

# KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

MAI 92

HEFT 5

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

## Inhalt

|   |  |     |
|---|--|-----|
| <b>Tagungen</b>                           | Frühe Moderne in Breslau. Breslau,<br>23.–26. 4. 1991 (Beate Szymanski) . . . . .  | 181 |
|   | Zur Restaurierung der Reliquienschreine aus<br>Kloster Bentlage. Rheine, 25. 11. 1991<br>(Leonie von Wilckens) . . . . .   | 184 |
| <b>Tagungs- und<br/>Forschungsbericht</b> | Kunstgeschichte im europäischen Kontext.<br>Italienische Frührenaissance und nordeuro-<br>päisches Spätmittelalter. Düsseldorf,<br>24.–26. 11. 1991 (Rolf Quednau) . . . . . | 186 |
| <b>Kriegszerstörungen</b>                 | Nachtrag zur Schadensbilanz in Kroatien<br>(Eva-Maria von Máriássy) . . . . .  | 211 |
| <b>Rezensionen</b>                        | Rona Goffen, Giovanni Bellini<br>(Catarina Schmidt) . . . . .  | 214 |
| <b>Varia</b>                              | Korrekturhinweis . . . . .   | 224 |
|   | Ausstellungskalender . . . . .   | 225 |
|   | Zuschriften an die Redaktion . . . . .   | 230 |
|   | Die Autoren dieses Heftes . . . . .  | 232 |

Diesem Heft der KUNSTCHRONIK liegt der Gesamtauflage ein Prospekt des Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin (Bierschenk, Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg) bei.

»Römische Studien der Bibliotheca Hertziana«

Band 6

*Christoph Jobst*

# Die Planungen Antonios da Sangallo des Jüngeren für die Kirche S. Maria di Loreto in Rom

In unmittelbarer Nähe der Trajansäule und der ausgegrabenen Reste des Trajansforums erhebt sich der Kuppelbau der Kirche S. Maria di Loreto. \* Der Autor stellt fest, daß die Kirche S. Maria di Loreto, so wie sie heute erhalten ist, in den 1520er Jahren von Antonio da Sangallo d.J. geplant und nach seinem Entwurf zumindest teilweise errichtet worden ist. \* S. Maria di Loreto ist ihm zufolge kein Werk von Giuliano da Sangallo oder Bramante, auch wenn es zweifellos durch deren Bauten und Projekte beeinflußt ist. Es ist auch kein »Frühwerk« Antonios des Jüngeren, die Kirche ist vielmehr in einer Zeit entstanden, als Antonio bereits bedeutende Bauten – etwa den römischen Palazzo Farnese – geplant hatte und durch seine Mitarbeit an den großen päpstlichen Bauunternehmen, dem Neubau von St. Peter und der Villa Madama am Monte Mario, als einer der führenden Architekten Roms im frühen 16. Jahrhundert hervorgetreten war.

174 Seiten Text und 114 Abb. auf Tafeln, 17 x 24 cm. brosch., DM 78,00.

\* ISBN 3-88462-086-X \*



## Wernersche Verlagsgesellschaft mbH

Liebfrauenring 17-19 \* D - 6520 Worms am Rhein

Telefon 06241-43574 \* Telefax 06241-45564

**Klaus Niehr**  
**Die mitteldeutsche Skulptur**  
**der ersten Hälfte**  
**des 13. Jahrhunderts**

**Band 3 der Reihe "ARTEfact". Herausgegeben von Tilmann  
Buddensieg, Fritz Neumeyer und Martin Warnke**

1992. Ca. 430 Seiten mit ca. 256 Schwarzweißabbildungen.  
Leinen mit Schutzumschlag. Ca. DM 198,-.  
Format 21 x 28 cm. ISBN 3-527-17766-3

Die Bedeutung der Kunstlandschaft zwischen Weser und Elbe im frühen 13. Jahrhundert wird durch eine ungewöhnliche Dichte qualitätvoller und berühmter Bildwerke dokumentiert. Die in z.T. originaler Aufstellung erhaltenen Triumphkreuzgruppen, Grabmäler, Lettner, Chorschranken und Einzelfiguren prägen entscheidend unser Bild von hochmittelalterlicher Skulptur in Deutschland. Mit dem Buch von Klaus Niehr liegt jetzt die erste Gesamtdarstellung des Komplexes mitteldeutsche Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts vor.

Der Autor gibt in einem detaillierten Forschungsbericht wichtige Einblicke in die Geschichte der Mittelalterrezeption seit 1800 und schafft so die Grundlage für eine neue Betrachtung der stilistischen Eigenheiten der Werke und ihres Wandels. Die Einbeziehung von Gattungen wie Kleinkunst und Buchmalerei verdeutlicht dabei die enge Verflechtung einzelner Werkstätten. Der Katalogteil erschließt in monographischen Artikeln jedes der ca. 140 Denkmäler. Genaue Angaben zum Zustand, die Einbindung in den ortsgeschichtlichen Kontext sowie die Diskussion ikonographischer Fragen basieren auf der Auswertung aller erreichbaren Quellen.

Das Buch ist für die zukünftige wissenschaftliche Beschäftigung mit alter Kunst in Mitteldeutschland nicht nur ein wichtiges Hilfsmittel, sondern das Standardwerk für das Gebiet der Skulptur des 13. Jahrhunderts.

**VCH, Postfach 10 11 61, W-6940 Weinheim**



**Acta humaniora**



## „ZENTRUM UND PERIPHERIE“ Zum aktuellen Stand einer alten Diskussion

Internationales Symposium anlässlich der  
XXVI. Generalversammlung der AICA  
Wien, 1. – 6. Juni 1992

Philosophen, Kunsthistoriker, Ethnologen, Künstler, Museumskuratoren und Kunstkritiker referieren und diskutieren über die aktuellen und brisanten theoretischen und praktischen Fragen und Probleme, die die sich radikal verändernden geopolitischen Verhältnisse dieser Welt in bezug auf das alte Thema ‚Zentrum und Peripherie‘ in den letzten Jahren aufgeworfen haben.

Vortragende: Bob Adrian X (Künstler, Wien), Aracy Amaral (Kunsthistorikerin, Sao Paulo), Rudolf Burger (Philosoph, Wien), Bonnie Clearwater (Kunsthistorikerin, Miami Beach), Christian Feest (Ethnologe, Wien), Kapila Vatsyayan (Kunsthistorikerin, New Delhi), Alexander Jakimovich (Kunsthistoriker, Moskau), Rainer Jochims (Künstler, Frankfurt), Jacques Leenhardt (Kunstkritiker, Paris), Paul Schimmel (Museumskurator, Los Angeles), Stephan Schmidt-Wulffen (Philosoph, Hamburg), Noemi Smolik (Kunstkritikerin, Köln), Peter Zawrei (Kunsthistoriker, Wien).

|                         |                    |   |
|-------------------------|--------------------|---|
| Mo., 1. 6.,             | 20.00 Uhr:         | Eröffnungsreferat und Empfang   |
| Di., 2. 6. – Fr. 5. 6., | 9.30 – 12.30 Uhr:  | Impulsreferate (AICA-Mitglieder)  |
|                         | 17.00 – 19.30 Uhr: | Vorträge  |
| Sa., 6. 6.,             | 13.00 – 23.00 Uhr: | Exkursion (KUNST.HALLE.KREMS,<br>Kunstraum, Schloß Buchberg am<br>Kamp, NÖ) |

Um den Tagungsteilnehmern Einblick in die gegenwärtige Kunstszene in Wien zu gewähren, finden in der Mittagspause und an den Abenden Empfänge in Museen und Galerien statt.

Simultanübersetzung: Englisch, französisch, spanisch, deutsch

Tagungsort: Palais Auersperg, A-1080 Wien, Auerpergstraße 1

Tagungsgebühr: öS 1500,—

Anmeldung und Information: Angelica Bäumer, A-1010 Wien, Weihburggasse 21/11a, Fax 43-1 / 513-49-442

Zimmerreservierung: Mondial-Congress, Faulmannngasse 4, A-1040 Wien, Fax 43-1 / 56-91-85

Post-Kongreß-Exkursion (7. – 10. 6.): Wien-Salzburg-Linz-Prag-Wien

Beim **Kunsthistorischen Institut in Florenz** ist zum  
1. Mai 1993 die Stelle einer/eines

## **Redakteurin/Redakteurs**

(BAT Ila/Ib mit Auslandszulagen)

zu besetzen.

Der Aufgabenbereich umfaßt die Erledigung der Redaktions- und Publikationsaufgaben des Instituts (mit Ausnahme des Forschungsprojektes "Die Kirchen von Siena"), die Mitarbeit an wissenschaftlichen Veranstaltungen (insbesondere des Studienkurses) und eigene Forschungen.

Erforderlich sind abgeschlossene Promotion im Hauptfach Kunstgeschichte und gute Fremdsprachenkenntnisse.

Schwerbehinderte Bewerber werden bei gleicher Eignung bevorzugt.

Bewerbungen sind bis zum 1. September 1992 zu richten an den

Direktor des Kunsthistorischen Instituts,  
Via G. Giusti 44,  
I-50121 Firenze.

# 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

---

45. Jahrgang

Mai 1992

Heft 5

---

## Tagungen

FRÜHE MODERNE IN BRESLAU  
Internationales Kolloquium, 23.-26. April 1991,  
im Architekturmuseum Wroclaw/Breslau  
*(mit zwei Abbildungen)*

Zu dem Kolloquium hatten das Architekturmuseum Wroclaw/Breslau und die Polnische Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Stanislaw Lose eingeladen. Vorträge und Exkursionen erschlossen die Werke der Breslauer Moderne, vor allem aus dem Bereich der Architektur. Eine Veröffentlichung der Beiträge ist geplant.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bis 1933 war Breslau ein Zentrum der modernen Kunst. Die Architekten Hans Poelzig, Max Berg, Hans Scharoun und Adolf Rading wirkten hier, Künstler wie Oskar Moll, Alexander Kalland, Otto Müller und schließlich auch Oskar Schlemmer lehrten an der Kunstakademie.

1911/12 schuf der heute fast vergessene Architekt Max Berg anlässlich der Hundertjahrfeier der Befreiungskriege gegen Napoleon die sogenannte „Jahrhunderthalle“. Das damals vielgerühmte Bauwerk ist ganz aus Stahlbeton konstruiert; seine Kuppel mit der lichten Weite von 65 m übertraf als weitestgespannte Massivkuppel der Welt erstmals die des Pantheons (ca. 43 m). J. Ilkosz (Breslau) bereicherte die Kenntnis dieses Bauwerks wesentlich, indem er in seinem Vortrag Bergs Gesamtkonzept für das Ausstellungsgelände am Scheitniger Park im Südosten Breslaus vorstellte, dessen Zentrum die Jahrhunderthalle bildet. Im Zusammenhang mit der Genese der Jahrhunderthalle verwies Ilkosz nicht allein auf das (in der Literatur genannte) Vorbild der Frankfurter Ausstellungshalle von

Thiersch, sondern erläuterte an Hand von Bergs schriftlichen und mündlichen Äußerungen den ideellen Hintergrund seiner Architekturvorstellung. So konnte Ilkosz überzeugend darlegen, daß Berg sich an historischen Zentralbauten inspirierte, deren Proportionen er als ideal empfand – als wichtigsten Bezugspunkt nannte Ilkosz das Pantheon.

Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Breslau war die Königliche, seit 1918 Staatliche Kunstakademie, deren Wirken P. Lukaszewicz (Museum Narodowe, Breslau) und J. Dobesz (TU Breslau) untersuchten. Sie beschrieben in erster Linie die Tätigkeit Hans Poelzigs, der als Akademiendirektor bereits 1911 eine Lehrplanreform durchführte, welche ebenso wie van de Veldes Weimarer Kunstschule ansatzweise das Konzept des Bauhauses unter Gropius vorwegnahm: In Werkstätten lernten die Studenten zunächst handwerkliche Grundlagen, bevor ihre eigentliche künstlerische Ausbildung als Maler, Plastiker oder Architekt einsetzte.

Nach dem 1. Weltkrieg leiteten August Endell (1918-25) und Oskar Moll (1925-1932) die Kunstakademie. Besonders Moll verstand es, unterschiedlichste Künstlerpersönlichkeiten wie die Maler Otto Müller und Alexander Kanoldt oder die Bildhauer Theodor von Gosen und Robert Bednorz an die Akademie zu ziehen und so den Studenten ein breites Spektrum der modernen Kunstströmungen vom Expressionismus bis hin zur ungegenständlichen Malerei zu vermitteln. 1929 wechselte Oskar Schlemmer vom Bauhaus an die Breslauer Akademie. Man hätte sich gewünscht, mehr über die Arbeit dieser Künstler zu erfahren, doch von den Malern und Bildhauern der 20er Jahre war nur Oskar Schlemmers Theaterarbeit in Breslau ein eigener, kurzer Beitrag gewidmet (Staniszewska, Breslau).

Die beiden Professoren für Architektur an der Akademie, Adolf Rading und Hans Scharoun, vertraten in ihren Bauten und ihrer Lehre das Neue Bauen. Beide Architekten hatten 1927 in der Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weissenhof ein Einfamilienhaus errichtet. Mit den übrigen Architekten der deutschen Moderne standen sie in freundschaftlichem Kontakt. Radings Arbeiten in Breslau wurden von B. Szymanski (München) vorgestellt. J. F. Geist (HdK Berlin) ging vor allem auf Scharouns „Ledigenheim“ auf der *Wohn- und Werkraumausstellung* (WUWA) in Breslau ein, den einzigen Bau, den Scharoun in Schlesien realisieren konnte (*Abb. 1a und b*). Eine Photoausstellung, die Geist mit seinen Mitarbeitern K. Kürvers und D. Rausch zusammengestellt hatte, dokumentierte im Detail das Aussehen des Baus um 1929 und zeigte im Vergleich dazu den heutigen Zustand. Aufnahmen aus demselben Blickwinkel ließen Verfallserscheinungen und Veränderungen in aller Deutlichkeit zu Tage treten.

Die WUWA entstand 1929 – nach dem Vorbild der Stuttgarter Weissenhof-siedlung – als Mustersiedlung des Deutschen Werkbundes zur Manifestation des Neuen Bauens in Schlesien. Neben Scharoun errichteten u.a. Rading, Heinrich Lauterbach und Moritz Hadda Musterhäuser. Gerade in den Bauten der beiden letztgenannten Architekten zeigt sich der Einfluß Radings und Scharouns auf die schlesische Architektur. Die Siedlungsausstellung wurde durch eine große



Präsentation moderner Einrichtungen und neuer Baustoffe in Bergs Jahrhunderthalle ergänzt. Der Vortrag von J. Urbanik (Breslau) stellte die einzelnen Bauten der WUWA mehr deskriptiv vor; ein vergleichender Blick zumindest auf die Stuttgarter Werkbundaustellung hätte hier sicher weitergeführt. Eine Ergänzung zum Thema Wohnausstellungen in den 20er bzw. Anfang der 30er Jahren brachte der Beitrag Jan Sedlaks (Brno/Brünn), der über die Brünnner Werkbundsiedlung „Das Neue Haus“ (1932) referierte und damit die tschechoslowakische Moderne vorstellte.

