arts* 6^e pér., 57, 1961, 273-314. Mit Postscript von Meiss wieder abgedruckt in: ders., *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art.* New York 1976, 36-59.
- Meiss, Millard: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master.* London 1968.
- Meiss, Millard: A New Monumental Painting by Filippino Lippi. In: *Art Bulletin* 55, 1973, 479-493.
- Meiss, Millard: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries.* 2 Bde, London, New York 1974 (bes. 240-251: The Limbourgs and European Painting).
- Mesnil, Jacques: *L'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance.* Brüssel, Paris 1911.
- Mesnil, Jacques: L'influence flamande chez Domenico Ghirlandaio. In: *Revue de l'art ancien et moderne* 29, 1911, 61-76 (= 1911a).
- Mészáros, László: *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts.* Erlangen 1983 (Erlanger Studien, 48).
- Middeldorf Kosegarten, Antje: Das Grabrelief des San Aniello Abbate im Dom von Lucca. Studien zu den frühen Werken des Jacopo della Quercia. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 13, 1967/68, 223-272.
- Morand, Kathleen: *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy.* Photographs by David Finn. Austin 1991.
- Müntz, Eugène: *Les précurseurs de la Renaissance.* Paris, London 1882.
- Paccagnini, Giovanni: *Pisanello (Pisanello e il ciclo cavallettesco di Mantova.* Mailand 1972, engl.). London 1973.
- Panhans, Günter: Florentiner Maler verarbeiten ein Eyckisches Bild. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 27, 1974, 188-198.
- Panofsky, Erwin: Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. In: *Städel-Jahrbuch* 6, 1930, 25-72. Englischer Wiederabdruck in: ders., *Meaning in the Visual Arts* (1955). London 1970, 206-276.

- Panofsky, Erwin: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini (Tomb Sculpture, dt.)*. Hg. Horst W. Janson. Köln 1964.
- Passavant, Günter: Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27, 1983, 193-222.
- Pigman III, G. W.: Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1-32.
- Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. Hg. Luciano Bellosi. Ausst.-Kat., Florenz 1990. Mailand 1990.
- Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd.1: Donatello und seine Zeit. München 1990.
- Pope-Hennessy, John: *Italian Gothic Sculpture* (1955). 2. erw. Aufl., London, New York 1972 (An Introduction to Italian Sculpture, 1).
- Pudelko, Georg: Studien über Domenico Veneziano. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 4, 1932-34, 145-200.
- Pudelko, Georg: The Stylistic Development of Lorenzo Monaco. In: *Burlington Magazine* 73, 1938, 237-248; 74, 1939, 76-81.
- Quednau, Rolf: Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 129-175.
- Quednau, Rolf: „Imitation d'altrui“. Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive. In: *De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934-1984*. Amsterdam 1984, 349-367.
- Recht, Roland: *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*. Straßburg 1987.
- Robertson, Giles: *Giovanni Bellini*. Oxford 1968.
- Ruda, Jeffrey: Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, 210-236.
- Salmi, Mario: Ugo van der Goes nel trittico della Cappella Portinari sede della compagnia dei pittori fiorentini. In: *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma* (1912). Rom 1922, 223-227.
- Salvini, Roberto: *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*. Modena 1984.
- Schlosser, Julius von: Die ältesten Medaillen und die Antike. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 18, 1897, 64-108.
- Schubring, Paul: *Die italienische Plastik des Quattrocento*. Wildpark-Potsdam (1919). 1924 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- Seymour Jr., Charles: *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*. Harmondsworth, Middlesex 1966 (The Pelican History of Art. Hg. Nikolaus Pevsner, Z26).
- Siena 1975: *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo. Mostra didattica*. Ausst.-Kat., Siena 1975. Florenz 1975.
- Sricchia Santoro, Fiorella: Arte italiana e arte straniera. In: *Storia dell'arte italiana* Bd.3, Turin 1979, 69-171.
- Sricchia Santoro, Fiorella: *Antonello e l'Europa*. Mailand 1986.
- Sterling, Charles: Jan van Eyck avant 1432. In: *Revue de l'Art* 33, 1978, 7-82.
- Sterling, Charles: A la recherche des œuvres de Zanetto Bugatto: une nouvelle piste. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*. Hg. Mauro Natale. 2 Bde, Mailand 1984, Bd.1, 163-178.
- Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, N.J. 1981.
- Tönnemann, Andreas: *Pienza. Städtebau und Humanismus*. München 1990 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 26).
- Torresan, Paolo: *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*. Modena 1981.
- Troescher, Georg: *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*. 2 Bde, Frankfurt/M. 1940.
- Troescher, Georg: *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustauschs*. 2 Bde, Baden-Baden 1953-54.
- Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*, Bd.6, Mailand 1908.
- Vöge, Wilhelm: Donatello greift ein reimsisches Motiv auf. In: *Festschrift für Hans Jantzen*. Berlin 1951, 117-126.
- Warburg, Aby: Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 (1901). In: ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. Gertrud Bing. 2 Bde, Leipzig, Berlin 1932, Bd.1, 207-212
- Warburg, Aby: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien (1902). In: ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. Gertrud Bing. 2 Bde, Leipzig, Berlin 1932, Bd.1, 185-206.