Nach der Schließung der Breslauer Akademie auf Grund der 2. Brüningschen Notverordnung im Januar 1932 verließen eine Reihe von Künstlern, darunter Moll und Schlemmer, die Stadt. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, die im Breslauer Stadtrat schon sehr früh vertreten waren, löste sich der Kreis der Avantgardekünstler und Architekten völlig auf.

Fast alle Breslauer Werke von Poelzig, Berg, Rading, Scharoun u.a. sind erhalten, ebenso das ehemalige Kaufhaus Petersdorff, das Erich Mendelsohn 1927 errichtete. Breslau verfügt über einen Denkmälerbestand der Architektur der Zeit zwischen 1900 und 1933, dem in Deutschland nach den Kriegszerstörungen (wie in Berlin) und den Erneuerungsbestrebungen der 60er-Jahre (vgl. beispielsweise den Abriß von Mendelsohns Schocken-Kaufhaus in Stuttgart) wenig Vergleichbares gegenübersteht. Die Bauten sind jedoch teilweise verändert und befinden sich in schlechtem Zustand. Die Frage der Erhaltung und Restaurierung war daher auch ein Schwerpunkt der Tagung, ohne daß dabei ein konkretes Projekt für Breslau diskutiert worden wäre. Da die Finanzierung von Restaurierungsmaßnahmen allein aus eigenen Mitteln für Polen gegenwärtig unmöglich ist, hofft man auf Unterstützung von außen. Polnische Kunsthistoriker und Architekten haben sich der 1988 in den Niederlanden gegründeten internationalen Vereinigung „DOCOMOMO“ (International working-party for Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement) angeschlossen, die sich um die Realisierung und Finanzierung von Restaurierungen der Denkmäler des Neuen Bauens bemüht (u.a. mit Unterstützung der EG). Über die Probleme bei der Restaurierung der Architektur des Neuen Bauens berichtete Wessel de Jonge (TU Eindhoven) an Hand der Arbeiten am Hotel „De Gooiland“ von Duiker in Hilversum (1934), die von der niederländischen Sektion von DOCOMOMO geleitet wurden. Die größten Schwierigkeiten bereiten dabei die in den 20er und 30er Jahren verwendeten neuen, wenig erprobten Fertigbauteile, die den Bauvorgang beschleunigen und rationalisieren sollten, aber, wie sich nun herausstellt, in ihrer Lebensdauer begrenzt sind.

Die Breslauer Tagung bot die Möglichkeit zum Austausch und Dialog gerade auch zwischen polnischen und deutschen Kunsthistorikern. Es wäre schön, wenn daraus Möglichkeiten für den Erhalt der Denkmäler der Breslauer Moderne erwachsen. Johann Friedrich Geist beispielsweise regte in seinem Vortrag an, das „Ledigenheim“ Scharouns auf der WUWA zu restaurieren und als Begegnungs- und Seminarstätte für Architektur- und Kunstgeschichtsstudenten einzurichten. Die fast vergessene Breslauer Moderne könnte so wieder in den Blickpunkt des

Interesses gerückt werden – und ein Kolloquium wie das vergangene bräuchte nicht mehr, wie in der Eröffnungsrede des deutschen Kulturattachés, ausdrücklich als Beitrag zur Völkerverständigung gewürdigt werden, sondern gehörte zur Normalität zwischen europäischen Nachbarn.

Beate Szymanski

## ZUR RESTAURIERUNG DER RELIQUIENSCHREINE AUS KLOSTER BENTLAGE

Kolloquium im Falkenhof-Museum von Rheine am 25. November 1991

(mit zwei Abbildungen)

Das Falkenhof-Museum in Rheine (Westfalen) bewahrt die beiden großen Reliquienschreine aus dem nahen ehemaligen Kreuzherrnkloster Bentlage. Nach dessen Chronik haben die Zisterzienserinnen von Bersenbrück 1499 die Reliquien für den Hochaltar geschmückt; ein Datum, das auf die beiden Reliquienschreine bezogen wird. Daß es sich bei diesen um einstige Reliquien-Altäre handelt, mag jedoch bezweifelt werden. Bei beiden Schreinen finden sich nur auf der einen, original nicht gefaßten, Schmalseite Hinweise, daß hier ein Flügel oder eine Tür angebracht gewesen sein dürfte. Die Bretter des „Schädel“-Schreines sind nur miteinander vernagelt, ohne Dübelungen; bei dem anderen Schrein sind sie jedoch schreinergerecht miteinander verfugt. Beide können also kaum zur gleichen Zeit als Pendants geschaffen worden sein.

Die Schreine, deren Anfertigung um 1500 – beim „Schädel“-Schrein ebenso die Anordnung des Reliquieninhaltes – nicht in Frage gestellt werden kann, waren ursprünglich rot gefaßt; darüber liegt eine blaue Fassung. Schließlich wurden beide, nach ihrer ersten neuzeitlichen Erwähnung von 1827, dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend, weiß angemalt. Gleichzeitig erhielt der Inhalt des zweiten Schreines seine jetzige Anordnung (Abb. 3). Im Gegensatz zu ihm hat der „Schädel“-Schrein auch die originale Auskleidung der Rückwand mit Metallfolie bewahrt (Abb. 2). Leider ist der auf der Abbildung wiedergegebene Zustand seines Inhaltes in jüngster Zeit durch Transportschäden und unsachgemäße Aufbewahrung stark gestört; zudem sind die Reliquien mit ihren Hüllen und der Blütenschmuck erheblich verschmutzt.

Ihre Größe – mit einer Breite von 185 bzw. 186 cm – hebt die beiden Schreine ab von den anderen bekannten als „Gärten“ errichteten Reliquienschreinen und deren Verwandten des späten Mittelalters in Ebstorf, Walsrode, Kalkar und Xanten sowie den belgischen „jardins clos“. Für sie alle hat man sich der schönen, aus Drähten und bunten Seidenfäden gearbeiteten Blumen bedient, die damals in Mecheln in größeren Mengen zum Export hergestellt wurden. Derartig arrangierte Reliquienschreine und -altäre gehörten auch zum Halleschen Heiltum des Kardinals Albrecht von Brandenburg (Ph.M. Halm – R. Berliner: *Das Hallesche Heiltum*. Berlin 1931, Taf. 9a, 11, 12, 14b, 15a, 16a, 32b).

Neben sechzehn Schädelreliquien gehören zu dem „Schädel“-Schrein zahlreiche große Knochenreliquien und viele kleine und kleinste Partikel, wie sie, abgesehen von zwei weiteren Schädeln, ausschließlich im zweiten Schrein zu finden sind. Im „Schädel“-Schrein sind die Knochen auf eiserne Vierkantstäbe gebunden und derart miteinander verknüpft, daß sich alle Reliquien im Gleichgewicht halten. Als Reliquienhüllen dienen gemusterte und ungemusterte Seiden- und Halbseidenstoffe, Samte, auch Stücke von Kölner Borten sowie einige Stickereien. Eine erste Untersuchung der teilweise sehr verschmutzten und im Schreinverband nicht genauer zu untersuchenden Hüllen ergab für diese eine Zeitspanne wohl noch vom späten 13. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert; für diese Funktion sind die Textilien also einem Vorrat von Flickern und dergleichen entnommen worden, wie man es noch lange auch für die Reparatur von Paramenten gehalten hat. Die pergamentenen Cedulae sind lateinisch in spätmittelalterlicher Schreibweise beschriftet.

Beiden Schreinen sind hölzerne Predellen zugeordnet. Die mit dem „Schädel“-Schrein verbundene zeigt auf der Vorderseite geschnitzte Maßwerköffnungen in einer asymmetrischen Anordnung. Hier liegt links unter der roten Fassung noch eine grüne, auf die nach der roten die blaue und schließlich die weiße des 19. Jahrhunderts folgen. Die dem zweiten Schrein zugeordnete Predella ist indes fast um die Hälfte tiefer, so daß sie kaum original zu ihm gehört haben kann.

Nachdem die Voruntersuchungen durch den Restaurator Dr. Arnulf von Ullmann vorlagen, ging es bei dem Kolloquium um die nun einzuschlagenden Schritte der Restaurierung. Da bei dem zweiten Schrein die Anordnung des spätmittelalterlichen Inhaltes (immerhin mit einem etwa um ein halbes Jahrhundert jüngeren Kreuzifix in der Mitte gegenüber den Assistenzfiguren von Maria und Johannes) aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts stammt, blieb einstweilen unentschieden, ob hier nur der derzeitige Zustand konserviert werden kann; jedenfalls würde eine Freilegung der originalen Fassung, wie sie bei dem „Schädel“-Schrein angestrebt wird, in Widerspruch zur Anordnung des Inhaltes führen. Deshalb soll zunächst die rote Fassung des „Schädel“-Schreines genau untersucht werden in der Hoffnung, sie freilegen zu können. In Zusammenarbeit mit Metall-, Textil- und Papierrestauratoren soll hier dann der Inhalt konserviert und – soweit möglich – restauriert werden. Bei einem solchen pragmatischen Vorgehen dürften Erfahrungen gewonnen werden, wie später mit dem zweiten Schrein und mit den beiden Predellen verfahren werden kann (darf).

Leonie von Wilckens

# 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-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 *Detroit* 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

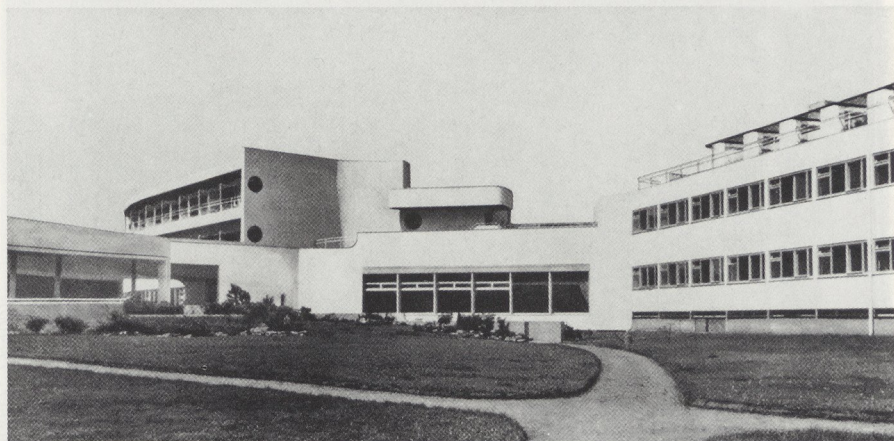
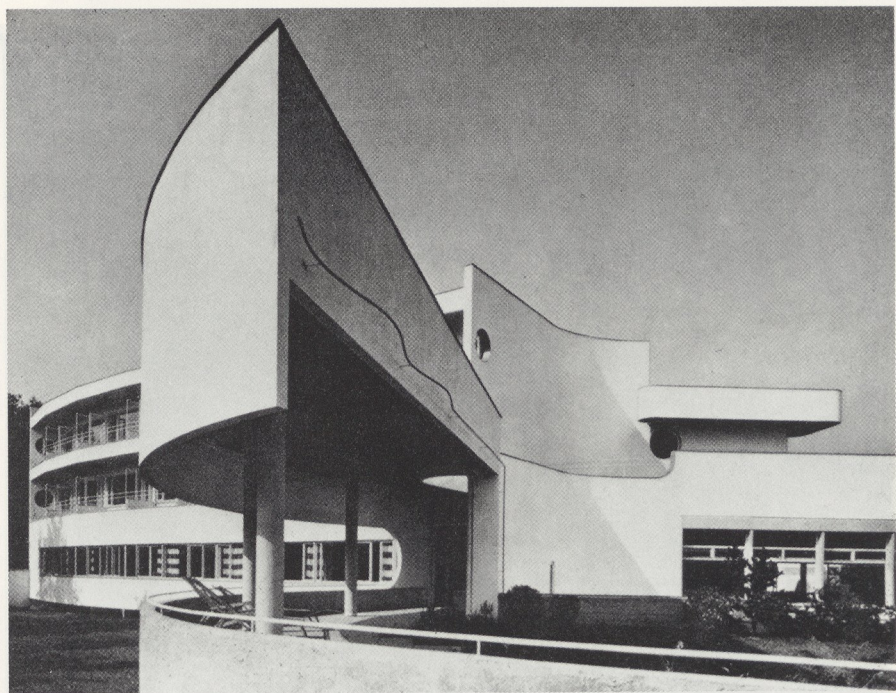
auch der bildkünstlerische Sektor jenes Bezugsraums von „Italienischer Frührenaissance und nordeuropäischem Spätmittelalter“ – ungeachtet der Probleme einer lückenhaften Überlieferung – in einem sich weiter erhellenden Licht beleuchten und erkenntnisfördernd ausdifferenzieren lassen.