- Warburg, Aby: Die Grablegung Rogers in den Uffizien (1903). In: ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. Gertrud Bing. 2 Bde, Leipzig, Berlin 1932, Bd.1, 213-216.
- Warburg, Aby: Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert (1905). In: ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. Gertrud Bing. 2 Bde, Leipzig, Berlin 1932, Bd.1, 177-184.
- Watson, Paul: *Lorenzo Monaco and Franco-Flemish Illumination*. Vortrag 1978 (referiert in: Eisenberg 1990, 63 Anm.109, 66 Anm. 127-130).
- Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1947). London 1962.
- Wittkower, Rudolf: *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*. London 1974.
- Wohl, Hellmut: *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*. Oxford, New York 1980.
- Woods-Marsden, Joanna: *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*. Princeton, N.J. 1988.
- Wright, Joanne: Antonello da Messina. The origins of his style and technique. In: *Art History* 3, 1980, 41-60.
- Zeri, Federico (Hg.): *La pittura in Italia. Il Quattrocento* (1986). Erw. Aufl., 2 Bde, Mailand 1987.

Rolf Quednau

Kriegszerstörungen

NACHTRÄGE ZUR SCHADENSILANZ IN KROATIEN

(mit zwei Abbildungen und zwei Figuren)

Aus dem Informationsblatt vom 21. Januar 1992 des Ministeriums für Erziehung und Kultur und des Instituts zum Schutz von Kulturdenkmälern der Republik Kroatien gingen der Redaktion weitere Namen von zerstörten oder beschädigten Kulturdenkmälern in Kroatien zu. Die folgende Liste ergänzt mit Hilfe dieser Angaben die im Novemberheft 1991 (S. 627-630) erschienene Auflistung der Zerstörungen in Kroatien zwischen dem 30. September 1991 und dem 21. Januar 1992.

Die Beschädigungen können hier nur summarisch festgehalten werden, da das genaue Ausmaß der Schäden selbst von den verantwortlichen Stellen bisher nicht eindeutig festgestellt werden konnte. Einige Photographien und Karten (*Abb. 4a und b, Fig. 1 und 2*) bieten für prominente Einzelfälle eine genauere Information.

Das Informationsministerium in Belgrad ließ der Redaktion die Publikation *War Damage Sustained by Orthodox Churches in Serbian Areas of Croatia in 1991* zukommen, die über unsere Aufstellung der Aprilnummer hinaus (S. 143-146) einen Überblick über zerstörte und beschädigte orthodoxe Kirchen in Kroatien gibt.

Eva-Maria von Máriássy

Čilipi, Regionalmuseum

Dubrovnik, Altstadt, Stadtmauern, Befestigungen (St. Johannes-, Bokar- und Erlöserzitadelle, Minčeta-Turm, Pila-Tor), Sponza-Palast, Kuppel der Kathedrale, Onuphrius-Brunnen (*Abb. 4a und b; Fig. 1*)