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<sup>e</sup> 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 Benilage. 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)

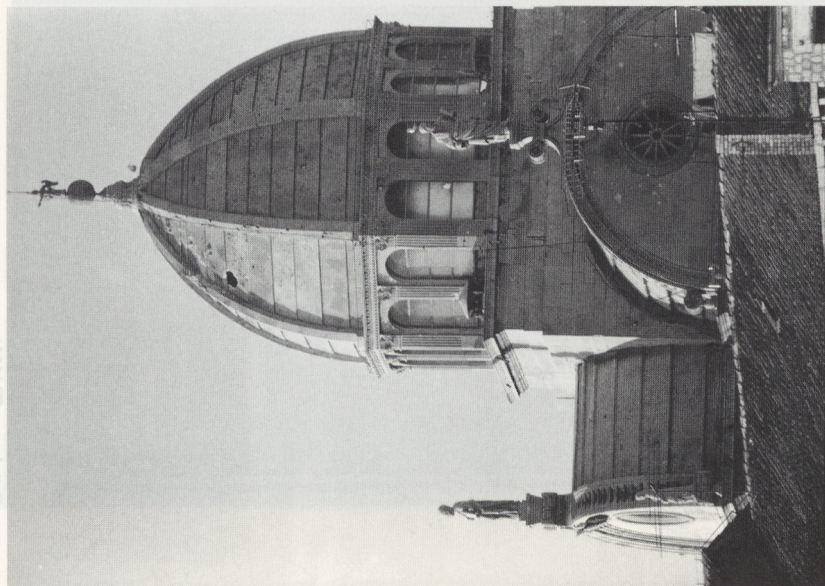


Abb. 4a Šibenik, Kathedrale nach Beschädigung der Kuppel  
1991 (D. Kalojera)

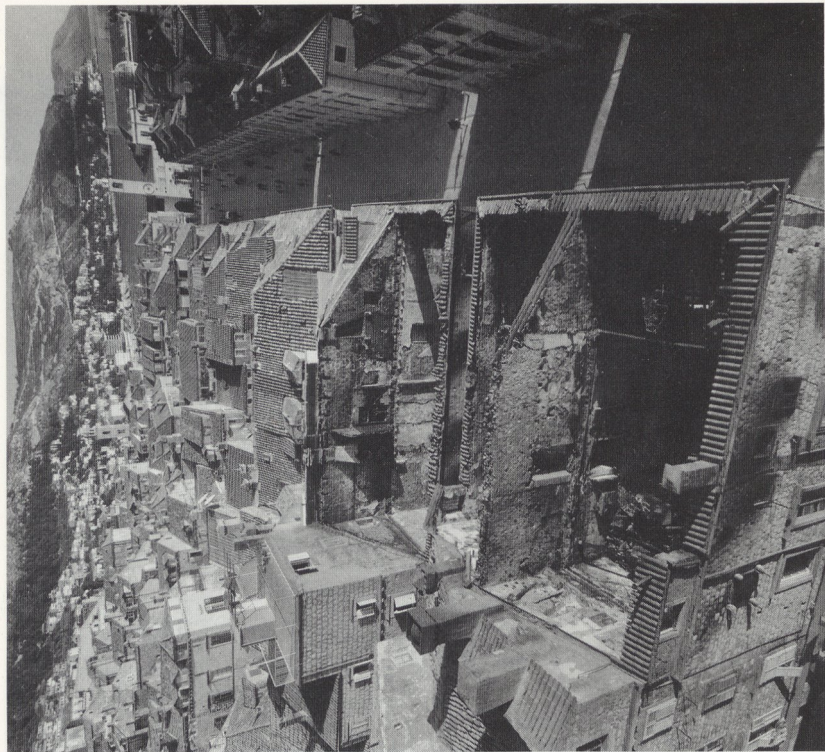


Abb. 4b Dubrovnik, Blick auf die Altstadt nach dem 1.10.1991 (D. Fabijanić)

- 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.
- Maek-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<sup>e</sup> 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*)



Fig. 1 Dubrovnik, erste Übersicht über die Schäden der Bombardierung vom 6.12.1991. Unesco, Inst. f. Denkmalschutz Dubrovnik (nach Prospekt zu: Kunstschätze von Dubrovnik, hrsg. v. ITP Marin Držić, Zagreb 1992)

0  
100  
500



**ZADAR – POLUOTOK**  
**PRIKAZ RATNIH RAZARANJA**  
● mjesto pada projektila

prema podacima ZAVODA ZA ZAŠTITU SPOMENIKA KULTURE ZADAR - izradio B. DIKLIC, 6. 11. 1992. g.

Fig. 2 Zadar, Geschoßeinschläge in der Altstadt, Stand vom 6.2.1992 (Stadt Zadar)

Hrvatska Dubica (Gemeinde Kostajnica), Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit  
 Knin, Marienkirche der bischöflichen Residenz  
 Komarevo (Gemeinde Sisak), Pfarrkirche St. Katharina  
 Krusevo, Kirche St. Georg  
 Osijek, Altstadt  
 Pakrac, Palais des orthodoxen Bischofs  
 Petrinja, Altstadt  
 Rijeka Dubrovačka, Sommerhäuser von Sorkočević, Bizzaro und Gradić, Franziskanerkloster in Rožat  
 Rupe, Kirche St. Anton  
 Split, Altstadt  
 Topusko, Altes Gebäude der Kuranlage  
 Vinkovci, Altstadt  
 Vukovar, Altstadt, Kirche St. Rochus  
 Zadar, Altstadt, Kirchen St. Krševan und St. Simon, Teile der Befestigungen aus dem 13. Jahrhundert, Prinzenpalast, Wissenschaftliche Bibliothek, Historisches Archiv (Fig. 2)  
 Zagreb, Oberstadt, Gouverneurspalast, Friedhof von Mirogoj

## Rezensionen

RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*. New Haven / London, Yale University Press 1989. IX, 347 S. mit zahlr. s / w u. Farbabb., £ 39.95; \$ 60.00.

Anlässlich der 1949 in Venedig gezeigten Bellini-Ausstellung bezeichnete Degenhart den Künstler als einen „in der Schönheit gewaltigen Revolutionär“ und als einen „Fanatiker der Milde“. Was aber macht Giovanni Bellini zum „Revolutionär“? Daß dieser Künstler sich stärker als andere Generationsgenossen vom spätgotischen Manierismus der Vivarini gelöst hat? Daß er ein typisiertes Heiligen- und Madonnenbild zu natürlich wirkenden „Charakteren“ (Burckhardt) umwandelte? Giovanni Bellinis Auftreten wurde unzweifelhaft von dem Maler vorbereitet, der in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Vorbild vieler Künstler war: Jacopo Bellini. Die Ausbildung in der Werkstatt und die Zusammenarbeit mit dem Vater sollten die Voraussetzungen dafür werden, daß Giambellino einen für die venezianische Malerei wahrhaft revolutionären Neuanfang begründete.

Ausgangspunkt von R. Goffens Untersuchung ist es, der bis zu Vasari zurückreichenden negativen Beurteilung Bellinis zu entgegnen (S. 1). Zweifellos ist aber diese Behauptung übertrieben, denn schon Burckhardt (*Cicerone* 1855) bezeichnet den Künstler als den „Größten der venezianischen Schule“, vergleiche auch Fry (1899) und Gronau (1909), Dussler (1935, 1949) und Hetzer (1957). In der Reihe



der Bellini-Monographien zeichnet sich die Arbeit von Robertson (1968) durch eine besonders ausgewogene Beurteilung des Künstlers und viele bis heute maßgebende Ergebnisse aus. Huse suchte 1972 über Fragen der Zuschreibung und der Chronologie hinaus durch Beschreiben der Werke zu einem genaueren Verständnis der Kunst Bellinis zu gelangen. R. Goffen hätte diese Vorarbeiten in der Einleitung zusammenfassen und ihre eigene Beurteilung Bellinis klarer definieren können.

Ihre Arbeit legitimiert sich jedoch aus einem ganz anderen Grunde. Noch 1972 wies Huse darauf hin, daß Untersuchungen über den historischen Zusammenhang, in den Bellinis Werk gehört, ebenso fehlen wie Studien über andere venezianische Künstler seiner Zeit. Seither sind eine Reihe wichtiger Arbeiten von Fortini Brown, Humfrey, Muir, Pullan, Wolters sowie Meyer zur Capellens *Gentile Bellini* (1983) und Eislers *Jacopo Bellini* (1989) erschienen. Schon diese reichhaltigen Publikationen rechtfertigen R. Goffens Absicht, die neuen Ergebnisse mit Bellinis Werken zu vergleichen und damit auch die Einschätzung seines Œuvres zu korrigieren.

Ihr Vorgehen läßt sich schon an der Gliederung des Inhaltsverzeichnisses erkennen. Auf die Einleitung („Young Bellini“) folgt der in zwei Abschnitte gegliederte Hauptteil. Im ersten Abschnitt behandelt die Autorin die religiösen Bilder im Hinblick auf ihre Aufgabe (private Andacht oder Bestimmung für einen öffentlichen Ort), wohingegen der zweite Abschnitt, der die profanen Werke beinhaltet, thematisch geordnet ist (Bildnis, Allegorien und Mythologien). Eine Reihe von Exkursen ergänzt diese Kapitel, wobei die Übersicht über die bisher zu Giovanni Bellini aufgefundenen Dokumente ein besonderes Verdienst der Verf. ist (vgl. S. 262–271). Auch einige Bilder, deren Zuschreibung sie für umstritten hält, sind hier besprochen. Dies trägt allerdings nicht immer dazu bei, dem Leser eine klare Vorstellung von Bellinis Werkchronologie zu vermitteln; das gilt u.a. für die Darbringung im Tempel oder für das Polyptychon des heiligen Vincenz Ferrer. Um so mehr bedauert man, daß das Buch auf einen vollständigen Katalog verzichtet.

Die den Text begleitenden Photos haben sehr unterschiedliche Qualität. Auffallend gute Reproduktionen gelten kürzlich restaurierten Werken wie Marienkrönung und Götterfest sowie einigen Details, die für die Beurteilung von Giambellinos Malweise besonders aufschlußreich sind (vgl. Abb. 22, 61, 103, 170). Leider erscheinen wichtige Bilder aus der Accademia in Venedig gelbstichig (vgl. Abb. 24, 32, 33) und ein Hauptwerk wie die sog. Wiesenmadonna seitenverkehrt.

Auf einige Gesichtspunkte von R. Goffens Datierung, auf Zuschreibung sowie historische Einbindung der Werke Bellinis sei im folgenden kurz hingewiesen. Die Einleitung beginnt mit kurzen Bemerkungen über die historische Situation in Venedig um 1450 – 1520. Das Hauptanliegen des Buches wird hier schon klar: Bellinis Kunst soll aus der zeitgenössischen Geschichte erklärt werden. Der Fall Konstantinopels 1453 müsse die Auseinandersetzung venezianischer Künstler mit der byzantinischen Kultur verstärkt und schließlich auch stilistische Eigenarten Giambellinos geprägt haben (S. 3). Zu den Ereignissen um die Liga von Cambrai schreibt sie: „*These terrible events formed and colored Giovanni Bellini's age and shaped his art in ways that are often ineffable but present nonetheless in his awareness of the fragility of human existence*“ (S. 3). Diese Behauptung wird jedoch an keinem

Werk nachgewiesen. Im übrigen verdeutlicht gerade sie, wie schwierig es ist, die Auffassung eines Renaissancemalers gegenüber den ihn umgebenden Ereignissen der Politik oder den Auftragegebern aus den Bildern selbst herauszulesen. Hinzu kommt, daß aus jener Zeit in Venedig, ganz im Unterschied zu Florenz, Äußerungen von Künstlern fehlen, die dazu angetan sein könnten, Einblick in ihre Denkweise zu geben. Deshalb kann R. Goffen bei ihrem methodischen Vorgehen oftmals nicht der Gefahr einer unvermittelten und allzu abstrakten Zuordnung der Bilder Bellinis zum zeitgenössischen Geschehen entgehen.

Mit Gibbons, Huse und Meyer zur Capellen vermutet die Verf. überzeugend, daß Bellini um 1433 geboren sein muß (S. 3). Dies setzt voraus, daß Giovanni der jüngere der beiden Bellini-Brüder war. Bereits Zeitgenossen wie Francesco Prescennio Negro bezeichnen Gentile als „*maior natu*“. Gentile übernimmt denn auch sehr viel früher als Giovanni offizielle Arbeiten. 1474 ist seine Mitarbeit am Dogenpalast belegt, während Giovanni dort erst 1479 in Vertretung seines Bruders beschäftigt wird. Begonnen hat Giambellino seine Laufbahn offenbar durch mehrere gemeinsam mit seinem Vater Jacopo und mit Gentile ausgeführte Werke. Die Bellini schufen Historienbilder für die venezianischen Bruderschaftsgebäude sowie Altarwerke. Der 1460 in den Quellen erwähnte, verlorene sog. Gattamelata-Altar für den Santo in Padua läßt auch nach den Rekonstruktionen von Boskovits (1985, S. 114–123) und Eisler (1989, S. 60f.) noch immer Fragen offen (S. 8f.). Ergänzend sei erwähnt, daß sich auch Quellen für die gemeinsame Arbeit der Bellini in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista erhalten haben (vgl. Fortini Brown 1988, S. 267).

Mit dem heiligen Hieronymus (Birmingham, Barber Inst.), der Kreuzigung und der Verklärung Christi (beide im Museo Correr) umreißt R. Goffen das Frühwerk des Künstlers. Als Folge der Buchgliederung nach Aufgaben und Themen bleiben hier zunächst einige Bilder der Frühzeit unerwähnt, so die sog. Madonna Davis und die Pietà aus Bergamo. Geht man von einer Datierung um 1450 aus, wäre der heilige Hieronymus das früheste unter den bisher bekannt gewordenen signierten und datierten Werken Giambellinos. Daß dieses Bild in Format und malerischer Ausführung an Miniaturen erinnert, hat schon Robertson (1968, S. 16f.) festgestellt. Hier hätte sich die Gelegenheit geboten, es mit den in der Zuschreibung umstrittenen Miniaturen aus Paris und Albi zu vergleichen und deren Autorschaft neu zu überdenken (vgl. Meiss 1957, Robertson 1968, Eisler 1989). Für die in diesem Zusammenhang auftretende Frage nach der Bedeutung des Leonardo Bellini sei auf den Beitrag von U. Bauer-Eberhardt, *Pantheon* 47, 1989, S. 49–82, hingewiesen.

Dann folgt eine Gegenüberstellung von Giambellinos Kreuzigung im Museo Correr mit Jacopo Bellinis Zeichnung des gleichen Themas aus dem Pariser Skizzenbuch (S. 9). Giovanni hat das ikonographische Motiv unter Einsatz des Landschaftshintergrundes bereichert, die Figuren erscheinen wie in die Landschaft „eingebettet“. Im Gegensatz zu der noch bei Jacopo sichtbaren „Anfüllung“ des Hintergrundes mit Cherubim erweitern hier nun Himmel und Landschaft den Handlungsraum. Maria und der heilige Johannes werden nicht mehr durch ihre attributartigen Stellungen und Klagegesten gekennzeichnet, sondern nehmen schmerz erfüllt am Geschehen teil. Um 1460 muß also der Einbruch jener Venedig bisher fremden Darstellungsweise erfolgt sein, den R. Goffen folgendermaßen benennt: „*Both Mantegna and Bellini could find inspiration for this powerful conception in a common source: the works of Jan van Eyck*“ (S. 12f.). Auch diesen Gesichtspunkt hat Robertson (1968, S. 9) in die Bellini-Forschung eingeführt. Läßt sich jedoch Bellinis Umdeutung herkömmlicher venezianischer Bildthemen tatsächlich auf den Namen Jan van Eyck reduzieren? Landschaft und Figurenausdruck der Kreuzigung im Museo Correr kommen flämischen Bildern des gleichen Themas gewiß am nächsten. Dies läßt sich im übrigen auch über die aus dem Umkreis Bellinis stam-

menden Kreuzigungen in Prato (Cassa di Risparmio), in Paris (Musée du Louvre) und Pesaro (Museo Civico) sagen. Die venezianischen Inventare des 15. Jahrhunderts verzeichnen ebenso wie Michiels 1521 erschienene *Notizie* flämische Gemälde in privaten Sammlungen und Bruderschaftsgebäuden (vgl. Campbell, *Burlington Magazine* CXXIII, 1981, S. 467–473). Allerdings erwähnt R. Goffen nicht, daß wir keine Vorstellung mehr haben, ob und wieviele Bilder van Eycks tatsächlich in Venedig aufbewahrt, wie sie dann für die Künstler zugänglich waren und daß Michiels Zuschreibungen gerade bei außervezianischen Bildern unzuverlässig sind. Schließlich hat sich keine Notiz erhalten, die van Eycks Aufenthalt in Venedig belegen würde (vgl. Limentani Viridis, *Arte Veneta* XXXII, 1978, S. 142). Zu fragen wäre hier viel eher: Wie wurden im 15. Jahrhundert in Venedig flämische Werke studiert, und auf welche Weise fanden sie in den „botteghe“ Verbreitung?

Die Bedeutung Donatellos für den jungen Bellini wird sicherlich nicht mit einer Abbildung der Bronzeepieta vom Hochaltar des Santo in Padua abzutun sein (vgl. Abb. 8). Eine Wirkung seiner Werke blieb in Venedig zunächst aus. Offenbar war es anfangs vor allem Mantegna – seit seinem Padua-Aufenthalt –, später auch Giovanni Bellini, der sich Anregungen bei Donatello holte. Daß sie gemeinsam auf diese Quelle zurückgegriffen haben, konnten Degenhart und Schmitt (1968, S. 345ff.) auch an Zeichnungen beider Künstler darlegen (vgl. „Koeffizient Donatello“). Damit wurde die Diskussion um die Zuschreibung der Blätter – Mantegna oder Bellini – ausgelöst. Bellinis Rückgewinnung als Zeichner bleibt auch nach den Beiträgen von Robertson und Huse ein Desiderat. R. Goffen verzichtet auf diese Fragen.

Die Zeichnungen nach Donatello sind bekanntlich nicht das einzige, was Mantegna und Bellini verbindet. So wählt Giambellino Mantegnas von Donatellos Pazzi-Madonna angeregte Darbringung im Tempel (Berlin-Dahlem) als Maßstab für neue Erfindungen in Thema und Komposition. Bei gleicher Anlage in der Figurenkomposition löst Giovanni Bellini bei seiner eigenen Darbringung (Venedig, Sammlung Querini Stampalia) die Strenge der Kompositionsordnung auf: Hier ist die Szenerie um zwei Figuren erweitert und die Steinrahmung durch eine Brüstung am unteren Bildrand ersetzt. Merkmale, mit denen Giambellino bei späteren Halbfigurenbildern im Breitformat eine Erneuerung des venezianischen Hausandachtsbildes begründen sollte, werden hier bereits erprobt. R. Goffens (S. 281) Zweifel an der Eigenhändigkeit von Bellinis Darbringung im Tempel, die schon Kristeller (1902) und später Arslan (*Bollettino d'Arte* 1952) äußerten, haben m.E. ihren Hauptgrund im Erhaltungszustand des Bildes, das durch mehrere Restaurierungen und eine 1880 erfolgte Übermalung stark gelitten hat. Dennoch läßt sich am Original erkennen, daß es sich um ein in Komposition und Figurenausdruck außerordentlich qualitativvolles Werk handelt. Schließlich darf daran erinnert werden, daß Mantegnas Halbfigurenbild nur mit dieser Tafel Querini Stampalia wiederholt wurde, wohingegen keine Replik oder Kopie aus der Werkstatt Bellinis nachweisbar ist.

Zu weiteren Frühwerken, die R. Goffen (S. 276f.) abhandelt: Bei den im Zusammenhang mit den Carità-Triptychen gemachten Zuschreibungen (Robertson 1968, S. 39–43; Jacopo und Giovanni Bellini; Huse 1972, S. 18f.; Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini; Eisler, 1989, S. 62; Jacopo Bellinis Werkstatt) vermutet die Verf. wie Huse, daß die Heiligen Johannes (Laurentius-Altar) und Antonius (Sebastian-Altar) von Giambellino geschaffen wurden. Vielleicht hätte hier ein Vergleich mit Jacopo Bellinis Skizzenbüchern sowie den offenbar seiner Werkstatt entstammenden Tafeln (vgl. Berlin-Dahlem) geholfen, die stilistischen Eigenarten der Triptychen und ihre Zuschreibung neu zu überdenken. Das Vincenz-Ferrer-Polyptychon (Venedig, SS. Giovanni e Paolo) gehört von jeher zu den umstrittenen Werken (S. 274f.). R. Goffen hatte schon 1985 (*Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, Hrsg. Morrogh 1985, S. 277–295) auf ein Dokument hingewiesen, das Fogolaris (*Dedalo* 1932, S. 360–390) unkorrekte Angaben in einem anderen Licht erscheinen läßt. Der Auftrag müßte, der von R. Goffen herangezogenen *Cronaca* zufolge, bereits 1454 ergangen sein. Diese frühe Datierung des Altarwerkes würde, so die Verf., auch diejenigen Eigenschaften erklären, die man

in der Forschung bisher nicht mit Giambellinos Stil in Einklang bringen konnte. Woher aber nimmt sie die Gewißheit, daß es sich bei dem in der *Cronaca* erwähnten Altar tatsächlich um das heute am Ort befindliche Polyptychon handelt? Die Quelle nennt Bellinis Namen nicht. Die *Cronaca* von 1454 ist nur in einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Abschrift erhalten. Zuschreibung und Datierung sollten sich m.E. nicht allein nach einem wenig expliziten Dokument, sondern wie bisher auch nach dem Augenschein richten. Für das venezianische Polyptychon um 1450 ist der Aufbau höchst ungewöhnlich. Ist es überhaupt vorstellbar, daß eine derartige Form des Altarwerkes bei den Vivarini ohne Resonanz geblieben wäre? Erst sehr viel später tritt ein vergleichbarer Aufbau in Venedig auf, und zwar in dem um 1479/80 von Antonio Rizzo geschaffenen Grabmal des Dogen Niccolò Tron in der Frarikirche (vgl. Hubala 1974, S. 191). Damit wäre allerdings nicht nur R. Goffens Datierung des Vincenz-Polyptychons um 1454, sondern auch die Zuschreibung an Giovanni Bellini sowie die stilistische Nähe zu den Werken Marco Zoppo neu zu überdenken.

Im ersten Hauptteil des Buches werden die Madonnen- und Pietàdarstellungen behandelt. Das Thema der Madonna war Bellini durch die Werke seines Vaters aufs engste vertraut. Obleich ihm einzelne Motive als Anregung dienten, versucht er bereits in seinem Frühwerk zu neuen Darstellungsformen zu gelangen (vgl. S. 30f.). Schon die frühen Madonnen Davis, Johnson und Trivulzio scheiden für die Frage nach einer herkömmlichen Typologie aus – darin den Madonnen Raffaels vergleichbar. Nicht nur die Zuordnung von Mutter und Kind, nicht nur das Verhältnis von Figur und Hintergrund, sondern auch die Ausdruckskraft der Madonna wird jedes Mal aufs neue erprobt. Bei gleicher Anlage im kompositionellen Aufbau – die Madonna als Halbfigur im Hochformat – ist die Vorahnung der Passion, wie R. Goffen (S. 31) zu Recht hervorhebt, bei allen Werken vordringlich geworden; wohingegen das innige Beisammensein von Maria und Kind nebensächlich wird.

Dadurch, daß Bellini das Thema der Madonna immer wieder neu belebt, wird auch der Versuch einer Werkchronologie erschwert. So unterschiedliche Werke wie die Madonna degli cherubini rossi (Venedig, Accademia) und die Madonna mit dem Granatapfel (London, National Gallery) sind etwa gleichzeitig mit der Madonna degli alberetti (Venedig, Accademia, 1487 datiert) entstanden. Da Goffen den Entwicklungsgang dieser Bilder nicht hat neu ordnen wollen, bleiben Dusslers Vorschläge für eine Madonnenchronologie (1935, 1949) maßgebend. Fragen der Zuschreibung werden lediglich in den Bildunterschriften abgehandelt (vgl. ihre Differenzierung „studio“, „assistance“, „Giovanni Bellini?“).

Der Überzeugung folgend, daß Bellini seine Madonnen nur aus dem Ikonenvorbild zu bewältigen lernte, beginnt R. Goffen ihre Ausführungen über die Madonnen mit der Frage nach dem Ursprung dieser Bildform. Ihre These hierzu hatte sie bereits in ihrer Dissertation (*Icon and Vision, the Half-length Madonnas of Giovanni Bellini*, 1974 Ann Arbor 1984) sowie im *Art Bulletin* 57 1975, S. 487–518 veröffentlicht. Den für Bellinis Madonnen kennzeichnenden Figurenausschnitt als Halbfigur nimmt sie zum Anlaß, die vorbildhafte Bedeutung der Lukaslegende und der daran geknüpften Assoziationen (antikes Herrscherbildnis, Ikone, halbfigurige Erscheinung) als Erklärung heranzuziehen (vgl. S. 28), und schlägt aufgrund der oberflächlichen Ähnlichkeit zwischen Ikone und Halbfigurenbild eine Klassifizierung der Bellini-Madonnen im Sinne byzantinischer Typen vor.

Doch ist zu fragen, ob die Auslegung der Madonna Frizzoni (Venedig, Accademia) und der Madonna greca (Mailand, Brera) als byzantinische Hodegetria (vgl. S. 43f.) nicht doch die tiefgreifenden Unterschiede zwischen einer Ikone und einem Renaissancebild außer acht läßt, und ob mit einer solchen Interpretation für das Verständnis der Bilder überhaupt etwas gewonnen ist. Bereits ein Frühwerk wie die Madonna Davis läßt sich eben nicht in die Ikontypen einpassen und kann als Gegenbeweis der Verf. angeführt werden. Der noch bei Jacopo Bellinis Madonna (Venedig, Accademia) durch Cherubim „fest verschlossene“ Hintergrund wird hier nun aufgestoßen, der Himmel und die in der Tiefe liegende Landschaft erweitern den Handlungsraum. Während die byzantinische Tradition in Venedig bei den Madonneri fortlebt, und hier jedweder Versuch einer Befreiung davon mißlingt, sind Bellinis Werke alles andere als die Wiederholung byzantinischer Typen. Wenn der Künstler aber, wie bei der Madonna greca, Motive der byzantinischen Tradition aufgreift (z.B. Tracht, griechische Buchstaben), so wird man kaum von der *Wiederholung* eines Ikontyps, vielmehr von einer *bewußten Auswahl* byzantinischer Motive sprechen müssen, die Bellini im Sinne der Renaissancemalerei umformt.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts gab der Künstler das einzelne Madonnenbild mehr und mehr zugunsten einer neuen Form des Andachtsbildes auf: der Sacra Conversazione im Halbfigurenbild. Die Errungenschaften im Altarbild waren ihm Ausgangspunkt für Thema und symmetrische Figurenanordnung. R. Goffen hätte m.E. vorsichtiger argumentieren sollen, als sie Bellinis neuartigen Bildtypus als „Erweiterung“ des einzelnen Madonnenbildes definierte: „... *but Bellini has broadened the format to accomodate the two Saints*“ (S. 56). Zu den grundlegenden Eigenschaften dieser Bilder gehört es, daß die Muttergottes, dem Betrachter als Halbfigur gegenübergestellt, jeweils von zwei Heiligen flankiert wird, welche ganz von der Meditation über die Madonna erfüllt sind. In der Madonna mit den zwei heiligen Frauen und der Madonna mit den Heiligen Paulus und Georg (beide Bilder in der Accademia, Venedig, m.E. autograph) wird nicht mehr die Zuordnung von Maria mit dem Kind, sondern das *Vorweisen* des Christusknaben zur Hauptsache. Er ist es, der als *einzig ganzfigurige* Gestalt den Mittelpunkt der Komposition bildet und alle Zuwendung der assistierenden Figuren auf sich sammelt.

Als entscheidende Neuerung verhalf Giovanni Bellini dem schon von seinem Vater Jacopo (vgl. Beweinung Christi im Pariser Skizzenbuch) und Mantegna (Darbringung im Tempel, Berlin-Dahlem) erprobten Breitformat mit Halbfiguren zum Durchbruch und zu größter Verbreitung: „*Bellini chose the horizontal field, which makes the composition more spacious and somehow more modern, cinquecentesque*“ (S. 57). Was aber macht das Breitformat gegenüber dem Hochformat oder dem Tondo „moderner“? Sicherlich waren Halbfigurenbilder im Breitformat in Venedig vor dem Ende des 15. Jahrhunderts höchst ungewöhnlich, wohingegen toskanische Maler bereits sehr viel früher und häufiger auf dieses Format zurückgegriffen hatten. Vielleicht haben diese Vorbilder auch die Anregung für Jacopo Bellinis Silberstiftzeichnung gegeben, auf die Giovanni später zurückgreifen sollte (vgl. zu den Voraussetzungen für das Zustandekommen des Breitformats in der toskanischen Renaissancemalerei Gardner von Teuffel, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XIV, 1982, S. 1–30).

Einen weiteren Grund für die Entstehung der halbfigurigen Sacra Conversazione sieht R. Goffen in dem Wunsch der Auftraggeber: „*This probably resulted from his client's desire to see their patron saints represented in devotional images*“ (S. 56). Dies mag gewiß auf viele Bilder aus der Werkstatt Bellinis oder der Hand Cima da Coneglianos zutreffen, die sich durch das betonte Vorweisen der Heiligenattribute auszeichnen. Wie aber ist zu erklären, daß

Bellinis Heilige in der halbfigurigen Sacra Conversazione oftmals ohne Attribute dargestellt wurden, somit auch nicht so ohne weiteres als Namenspatrone der Auftraggeber erkennbar sind? Im Zusammenhang mit den halbfigurigen Darstellungen der Pietà bzw. der Beweinung Christi geht die Verf. auch auf den Begriff des Andachtsbildes ein (S. 68). Angesichts der umfangreichen Literatur zu diesem Thema (Ringbom, Van Os, Suckale, Belting, Kecks, wo nur einige Beiträge zu nennen), hätte sie vielleicht ihre eigene Auffassung genauer herausstellen können. Aus ihren Ausführungen geht so beispielsweise nicht hervor, ob sie unter dem Begriff Andachtsbild nur eine Darstellungsart (vgl. Panofsky in: *Festschrift M. Friedländer*, 1927, S. 261–308) versteht oder doch die Aufgabe eines Bildes meint (vgl. Berliner, *Das Münster* 9, 1956, S. 116). Auf Seite 68 liest man zu den Pietädarstellungen: „*Bellini's interpretation is thus both narrative and non-narrative, history painting and ahistorical Andachtsbild (devotional picture).*“ Welcher Gattung ein Bild wie die Beweinung Christi aus der Brera letztendlich zuzuweisen ist, geht aus einer solchen Äußerung nicht hervor.

Im anschließenden Abschnitt „Piety, Patrons and Patronage“ weist R. Goffen darauf hin, daß sich nur wenige Quellen zu Bellinis Andachtsbildern erhalten haben, was im übrigen auch für seine Altarbilder gilt. Nützlich ist eine Zusammenstellung der spärlichen Dokumente aus dem Archivio di Stato in Venedig u.a., die über die Aufgabe von Bildern in Privatsammlungen Aufschluß geben. Die Testamente des Luca Navagero (S. 90), des Jeronimo Hollivier (S. 90) und des Rainiero Migliorati (S. 92) veranschaulichen, daß Bellinis Madonnen und Pietädarstellungen, die zunächst für die private Andacht ebenso wie für die ästhetische Wertschätzung bestimmt waren, später auch als Altarbild u.a. dienen konnten (S. 98). So bestätigt sich die schon von Burckhardt geäußerte Vermutung, wonach viele heute in venezianischen Kirchen aufbewahrte Madonnen erst durch Stiftung oder Schenkung dorthin gelangten.

Im Zusammenhang mit Auftraggebern privater Bilder kommt die Verf. auf ein Werk zu sprechen, das eine besondere Rolle in seinem Œuvre einnimmt: das 1488 datierte Empfehlungsbild des Dogen Agostino Barbarigo. Ursprünglich vielleicht für den Dogenpalast bestimmt (Roock, *Quaderni* No. 40, Studi Veneziani del Centro Tedesco Venedig 1990), wurde das Gemälde von Barbarigo 1501 dem Kloster S. Maria degli Angeli in Murano vermacht, wo seine Töchter Isabetta und Innocentia Nonnen waren; auf Umwegen gelangte es dann in die Kirche S. Pietro Martire auf Murano. Zur Aufgabe dieses Empfehlungsbildes liest man auf S. 99: „*In other words, Barbarigo's votive picture is both an official, political image and an image of private devotion a peculiar yet characteristic venetian hybrid of piety and politics.*“

Ergänzend sei erwähnt, daß die Selbstdarstellung des Dogen in Venedig durchaus nicht selbstverständlich war (vgl. Demus 1960, S. 44f.). Vorschriften des Rates der Zehn verboten Dogendarstellungen an öffentlichem Ort, wovon sich die Dogen erst vom letzten Viertel des Quattrocento an nach und nach lösten (vgl. Wolters 1983, S. 79). Gerade Agostino Barbarigo verfolgte diese Interessen in besonderer Weise, was seine zahlreichen Bauunternehmungen und sein 1501 in Auftrag gegebenes Grabmal (ehem. S. Maria della Carità) belegen.

Da das Buch auf die künstlerischen Eigenschaften der Pala Barbarigo nicht eingeht, seien hier einige Bemerkungen dazu angebracht: Mit der Pala Barbarigo wird zum ersten Mal in der venezianischen Malerei eine thematisch enge Nähe zwischen Motivbild und Sacra Conversazione geschaffen. Unter Verzicht auf eine Bildarchitektur als „casamento“ werden die Figuren zu Stützpunkten der Handlung. Wie im Altarbild, das die Madonna mit Heiligen im Hochformat zeigt, bleiben das Grundprinzip der symmetrischen Figurenanordnung und der feierliche Gehalt des Themas gewahrt. Einige Jahre nach Vollendung der Pala Barbarigo nutzte Bellini diesen Bildgedanken noch einmal für seine 1507 datierte Sacra Conversazione im Halbfigurenbild (Venedig, San Francesco della Vigna). Auch spätere Madonnen mit Heiligen in der Landschaft von Tizian, Palma il Vecchio u.a. lassen sich kompositionell auf Giambellinos Empfehlungsbild zurückführen.

Der nächste Abschnitt erörtert die Altarbilder. Dankenswerterweise wird eine Reihe von Altarbildern in ihrem ursprünglichen Zusammenhang gezeigt (vgl. Abb. 82, 111, 119, 123, 128), dem Leser somit die Möglichkeit gegeben, die jeweilige Pala zusammen mit ihrem Rahmen und dem sie umgebenden Raum zu sehen. Wie bedeutend der Aufstellungsort ist, haben bereits Hubala (1969), Robertson (*Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honour of M. Meiss* 1988, S. 368–372) und Gould (*Gazette des Beaux Arts* 97, 1981, S. 21–25) hervorgehoben. Es zeigt sich, daß in den letzten Jahren einige wenige Dokumente über die Auftraggeber aufgefunden worden sind. Man weiß heute, daß Bellinis 1867 verbrannte Pala aus SS. Giovanni e Paolo, die nur in einem Aquarell und einem Stich Zanettis erhalten ist, von der Bruderschaft der heiligen Katharina von Siena für die Dominikanerkirche in Auftrag gegeben worden war (vgl. Humfrey, *Art Bulletin* 70, 1988, S. 401–423).

Seit C. Wilsons Dissertation (*Bellini's Pesaro Altarpiece: A Study in Context and Meaning*, New York University 1977) wird man nicht mehr an der Einflußnahme der Franziskanermönche auf den theologischen Gehalt von Bellinis Marienkrönung zweifeln. Vielleicht hätte R. Goffen auf S. 122 doch auf diese verdienstvolle Arbeit hinweisen können (vgl. S. 309, siehe auch Wilson, *Burlington Magazine* CXXXI, Dec. 1989, S. 843–849).

Aus den Archivalien heraus vermittelt R. Goffen ein Bild von Bellinis privaten Auftraggebern. Für den Nobile Marco Zorzi schuf er eine Auferstehung Christi (ehem. S. Michele auf Murano, heute Berlin-Dahlem; S. 140–141), und auch die sehr viel später entstandene Taufe Christi (Vicenza, S. Corona) sollte er für einen Nobile, Gian Battista Garzadori, ausführen (S. 163). Für das 1488 datierte und signierte Frari-Triptychon hatte die Verf. bereits 1986 einige neue Erkenntnisse gewinnen können (vgl. *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, S. 40–62). Giorgio Diletti, ein Mitglied der Scuola Grande di San Marco, beauftragte den Künstler mit dem 1513 datierten Altarbild für die Pfarrkirche San Giovanni Cristostomo (S. 183). Hier hätte man darauf hinweisen können, daß Giambellino zu eben jener Zeit auch für die genannte Bruderschaft tätig war, denn nach dem Tode seines Bruders Gentile (1506) vollendete er dessen Markuspredigt und führte ein noch vom Bruder entworfenes Bild nach eigenen Vorstellungen aus (vgl. S. 271–273).

Für Giambellinos Hauptwerk, das die klassische Form des venezianischen Altarbildes begründen sollte, die Pala di San Giobbe, ist der Auftraggeber undokumentiert. R. Goffen nimmt jedoch bereits in früher erwähnten Beiträgen (vgl. *Source* 6, 1985, S. 23–28; *Artibus et Historiae* 14, 1986, S. 57–70) aufgrund der im Bild hervorgehobenen Stellung Hiobs sowie einer Inventarnotiz von 1753 (Anm. 42, S. 311) die Mitglieder der Scuola di San Giobbe als Auftraggeber an. Es sei jedoch daran erinnert, daß sich am Sockel des die Pala einfassenden Steinrahmens ein noch nicht identifiziertes Familienwappen befindet (vgl. Abb. 112). Sollte man daher nicht annehmen, daß das Altarbild, ursprünglich von einem einzelnen Stifter in Auftrag gegeben, erst später der Bruderschaft gewidmet haben mag?

Der Leser kann in dem Kapitel über Bellinis Altarbilder ein Bild von den Auftraggebern und vom Bestimmungsort gewinnen, er kann die Angaben der Verf. mit den in den Anmerkungen abgedruckten Dokumenten vergleichen. Über die Ursachen, die das Zustandekommen der venezianischen Renaissancepala entscheidend mitbestimmt haben, erfährt er jedoch kaum etwas. Nur an einer Stelle findet sich der lapidare Hinweis, daß Piero della Francescas Brera-Pala anregend auf Bellinis Ma-

donna mit Heiligen im Hochformat gewirkt haben müsse (zu diesem seit Longhi, *L'Arte* 17, 1914, S. 198ff., vertretenen Standpunkt vgl. auch die Einwände von Lauts, *Kunstchronik* 41, 1988, S. 293). Giambellinos Entwicklung eines neuen Bildtypus beruht vornehmlich auf der Auswertung und Umdeutung so wichtiger künstlerischer Vorstufen wie Antonio Vivarinis Kirchenväteraltar, Bartolomeo Vivarinis Madonna mit Heiligen in Neapel, Donatellos Paduaner Hochaltar, Mantegnas Veroneser Triptychon und Masaccios Trinitätsfresko (vgl. Hubala 1969, S. 12). Auf diese Werke hätte man kurz hinweisen können und auf die Tatsache, daß sich das vielteilige Altarwerk in Venedig länger als anderswo erhalten hatte. Selbst nachdem Giambellino längst der ungeteilten Pala zum Durchbruch verholfen hatte, griff ein Bartolomeo Vivarini noch auf die altertümliche Form des Polyptychons zurück, höchst wahrscheinlich dem Willen der Auftraggeber gemäß. Vor diesem Hintergrund wäre auch Giambellinos Stellung als „Revolutionär“ des venezianischen Altarbildes verständlicher geworden.

R. Goffen konzentriert sich jedoch bei ihren Überlegungen zur Herleitung des Bildtypus von Anbeginn auf die Frage, wer – Antonello da Messina oder Giovanni Bellini – als der Schöpfer der neuartigen Pala gelten mag. In Übereinstimmung mit der neueren Forschung nimmt sie an, daß Bellinis Pala aus SS. Giovanni e Paolo das früheste venezianische Beispiel der ungeteilten Pala im Hochformat ist, und weist dem Künstler damit die Rolle des Bahnbrechers zu (S. 121). Unverständlich bleibt hier jedoch, warum sie in der Einführung der neuen Malweise, der „Ölmalerei“ (Tempera grassa!), einen Zusammenhang mit der Erfindung neuer Bildtypen sehen will (S. 121). Crowe und Cavalcaselle bemerkten, die ihnen noch in SS. Giovanni e Paolo vor Augen stehende Pala sei „a guazzo“, was etwa der Tempera magra entspräche, ausgeführt. Die Bibliographie ist hier um den wichtigen Beitrag von Lauts im *Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien* N.F. 7, 1933, S. 49, zu ergänzen.

Mit der Pala di San Giobbe führt Bellini die entscheidende Neuerung ein: Innerhalb einer „casamento“-Architektur haben sich die Heiligen in Meditation über die erhöht thronende Madonna versammelt. Bellinis Fähigkeit, die Madonna mit Heiligen nicht nur durch eine äußerliche Disposition, sondern vor allem den seelisch-geistigen Ausdruck aneinander zu binden, macht den hohen Rang seiner Altarbilder aus. Dieses tiefere Verständnis des Themas *Sacra Conversazione* wurde in Venedig von Künstlern wie Alvise Vivarini oder Cima da Conegliano meist zu einem reglosen Beisammensein der Figuren umgedeutet. Ein kurzer Hinweis darauf hätte die eigentliche Bedeutung von Bellinis klassischer Pala klarer vor Augen führen können.

Unbefriedigend bleibt auch, was als Würdigung der Pala di San Giobbe zu lesen ist: „*This geometry and mathematical harmony of forms is Bellini's equivalent of the pyramidal formulation in contemporary and later works by Leonardo, Michelangelo, and Raphael*“ (S. 162). Begriffe wie *Geometrie* und *mathematische Harmonie* geben kaum angemessen Aufschluß über Giambellinos künstlerische Vorstellung. Das Prinzip, welches seine Kompositionen als Ganzes erscheinen läßt, umfaßt einerseits Erfahrungen mit dem Naturstudium, andererseits die Vorstellung einer *Ordnung* (vgl. Hubala 1969, S. 21f.). Diese künstlerische Absicht beschäftigt Bellini bis in sein Spätwerk. Zur Probe kann die Taufe Christi dienen, wo nun die Landschaft an die Stelle der „casamento“-Architektur getreten ist (S. 163f.). Dennoch



werden die Figuren auch hier wiederum durch die Ordnung des Ganzen mit ihrer Umgebung verbunden, und es ist die Figurenkomposition, die das Thema zur Geltung bringt. Damit ist zugleich der grundlegende Unterschied zu einem Künstler wie Giorgione genannt, der seine Figuren „nicht mehr“ einander kompositionell zuordnet, sondern sie koloristisch mit der Umgebung verschmelzen läßt. R. Goffen beschränkt sich in ihrem Abschnitt über Giambellinos Spätwerk und die Rolle Giorgiones lediglich auf eine kurze Feststellung: „*Perhaps Bellini was influenced by the composition of Giorgione's Castelfranco altarpiece ... but the younger man's debt to the old master is undeniable: the Francis in Giorgione's picture is copied after Bellini in the San Giobbe altarpiece*“ (S. 175). Unerwähnt bleibt Schweikharts Beitrag in: *Giorgione e l'umanesimo Veneziano*, II, 1981, S. 465–484.

Der zweite Teil des Buches ist den profanen Darstellungen gewidmet. Wenn- gleich schon Vasari Bewunderung für Bellinis Portraits bekundet, bleibt unsere Kenntnis hier viel unsicherer (vgl. S. 197). Nur wenige Werke wie das Bildnis des Jörg Fugger oder das des Dogen Loredan können als eigenhändig beurteilt werden. Michiel nennt eine Reihe von Bildnissen Bellinis in venezianischen Privatsammlungen, was eine Vorstellung von den Auftraggebern vermittelt (vgl. S. 196f.). Die Identifizierung der dort erwähnten Werke jedoch wird, wie die Verf. zu Recht bemerkt (S. 196), weithin offen bleiben.

Unabhängig von der in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts beliebten Form des Portraits als Profilbüste und im Sinne eines Konterfei, entwirft Bellini seine Bildnisse als neue Einheit von Amt, Würde und unverwechselbaren Eigenschaften des Porträtierten (vgl. S. 219). Welche Rolle in diesem Zusammenhang Antonello da Messina als Anreger Bellinis zukommt, wird nicht erörtert. Seine Erfahrung mit dem Naturstudium sollte Giambellino gleichzeitig dazu befähigt haben, den von ihm dargestellten Heiligen ohne Einbuße an ihrer Idealität menschliche Züge zu verleihen. Dieses wesentliche Merkmal hat ausführlich Huse 1972, S. 54f., beschrieben; es hätte vielleicht erwähnt werden können.

Zwei weitere Gesichtspunkte möchte die Rez. in diesem Zusammenhang hinzufügen. Unerwähnt läßt R. Goffen auch die Bedeutung des Stifterportraits und deren neuartigen Erscheinungsformen im Cinquecento. So kann Giambellinos *Sacra Conversazione* von San Francesco della Vigna als eine der ersten Darstellungen gelten, die das Stifterportrait als im Profil gegebene Büste in die Komposition der Madonna mit Heiligen einschließen. Gentile Bellinis *Madonna mit Stifterpaar* und Cima da Coneglianos *Madonna mit Stifter* (beide Berlin-Dahlem) geben sich als engste Vorstufen dieses Bildgedankens zu erkennen. Das Werk von San Francesco della Vigna bleibt bekanntlich kein Einzelfall. Nachhaltigste Verbreitung findet seine Komposition in der Werkstatt Bellinis und bei späteren Nachfolgern, offenbar kam sie den Vorstellungen der Auftraggeber entgegen.

Ferner hätte die Verf. m.E. einen Hinweis auf die in Venedig zu Beginn des Cinquecento bedeutenden Bildnismaler wie Giorgione oder Vincenzo Catena geben können. Inwieweit dienten z.B. Giambellinos Portraits als Ausgangspunkt für Giorgiones Neubelebung des Themas – das Bildnis als „*poesia*“?

An die Gattungen Altarbild und Bildnis bleibt Giambellino sein Leben lang gebunden. Welchem Zwiespalt er jedoch zu Beginn des neuen Jahrhunderts ausgesetzt war, kann das 1514 datierte Götterfest (Washington, National Gallery) dartun (S. 242f.). Nachdem Bellini Isabella d'Estes Auftrag für eine „fantasia“ beharrlich ausgewichen war, fertigt er nun für Alfonso d'Estes „camerino d'alabastro“ dieses Götterfest an, dessen Quelle die Verf. (S. 243) wie Fehl in Giovanni de Bonsignoris Kommentar zu den *Fasti* des Ovid sieht. Diese Behauptung, die bereits Diskussionen ausgelöst hat, hat den Nachteil, im Götterfest eine bloße *Illustration* von Giovanni de Bonsignoris Kommentar zu sehen (vgl. S. 243).

Wenn die Verf. auf S. 242 schreibt: „... *Bellini had evidently not painted these themes (Allegorien, Mythologien) on such a scale, ... because no patron had provided such impetus*“, so stellt sich schließlich noch einmal die Grundfrage an dieses neue Bellini-Buch ein: Ob der Interpretation von Bildern als Manifestation zeitgenössischer Ereignisse und als Ausdruck vom Willen der Auftraggeber nicht engere Grenzen gesetzt sind, als R. Goffen annimmt.

Catarina Schmidt

## Varia

### KORREKTURHINWEISE

Infolge eines technischen Fehlers hat sich nach Freigabe des Heftes zum Druck eine Anzahl von Druckfehlern in die Aprilnummer eingeschlichen. Die Redaktion bedauert lebhaft das Unglück, das sie nicht verhindern konnte, und bittet Autoren und Leser um ihr Verständnis. Im folgenden stellen wir die von uns bemerkten Fehler richtig (in Klammern folgt jeweils die falsche Schreibung).

Im *Inhaltsverzeichnis* und auf den *Seiten 132 und 180* ist der Autor des ersten Beitrags wie folgt zu schreiben: Jàn Bakoš.

*Abbildungen*: 4a: Paunović (Paunovic); 4b: Donji Bogičevci (Donji Bogićevci); Donji Čaglić (Donji Čaglić)

*Seite 143*

*Ortsnamen*: Gaboš (Gabos), Markušica (Markusica)

*Seite 144*

*Ortsnamen*: Šarengrad (Sarengrad), Sarvaš (Sarvas), Bolč (Bolc), Donja Rašenica (Donja Rasenica), Grubišno Polje (Grubisno Polje), [Eparchie Karlovac, Brinj:] Lučani (Lucani), Gospič (Gospic), Otočac (Otocac)

*Personennamen*: [Zeile 8] Paunović (Paunovic), [Zeile 9] Aleksić (Aleksi)

*Seite 145*

*Ortsnamen*: Škare (Skare), Drniš (Drnis), Šibenik (Sibenik), Smokovič (Smokovi), Sušci (Susci), Doljani (Dojani), Donji Čaglić (Donji Čaglić)

Seite 146

Ortsnamen: Gornja Obreža (Gornja Obreza), Nova Gradiška (Nova Gradiska), Okučani (Okucani)

Seite 178

[Zeile 2 der ersten Zuschrift] Wrocław, Kłodzko, [Zeile 18] Ziemia Kłodzka

Seite 179

[Zeilen 8–10 lauten richtig:] dr Jan Wrabec (Wiss. Leiter der Tagung), dr Ryszard Gładkiewicz (Direktor), Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski, ul. Szewska 48, p. 109, 50–139 Wrocław, Polen

## AUSSTELLUNGSKALENDER

**Aachen.** Kornelimünster. 26.4.—27.9.: *Fotografie aus Nordrhein-Westfalen.*

**Aarau.** Aargauer Kunsthaus. 11.4.—31.5.: *Suzanne Baumann.*

**Altenburg.** Staatliches Lindenau-Museum. 19.4.—14.6.: *HC 100. Zum 100. Geburtstag von Hans-Conon von der Gabelentz.*

**Amsterdam.** Van Gogh Museum. 20.3.—19.8.: *Meister aus der Mesdag-Sammlung. Von Delacroix zu Israels.* 21.5.—28.6.: *Morgen, Mittag, Abend. Frantisek Lesák. Skulpturen.* Rijksmuseum. 25.4.—26.7.: *Imitation und Inspiration. Japanischer Einfluß auf Niederländische Kunst.* Stedelijk Museum. 5.6.—31.8.: *The Great Utopia. The Russian Avant-Garde 1915–1932.*

**Aschaffenburg.** Galerie der Stadt. 9.5.—31.5.: *Irische Künstler im Exil.*

**Atlanta.** High Museum of Art. 16.5.—13.9.: *This Sporting Life. 1878–1991. Photographien.* 6.6.—23.8.: *From Expressionism to Resistance. Art in Germany. 1909–1936.*

**Augsburg.** Kunsthalle am Wittelsbacher Park. 8.4.—31.5.: *Max Unold. Expressionistische Druckgraphik zu Literatur des 15.–19. Jahrhunderts.* Maximilianmuseum. 5.6.—26.7.: *Vorbild Tiepolo. Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn.* Schaezlerpalais. 16.4.—8.6.: *Wilhelm Eger. Lebensbilder (Kellergalerie).* 21.5.—19.7.: *Hermann Fischer. Aquarelle.*

**Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. 18.4.—24.5.: *Tilman Küntzel.*

**Basel.** Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. 10.6.—1.11.: *Der Entwurf des Künstlers.*

Architekturmuseum. 15.5.—26.7.: *Livio Vacchini.* Ausstellungsraum Klingental. 30.5.—28.6.: *Kunst im Exil.* Kunsthalle. 5.4.—24.5.: *Mike Kelley / Fiona Rae.* 26.4.—24.5.: *Aldo Bonato.* Kunstmuseum. 23.5.—4.10.: *Kabinettausstellung. Zeichnungen, Collagen und druckgraphische Arbeiten des 20. Jahrhunderts.* 14.6.—27.9.: *transForm: BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert.*

Museum für Gestaltung. 16.5.—26.7.: *Tarnung. Ungesehen, ungesehen.* 23.5.—26.7.: *Farblos. Schwarzweissmalerei (Plakatgalerie).*

**Bellinzona.** Galleria d'Arte. 10.4.—21.6.: *René Aubergonois.*

**Berlin.** Bauhaus-Archiv. 23.5.—30.8.: *Marcel Breuer: Design.*

Berlin Museum. Verlängert bis 13.9.: *Faust. König Lear. Die Frösche. Neuerwerbungen der Theatersammlung.*

Brücke Museum. 23.5.—26.7.: *Die „Brücke“. Teil II. Druckgraphik.*

Das Jüdische Museum bleibt wegen Umbauarbeiten im Martin-Gropius Bau vom 27.4.—24.6. geschlossen.

Haus der Kulturen der Welt. 8.5.—30.8.: *Inka – Peru. 3000 Jahre indiansische Hochkulturen.* Stadtbibliothek. 28.5.—27.6.: *Die 100 besten Plakate des Jahres 1991.*

**Bern.** Historisches Museum. 1.5.—18.10.: *Architekt des Bundesplatzes. Ed. Joos (1869–1917).*

Kunsthalle. 8.5.—21.6.: *Al Taylor / Marien Schouten.* Kunstmuseum. 8.5.—26.7.: *Der junge Picasso. Rosa Periode und Gósol.* 27.5.—2.8.: *Kurt Blum. Fotoausstellung.*

**Billerbeck.** Kolvenburg. 10.5.—28.6.: *Edith Oellers-Teuber. Gemälde, Zeichnungen, Objekte – Günther Oellers. Bildhauerei.*

**Bochum.** Museum. 9.5.—28.6.: *Miloš Urbáček.* 30.5.—19.7.: *Jánuš Kubíček.*

**Bologna.** Galleria d'Arte Moderna. 16.5.—5.7.: *Tancredi. Le „facezie“. I „matti“, I „fiori“.* Villa delle Rose. 10.5.—31.7.: *Marco Gastini.*

**Bonn.** Rheinisches Landesmuseum. 21.5.—5.7.: *William Turner an Rhein, Maas und Mosel.*

**Bottrop.** Josef Albers Museum. 26.4.—12.7.: *Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen.* 12.5.—28.6.: *Ernst Scheidegger.*

**Bourg-en-Bresse.** Musée de Brou. 25.4.—20.9.: *Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Scènes de Genre et Paysages.*

**Bozen.** Museum für Moderne Kunst. 24.4.—22.6.: *Gappmayr, Nannucci, Weiner.*

- Braunschweig.** Kulturamt. 5.5.—22.5.: „It's possible“ – Frieden ist möglich. Gemeinschaftsausstellung israelischer und palästinensischer Künstler. Städtisches Museum. 26.5.—9.8.: Musikleben im Braunschweiger Land vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.
- Bregenz.** Vorarlberger Landesmuseum. 15.5.—14.6.: Architekt Ernst Hiesmayr.
- Bremen.** Landesmuseum. Verlängert bis 28.6.: Glas der 50er und 60er Jahre. Sammlung Inge Prokot. Kunsthalle. 19.5.—9.8.: Lessing Rosenwald.
- Buchen.** Bezirksmuseum. 27.5.—19.7.: Wilhelm Schnarrenberger (1892–1966). Gemälde.
- Chemnitz.** Städtische Kunstsammlungen. 16.4.—24.5.: Hans Hartung. Extreme seines Schaffens. 1922 und 1989.
- Chicago.** Art Institute. 9.5.—19.7.: Patrick Tosani; Photographer. – 16.5.—27.9.: Furniture Designed by Josef Hoffmann.
- Cleveland.** Museum of Art. 19.5.—6.9.: The Flowering of Botanical Prints – 19th-Century Views of Egypt.
- Coburg.** Kunstverein. 10.5.—21.6.: Stanislav Vajce. Assemblagen, Materialbilder. 17.5.—21.6.: Alfred Schöpfler. Malerei, Grafik Plastik.
- Darmstadt.** Hessisches Landesmuseum. 16.4.—21.6.: Rembrandt. 100 Radierungen aus eigenem Bestand. 4.6.—30.8.: Imi Knoebel. Künstlerkolonie. 7.5.—8.6.: Ipotetica. „Golden-Age-Design“ aus Bologna und Turin.
- Deurle.** Museum Dhondt-Dhaensens. 17.5.—9.8.: Auswahl Belgischer Künstler für die documenta 9.
- Dortmund.** Museum am Ostwall. 20.5.—28.6.: Zwischen Objekt und Installation. Slowakische Kunst der Gegenwart. 10.6.—19.7.: Simone Demandt. Künstlerische Fotografie. (Studio).
- Dresden.** Das Kunstgewerbemuseum im Schloß Pillnitz ist ab 2.5. wieder geöffnet.
- Düren.** Leopold-Hoesch-Museum. 24.5.—20.9.: IV. Internationale Biennale der Papierkunst.
- Düsseldorf.** Hetjens-Museum. Deutsches Keramikmuseum. 10.4.—28.6.: Bente Hansen. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 30.5.—23.8.: Konstruktivistische Internationale 1922–1927. BBK Ausstellungsforum. 8.5.—5.6.: Karin Hatzfeld, Ursula Kaechele-Warnecke, Reinhard Schuster. Malerei.
- Kunstpalastr.** 17.5.—16.6.: Künstlerinnen Sezession Düsseldorf e.V.
- Kunstverein.** 13.6.—26.7.: Giampaolo Babetto.
- Duisburg.** Wilhelm Lehbruck Museum. 22.5.—28.6.: Johannes Molzahn. Arbeiten auf Papier und Dokumente.
- Edenkoben.** Schloß Villa Ludwigshöhe. 29.5.—20.9.: Slevogt und die Pfalz.
- Emden.** Kunsthalle. 12.4.—14.6.: Uschi Klaas und Heinrich Brockmeier.
- Erlangen:** Stadtmuseum. 3.5.—14.6.: Ernst Penzoldt (1892–1955). Kunst und Poesie.
- Essen.** Galerie im Kunsthaus. 8.5.—29.5.: Jürgen Paas, Christian Paulsen, Gerda Schlembach, VA Wölfl.
- Villa Hügel.** 6.6.—7.11.: London um 1800.
- Esslingen.** Bahnwärterhaus. 12.6.—19.7.: Georg Winter. Villa Merkel. 15.5.—14.6.: Jahresausstellung der Künstlergilde.
- Frankfurt.** Kunsthalle Schirn. 30.5.—9.8.: Edvard Munch in Frankreich. Museum für Kunsthandwerk. 30.4.—26.7.: Vier Elemente – drei Länder. Deutschland – England – Japan.
- Freiburg.** Kleine Galerie. 22.5.—21.6.: Sinje Dillenkofer. Fotografie.
- Fribourg.** Musée d'Art et d'Histoire. 11.6.—30.8.: Georges Rouault. 1. Periode 1903-1915.
- Genf.** Museum voor Sierkunst. 26.5.—27.6.: Silber einer neuen Ära.
- Genua.** Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria di Palazzo Reale. 2.5.—26.7.: Genova nell'età barocca.
- Gießen.** Oberhessisches Museum. 8.5.—14.6.: Walter Kröll (1911–1976). Zeichnungen, Druckgraphik.
- Glauchau.** Museum Schloß Hinterglauchau. 13.6.—15.7.: Anthony Lowe und Julian Perry. Malerei.
- Göttingen.** Altes Rathaus. 10.5.—21.6.: Malte Sartorius. Graphik. Städtisches Museum. 3.6.—21.6.: Händel in Halle und Hamburg.
- Granada.** Alhambra. 18.3.—7.6.: Islamische Kunst in Spanien.
- Hagen.** Karl Ernst Osthaus-Museum. 6.5.—20.5.: Trivial Machines 1. Elektrographie – Analoge und digitale Bilder.
- Halbturn.** Schloß. 30.4.—27.10.: Schöner Schein. Keramiken aus der Zeit des Historismus, des Jugendstils, des Art Deco. 8.5.—26.10.: Grenzenlos idyllisch. Garten und Park in Bildern von 1880 bis heute.
- Hamburg.** Kunsthalle und Deichtorhallen. 5.6.—2.8.: Gerhard Merz. Archipittura.
- Hanau.** Deutsches Goldschmiedehaus. 3.5.—5.7.: 10. Silberbiennale 1992.
- Hannover.** Sprengel Museum. 16.5.—23.8.: Yvonne Goubier. Installationen. 16.5.—27.9.: Graphische Sammlung 1. Originale auf Papier. 31.5.—26.7.: John Hartfield. Retrospektive.
- Heidelberg.** Kunstverein. 17.5.—21.6.: Kazuyo Tokunaga.
- Heilbronn.** Städtische Museen. 15.5.—26.7.: Walter Maisak.
- Herford.** Daniel Pöppelmann-Haus. 2.5.—28.6.: Reinhard Hanke. Mehrschichtig.
- Hildesheim.** Roemer-Pelizaeus-Museum. 29.3.—31.5.: Christoph Heinrich Kniep. Zeichner an Goethes Seite.
- Hohenberg.** Museum der Deutschen Porzellanindustrie. 9.5.—26.7.: Die verrückten 20er.
- Houston.** The Museum of Fine Arts. 24.5.—23.8.: The Age of the Marvelous.
- Ingelheim.** Altes Rathaus. 1.5.—8.6.: Abendland begegnet Morgenland.

**Innsbruck.** Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. 6.5.—28.6.: *Weiler. Innenschau.*

**Itzehoe.** Kreismuseum Prinzeßhof. 10.5.—11.6.: *Martin Lassen. Ziffern- und Buchstabenvarietäten.*

**Jülich.** Kulturhaus am Hexenturm. 16.5.—31.7.: *Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken.*

**Karlsruhe.** Majolika-Museum. 5.4.—21.6.: *Magdalene Odundo - eine afrikanische Töpferin in London. Staatliche Kunsthalle.* 16.5.—28.6.: *Meisterwerke der Kunst. 10 Jahre Museumsstiftung Baden-Württemberg.*

Städtische Galerie im Prinz Max Palais. 23.5.—21.6.: *Die Botschaft der Bilder. Kunst der Gegenwart.*

**Kassel.** Kunstverein. 30.4.—31.5.: *Pormann. Arbeiten.*

**Kiel.** Kunstverein. 24.5.—12.7.: *Konfrontationen. Kieler Künstler und ihre Freunde.* Stiftung Pommern. 19.5.—31.8.: *Münzen, Medaillen, Notgeld aus Pommern.*

**Köln.** Kunstverein. 31.5.—26.7.: *Josef Albers. Photographien.*

Museum für Angewandte Kunst. 23.5.—9.8.: *Edelmetall aktuell.*

Museum Ludwig. 22.5.—9.8.: *Ars pro domo. Zeitgenössische Kunst aus Kölner Privatbesitz.* 3.6.—16.8.: *Dani Karavan.*

Musikhochschule. 8.5.—5.6.: *Winfried Habel. Malelei.*

Rautenstrauch-Joest-Museum. 16.5.—27.9.: *Ama Ndebele. Farbsignale aus Südafrika.*

**Kopenhagen.** Statens Museum for Kunst. 7.5.—30.8.: *Sammlung René Block.* 9.5.—12.7.: *Venezianische Zeichnungen und Graphik aus dem 18. Jahrhundert.*

**Krefeld.** Deutsches Textilmuseum. 10.5.—30.8.: *Sportswear. Zur Geschichte und Entwicklung der Sportkleidung.*

Museum Haus Lange. 17.5.—19.7.: *Mirosław Bałka.*

**Kronach.** Kreis- und Autbibliothek. 14.5.—3.7.: *Alfred Kubin.*

**Landsberg.** Neues Stadtmuseum. 16.5.—14.6.: *Patchwork.*

**Leinsweiler.** Slevogthof Neukastel. 29.5.—20.9.: *Slevogt und das Musiktheater.*

**Leverkusen.** Museum Morsbroich. 29.4.—21.6.: *Lutz Fritsch. Raumsichten.*

**London.** British Museum. 26.3.—4.8.: *Rembrandt. Zeichnungen.*

Tate Gallery. 3.6.—13.9.: *Turner und Byron.*

**Lübeck.** St. Annen-Museum. 9.5.—5.7.: *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten.*

**Lüdenscheid.** Städtische Galerie. 3.5.—16.6.: *Übersicht. Kunst in NRW.*

**Lüneburg.** Ostpreussisches Landesmuseum. 23.5.—20.9.: *Ruinen von Königsberg. Bilder eines Kaliningrader Architekten.*

**Lugano.** Museo Cantonale d'Arte. 11.4.—5.7.: *Die 80er und 90er Jahre der Sammlung Panza di Biumo.*

**Luzern.** Kunstmuseum. 9.5.—28.6.: *Maria Nordman.*

**Lyon.** Musée des Beaux-Arts. 25.4.—20.9.: *Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Peintures d'Histoire et Portraits.*

**Madrid.** Centro de Arte Reina Sofia. 9.6.—14.9.: *Pop Art.*

Prado. 4.6.—9.8.: *Jusepe de Ribera.*

**Magdeburg.** Kloster Unser Lieben Frauen. 10.5.—16.8.: *Zeitgenössische Keramik aus Sachsen-Anhalt.* 17.5.—16.8.: *Werner Stötzer. Plastik, Skulpturen, Zeichnungen.* 4.6.—12.7.: *Gold gab ich für Eisen. Eisenguß im 19. Jahrhundert.* Literaturmuseum. 13.5.—12.6.: *Himmel und Hölle. Texte und Grafiken.*

**Mainz.** Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. 10.4.: *Wiedereröffnung der Sammlung früh- und hochmittelalterlicher Steinskulptur.*

Gutenberg-Museum. 5.5.—Ende 9.: *Die Reise nach Jerusalem. Unterwegs im Spätmittelalter.*

Landesmuseum. 12.4.—17.5.: *Meisterwerke der Graphik. Valter Rossi - 2RC Edizioni d'Arte Roma.* 31.5.—12.7.: *Max Slevogt. 1914—1932.*

**Mannheim.** Reiß-Museum. 13.5.—21.6.: *Bücher, Leser, Verleger. Mannheim und seine Lesekultur im ausgehenden 18. Jahrhundert.*

Städtische Kunsthalle. 9.5.—5.7.: *Friedemann Hahn. Gemälde.*

**Marburg.** Landgrafenschloß. 27.5.—26.7.: *Hessen und Thüringen. Von den Anfängen bis zur Reformationszeit.*

Universitätsmuseum. 17.5.—28.6.: *Hans Meyboden (1901—1965). Gemälde und Graphik.*

**Mönchengladbach.** Städtisches Museum Abteiberg, Graphisches Kabinett. 26.4.—8.6.: *François Morelet. - Birgit Werres.*

**München.** Bayerisches Nationalmuseum. 8.5.—26.7.: *Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis.*

Gasteig-Foyer. 29.4.—30.5.: *3. Münchener Biennale. Klangobjekte von Sándor Szombati.*

Glyptothek. 30.4.—31.7.: *Vom Penteli zum Parthenon. Werdegang eines Kapitells zwischen Steinbruch und Tempel.*

Künstlerwerkstatt Lothringer Straße. 1.—31.5.: *Nedold Wachter. Holzskulpturen - 8.5.—28.5.: Nele Ströbel. Regenzeit.*

Kunstforum. 10.4.—24.5.: *Peter Zimmermann. Read the Box.*

Kunstverein. 29.4.—28.6.: *Christian Philipp Müller. Neue Sammlung.* 30.4.—24.5.: *Bayerischer Staatspreis für Nachwuchsdesigner '92.*

Schloß Nymphenburg, Marstallmuseum. 10.4.—8.11.: *Der Krönungswagen Kaiser Karls VII.*

**Münster.** Stadtmuseum. 8.5.—5.7.: *Künstlerische Photographie.*

**New York.** Museum of Modern Art. 14.3.—14.6.: *William Michael Harnett. Retrospektive.* 7.5.—11.8.: *Antoni Tàpies. Prints. Retrospektive.*

Whitney Museum. 5.6.—30.8.: *George Bellows.*

**Nürnberg.** Germanisches Nationalmuseum. 6.6.—30.8.: *Lyonel Feininger. Die Pariser Zeichnungen. 1892—1911.* 6.6.—27.9.: *Meister der Zeichnung. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen*

- Sammlung*. 6.6.—4.10.: *Die Stifter von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts*. Kunsthalle. 4.6.—23.8.: *Franz Erhard Walther*. Kunsthhaus. 3.—30.5.: *Debütantenausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler*. 1.—28.6.: *Markus Lipertz. Die Druckgraphik*. Schloß Almoshof. 24.5.—28.6.: *Florian Niederlich*. Rathaus Wolff'scher Bau. 21.5.—12.6.: *Sergej Andreevski und Reinhard Wöllmer*.
- Offenburg**. Museum im Ritterhaus. 10.5.—28.6.: *Peter Hauck. Skulpturen, Zeichnungen*.
- Ottawa**. National Gallery of Canada. 22.4.—7.9.: *David Browne Milne (1882–1953)*.
- Paris**. Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois Preau. 28.5.—15.9.: *Wertvolle Bücher aus dem Museum*. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. 2.6.—27.9.: *Die Gärten von Versailles*. Musée National des deux Victoires. 31.5.—14.9.: *Le Gout de la Mémoire. Pain noir ou pain blanc*.
- Prag**. Rudolfinum. 14.5.—15.7.: *Josef Sudek. Fotografien von Prag*.
- Recklinghausen**. Kunsthalle. 4.5.—15.7.: *Cowboys und Indians. Andy Warhol, Horst Gläsker, Friedemann Hahn, Horst Antes*.
- Regensburg**. Städtische Galerie. 2.—31.5.: *Inge Prokot. Enzyklopädische Malerei zu Lehmbruck und Beuys*.
- Reutlingen**. Kunstverein (Altes Rathaus). 10.5.—21.6.: *Irmeta A. Th. von Hoyningen-Huene. Zeichnungen*. Städtisches Kunstmuseum. 13.5.—9.6.: *Junge Kunst*. (Rathaus).
- Rheinbach (D)**. Glasmuseum. 9.5.—7.6.: *Rumänische Hinterglaskonen*
- Riggisberg (CH)**. Abegg-Stiftung. 3.5.—1.11.: *Spuren kostbarer Gewebe. Konservierung und Rekonstruktion 1990–1992*.
- Roanne**. Musée Déchelette. 25.4.—20.9.: *Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Vanités et Allégories*.
- Rosenheim**. Lokschnitten. 14.5.—18.10.: *Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße*.
- Rottenburg**. Kulturzentrum Zehntscheuer. 26.4.—24.5.: *Rolf Altena und Herbert Stehle, Malerei und Plastik*.
- Rudolstadt**. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg. 8.5.—28.6.: *Weltbild – Bildwelt. Grafik und Bücher der Reformationszeit*.
- Saarbrücken**. Saarland Museum. 29.5.—12.7.: *Max Slevogt. 1868–1914*. Studiogalerie. 3.5.—28.6.: *Jörg Krichbaum. Ansichten*.
- Salzburg**. Dommuseum. 10.5.—18.10.: *Kostbarkeiten aus den Schatzkammern von Sachsen*. Galerie Welz. 29.4.—24.5.: *Maria Moser. Arbeiten auf Leinwand und Papier*. Residenzgalerie. 24.4.—1.9.: *Blumen. Sonderausstellung mit botanischen Studien zu Gemälden der Galerie*. Rupertinum. 27.5.—12.7.: *Karl Schmidt-Rottluff. 100 Aquarelle aus allen Perioden. 3.6.—19.7.: Alois Riedl. Das Salzburger Portfolio*.
- Schlosshof (Marchfeld, Burgenland)**. 10.5.—13.9.: *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerika in den habsburgischen Landen*.
- Schwäbisch Hall**. Hällisch-Fränkisches Museum. 29.5.—16.8.: *Die Renaissancefamilie Borgia. Geschichte und Legende*.
- Schweinfurt**. Bibliothek Otto Schäfer. 31.5.—4.10.: *Fünf Jahrhunderte Buchillustration*.
- Schwerin**. Staatliches Museum. 25.5.—2.8.: *Schwaaner Künstlerkolonie*.
- Sindelfingen**. Galerie der Stadt. 4.4.—31.5.: *Menschenbilder aus der Sammlung Murken*. 11.4.—31.5.: *Werner Cee und Cino Tavernini*.
- Solingen**. Deutsches Klingensmuseum. 26.4.—31.5.: *Das neue Besteck. Ergebnisse eines Wettbewerbs*.
- St. Ingbert**. Museum. 3.5.—3.7.: *Marc Kliönsky. Gemälde*.
- Straubing**. Herzogschloß. 5.5.—1.11.: *Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart*.
- Stuttgart**. Württembergischer Kunstverein. 30.4.—14.6.: *General Idea's. Fin de Siècle*.
- Sulzbach-Rosenberg**. Literaturarchiv. 5.—31.5.: *Inge Prokot. Enzyklopädische Malerei*.
- Villeneuve d'Ascq**. 16.5.—26.7.: *Richard Deacon. Art for other people*
- Warburg**. Museum im „Stern“. 17.5.—28.6.: *Ulrike Scheideler. Gemälde und Zeichnungen*.
- Wien**. Graphische Sammlung Albertina. 13.5.—11.7.: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Naturhistorisches Museum. 8.4.—26.10.: *Bärenlese. Zum Wesen des Teddys*. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. 13.5.—12.7.: *Magdalena Jetelová. Domestizierung einer Pyramide*.
- Wilhelmshaven**. Kunsthalle. 23.4.—24.5.: *Peter Basseler. Bergung des Blackouts*. 4.6.—12.7.: *Rainer Mordmüller*.
- Wolfsburg**. Kunstverein. 26.4.—21.6.: *Bernard Schultze. Maler und Zeichner im Labyrinth*. Städtische Galerie. 10.5.—5.7.: *Evgen Bavcar. Der blinde Spiegel*.
- Würzburg**. Städtische Galerie. 16.5.—12.7.: *Spuren von Natur und Kosmos. Hans Haffenrichter. Malerei, Graphik, Plastik*
- Zürich**. Museum für Gestaltung. 23.5.—2.8.: *Die Stromlinienform*. Museum Strauhof. 2.6.—9.8.: *Portugal und die Öffnung der Welt*. Kunsthhaus. 22.5.—26.7.: *Brasilianische Photographie. 1940–1990*. 22.5.—16.8.: *Bilderwelt Brasilien*. Stadthaus. 11.6.—17.7.: *Amazonien. Eine indianische Kulturlandschaft*. Technische Hochschule. 22.5.—18.6.: *Rino Tami. Segmente einer architektonischen Biographie*. Wohnmuseum Bärengasse. 21.5.—26.7.: *Das Haus des Bahianers*.

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

### INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY PRINCETON ANNOUNCEMENT OF MEMBERSHIPS FOR ONE OR TWO TERMS IN THE SCHOOL OF HISTORICAL STUDIES

The School of Historical Studies is concerned principally with the history of western and near eastern civilization, with particular emphasis upon Greek and Roman civilization, the history of Europe, Islamic culture, and the history of art. The only obligation of visiting Members is to pursue their own research, but they may participate, if they wish, in seminars and meetings both within the Institute and at nearby universities, and there are ample opportunities for contacts with other scholars.

Approximately forty visiting Members are chosen each year, including both senior and junior scholars, American and foreign nationals. The Ph.D. (or equivalent) and substantial publications are required of all candidates. They may receive Member awards funded wether by the Institute for Advanced Study or, where eligible, by the National Endowment for the Humanities.

Application forms may be obtained from the Administrative Officer, School of Historical Studies, Institute for Advanced Study, Olden Lane, Princeton, New Jersey 08540 and should be returned to the Administrative Officer by 15 October 1992.

The Institute for Advanced Study was founded in 1930 as a community of scholars in which intellectual inquiry can be carried out in the most favorable circumstances. It provides libraries, offices, seminar and lecture rooms, subsidized restaurant and housing facilities and some secretarial and word-processing services.

### INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY PRINCETON ANNOUNCEMENT OF TWO-YEAR MEMBERSHIP PROGRAM FOR 1993-95 IN THE SCHOOL OF HISTORICAL STUDIES

The School of Historical Studies at the Institute for Advanced Study has established a program of two-year memberships for assistant professors at universities and colleges in the United States and Canada. Two appointments will be made for 1993-95.

Our purpose is to support promising young scholars who have embarked on professional careers and who plan to return to their positions. While at the Institute they will be expected to produce substantial scholarly writings, which may be taken into account in the tenure decisions at their home institutions.

All assistant professors in the areas and disciplines represented by the School of Historical Studies (Greek and Roman civilization, the history of Europe, Islamic culture, and the history of art) may apply provided (a) they will have served at the time of their arrival at least two and not more than four years as assistant professors in institutions of higher learning in the United States or Canada and (b) they submit a written assurance from their dean or departmental chair that they may return to their positions after the membership at the Institute for Advanced Study.

Appointments will be for two successive years (September through April) at the Institute for Advanced Study, with the intervening summer, and will carry all the privileges of Members at the Institute, including the right to rent an Institute apartment. The stipend will match the combined salary and benefits at the Member's home institution.

Application forms may be obtained from the Administrative Officer, School of Historical Studies, Institute for Advanced Study, Olden Lane, Princeton, New Jersey 08540 and should be returned to the Administrative Officer by 1 November 1992. In addition to the assurance from the dean or departmental chair, mentioned above, applicants should submit a c.v., a bibliography of publications and a concise account (not over three pages) of the work to be performed during the tenure of the membership. Copies of published writings should be submitted, and additional documentation (such as a copy of the thesis) may be requested. Awards will be announced before the end of the year.

RUDOLF HENGSTENBERG

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses des Malers und Graphikers Rudolf Hengstenberg (geb. Meran 1894, gest. Bremen 1974) bitte ich um Hinweise auf Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u.a. Arbeiten in Privat- und Museumsbesitz sowie im Kunsthandel. Zuschriften werden erbeten an  
*Dr. Jörn Barfod, Zechlinstr. 17, 2120 Lüneburg.*

WALTER STÖHRER

An der Kunsthalle Bremen wird z.Zt. ein Werkverzeichnis der Druckgraphik von Walter Stöhrer vorbereitet. Alle Besitzer von druckgraphischen Arbeiten aus der Zeit zwischen 1960 und 1966 werden gebeten, dies der Kunsthalle anzuzeigen. Hinweise auf andere Sammler sind ebenfalls willkommen. Selbstverständlich werden Ihre Angaben diskret behandelt. Ihre Zuschrift richten Sie bitte an die *Direktion der Kunsthalle Bremen, Am Wall 207, 2800 Bremen I.*

BILDENDE KUNST UND KUNSTGESCHICHTE DES 19./20. JAHRHUNDERTS

*Theobald Reinhold Freiherr von Oer*, Porträt-, Landschafts-, Historien- und Genremaler, Illustrator und Radierer, 1807 Stromberg/Westf. – 1855 Dresden. Sein nahezu vergessenes, noch nicht monographisch aufgearbeitetes Werk befindet sich teilweise in Dresden und im Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Ernsthaften Interessenten, die Künstler und Werk untersuchen wollen, stehen Materialien (Fotos und die Korrespondenz zur Ausstellung auf Schloß Cappenberg 1957) zur Verfügung, die der frühere Museumsdirektor Dr. Rolf Fritz dem Unterzeichneten überlassen hatte.

*Rudolf Schulte-im Hofe*, Maler und Graphiker, 1865 (Gelsenkirchen) Ückendorf – 1928 Berlin. Künstler und Werk sind bisher ebenfalls noch nicht untersucht. Das Städtische Museum Gelsenkirchen bewahrt einen großen Teil des Nachlasses. Interessenten werden gebeten, sich mit dem Unterzeichneten in Verbindung zu setzen.

*Wilhelm Lübke*, Kunsthistoriker, 1826 Dortmund – 1893 Karlsruhe. Aus Anlaß des 100. Todestages erscheinen im Bonifatius-Verlag Paderborn eine Bibliographie und sein Buch *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* (1853) als Reprint. Das Gedächtnis könnte Anlaß für eine wissenschaftliche Würdigung Lübkes – etwa als Magisterarbeit – sein, der mehr der „populären“ Kunstgeschichtsschreibung verpflichtet war und „Volksbildner“ sein wollte.

*Wolfgang Rinke, Vogelpothsweg 115, 4600 Dortmund 50; Tel. 0231/756032.*



DAS ZEITGENÖSSISCHE EREIGNISBILD 1848–1871.  
GEGENWARTSDARSTELLUNG UND GESCHICHTSDEUTUNG  
IM EUROPA DER NATIONALSTAATEN

Im Herbst und im Winter dieses Jahres werden auf einer Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle erstmals alle vier Versionen von Manets berühmtem Gemälde „Die Erschießung des Kaisers Maximilian“ von 1868 zu sehen sein (Boston – Museum of Fine Arts, Kopenhagen – Ny Carlsberg Glyptotek, London – National Gallery, Mannheim – Kunsthalle). Aus diesem Anlaß veranstalten die Mannheimer Kunsthalle und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte ein Symposium, das voraussichtlich Anfang 1993 stattfinden wird.

Manets Gemälde wirft viele Fragen auf, erscheint aber vor allem als die rätselhafte, auf-rüttelnde Darstellung einer politisch folgenreichen tagespolitischen Begebenheit. Die Malerei zu aktuellen Geschehnissen hat sich in der Zeit von der Revolution von 1848 bis zum deutsch-französischen Krieg in ganz Europa als gängiges Sujet offizieller Ausstellungen etabliert. Die Durchsetzung des Nationalstaats in Deutschland und Italien und die unvordenkliche Machtvermehrung der staatlichen Institutionen im Zuge der Industrialisierung ließen ein nationales Kunstpublikum erst entstehen, wenn nicht, wie in Frankreich, der Kreis der Kunstinteressierten durch die neuen Kunstzeitschriften und die Reismöglichkeiten des Eisenbahnzeitalters zumindest erheblich erweitert wurde. Sowohl in der scheinbar getreuen Wiedergabe zeitgenössischer Ereignisse als auch in einer sich naturalistisch gebenden Historienmalerei wurde diesem breiteren Publikum seine Geschichtsmächtigkeit verständlich gemacht. Durch die Popularisierung neuer Geschichtsbilder wie auch durch die Darstellung aktueller Politik lernte es, sich als nationales Bürgertum zu verstehen. In der gleichen Zeit entstand eine Genremalerei, die sich als entschieden zeitgenössisch verstand und Lebenssituationen zeigte, die auch im politischen Sinne Typisches wiedergeben sollte.

Eine Beschränkung auf Frankreich, Italien und Deutschland liegt auf Grund der engen Verknüpfung der historischen wie der künstlerischen Entwicklung nahe. Der genannte Kulturraum wurde insgesamt durch die Revolution von 1848 entscheidend geprägt. Die Kriege zur nationalen Einigung Italiens und Deutschlands hatten tiefgreifende Rückwirkungen in allen Territorien. Der deutsch-französische Krieg vollendete, da der französische Schutz für den Kirchenstaat wegfiel, auch das Risorgimento. Auch die künstlerische Rezeption etwa eines Meissonnier oder de Neuville, eine Domenico Induno, Fattori oder Menzel war international. Während Meissonnier in einem naturalistischen Stil sowohl zeitgenössische als auch napoleonische Schlachten darstellte, behandelte Menzel die Kriegstaten Friedrich des Großen im gleichen Stil wie die Kaiserkrönung Wilhelms I. in Königsberg. In Italien wurden in einer historischen Ikonographie etwa die Kämpfe des lombardischen Städtebundes gegen Friedrich Barbarossa oder die Sizilianische Vesper als Zeugnis nationalen Einigungswillens gedeutet; auch wurde der republikanische Charakter mittelalterlicher Stadtverfassungen hervorgehoben. Die Darstellungen der Kriege des Risorgimento verhielten sich dazu wie eine Ergänzung, die auch die historischen Themen erst verständlich macht.

Ein Großteil der zeitgenössischen Ereignisbilder ist den Kriegen zur Erringung des Nationalstaates in den 50er und 60er Jahren gewidmet. Die Idee des modernen Volksheeres wird zu Anfang durch Coutures Fragment gebliebenes „Enrôlement des volontaires“ (Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, The James Philipp Gray Collection) erneut zum Thema einer künstlerischen Verherrlichung. Von der *levée en masse* bis zum wagemutigen Garibaldi ist die Kriegstat von Durchsetzung bürgerlicher Freiheiten und des Nationalstaates ein Klischee der Malerei. Zugleich ist diese Zeit

auch geprägt von den Anfängen der industrialisierten Vernichtungsmaschinerie, wodurch der Krieg wieder einmal in vorher unvorstellbarer Weise an Grausamkeit zunahm. Die Kriegsberichterstattung in der illustrierten Presse wird gleichzeitig mit napoleonischen oder preußischen Geschichtsmysthen und denen des *romanticismo storico* weithin verbreitet. Auf dem Hintergrund dieser massenhaften Geschichtspromaganda sollen der Erzählstil in populären Geschichtsdarstellungen und die Propaganda durch zeitgenössische Ereignisbilder zueinander in Bezug gesetzt werden. Die Konfrontation mit der Kriegswirklichkeit durch die Photographie schließlich stellte den bürgerlichen Heroismus in Frage, bevor auch die Malerei etwa Fattoris sich vor allem der Realität der Gefahr und des Sterbens zuwandte. Dieser Widerstreit von bürgerlicher Kriegsverherrlichung und deren Infragestellung wird ebenfalls ein wichtiges Thema des Symposiums sein müssen.

Im Rahmen des Symposiums sollen möglichst viele Facetten dieser Malerei Berücksichtigung finden, wobei die Perspektive von Anfang an ebenso international sein soll wie die der damaligen Künstler: Die bildnerischen Strategien reichen vom scheinbar Dokumentierenden, vom genrehaften Vorführen eines als geschichtstypisch präsentierten Ausschnittes bis zur Heroisierung und zum Triumphalismus im Sinne unterschiedlicher ideologischer Zielsetzungen. Auf diesem Hintergrund wird man auch Manets „Erschießung des Kaisers Maximilian“ mit anderen Augen betrachten können: auf welche Weise löste er die Erwartungen an ein solches Gemälde ein, in welcher Hinsicht verweigerte er sie?

Die Veranstalter sind dankbar für Referatsvorschläge mit Kurzexposé (an M. F. Zimmermann, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 8000 München 2).  
*Stefan Germer/Michael F. Zimmermann*

## DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Beate Szymanski, Reutterstr. 80, 8000 München 21  
Dr. Leonie von Wilckens, Fliegenstr. 7, 8000 München 2

Dr. Rolf Quednau, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Domplatz 23, 4400 Münster

Eva-Maria von Máriássy M.A., Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 8000 München 2

Dr. Catarina Schmidt, Via S. Egidio 10, I-50122 Firenze

---

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

---

*Verantwortlicher Redakteur:* Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistent:* Rosemarie Biedermann, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

*Herausgeber:* Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · *Geschäftsführer:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Inhaber und Beteiligungsverhältnisse:* Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. *Komplementär:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Erscheinungsweise:* Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. *Kündigungsfrist:* Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 9110, Breite Gasse 58—60, 8500 Nürnberg 1, Fernruf: Nürnberg (09 11) 23 83-20 (Anzeigenleitung) 23 83-29 (Abonnement). *Telefax:* (09 11) 20 49 56. — *Bankkonten:* Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — *Druck:* Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

## KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 66 vom 14.-15. September 1992.

Im Mittelpunkt steht die Fürstliche Bibliothek Schloß Dyck.

**VENATOR & HANSTEIN** CÄCILIENSTRASSE 48 (HAUS LEMPERTZ)  
5000 KÖLN 1 · TELEFON 02 21 / 23 29 62

**Wir kaufen komplette Kunsthistorikerbibliotheken,  
sowie wertvolle Einzelstücke an**

Antiquariat Schmidt & Günther  
Ubierstraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92/53 86

Wir suchen Literatur (auch Kataloge und Fotos) zum Thema

**„Holländische Malerei des 17. Jhdts.“**

zu Forschungszwecken.

Dr. Maier-Preusker, Bachstr. 45, 5484 Bad Breisig, Tel. 02633-97081

## Dürer-Medaillen

Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer.  
Von Matthias Mende. Herausg. Stadtgesch. Museen Nürnberg und  
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.

560 Seiten mit 8 Farbt. und 628 S/w-Abb., 14 x 21 cm.

Leinen DM 36,-, kart. DM 23,-.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG



GALERIE

**KURT MEISSNER**

Florastraße 1    Telefon 3 83 51 10  
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister  
Besuch nur nach Vereinbarung



An der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (ETHZ) ist eine

## **PROFESSUR FÜR GESCHICHTE DES STÄDTEBAUS**

zu besetzen.

Das Lehrgebiet beinhaltet die Geschichte der Stadt vom Altertum bis zur Neuzeit einschließlich Stadtmorphologie und Wohntypologien. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Stadtentwicklungsgeschichte seit der industriellen Revolution bis zur Gegenwart aus kulturhistorischer Sicht.

Zu den Lehraufgaben an der Abteilung für Architektur gehört die Betreuung von kunsthistorischen Vorlesungen und Seminaren in enger Zusammenarbeit mit den Entwurfsprofessuren. Die Forschungstätigkeit umfaßt Stadtuntersuchungen im Rahmen bestehender und neuer Forschungsprogramme am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta).

Bewerberinnen und Bewerber sollen über eine Ausbildung in kunsthistorischer und städtebaulicher Richtung verfügen und den Nachweis eigenständiger Forschungstätigkeit im geforderten Bereich erbringen können. Lehrerfahrung ist von Vorteil.

Bewerbungen mit Lebenslauf und Publikationenverzeichnis (keine Publikationen) sind bis zum 12. Juni 1992 einzureichen beim Präsidenten der ETHZ, Prof. Dr. J. Nüesch, ETH-Zentrum, CH-8092 Zürich. Im Bestreben, den Frauenanteil in Lehre und Forschung zu erhöhen, fordert die ETHZ Wissenschaftlerinnen ausdrücklich zur Bewerbung auf.



## Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn

Am Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt die Stelle eines/einer

# Restaurierungstechnikers/in

zu besetzen. Das Aufgabengebiet umfaßt u. a.:

- die selbständige Betreuung und konservatorische Pflege der Sammlungsbestände
- das Ordnen und Verwalten der Bestände unter Einsatz von EDV
- die Organisation und technische Durchführung von Wechselausstellungen, Kunsttransporten etc.
- die Überwachung und Wartung der Haustechnik des Museums (Klimaanlage etc.)
- die Koordination von technischen Diensten.

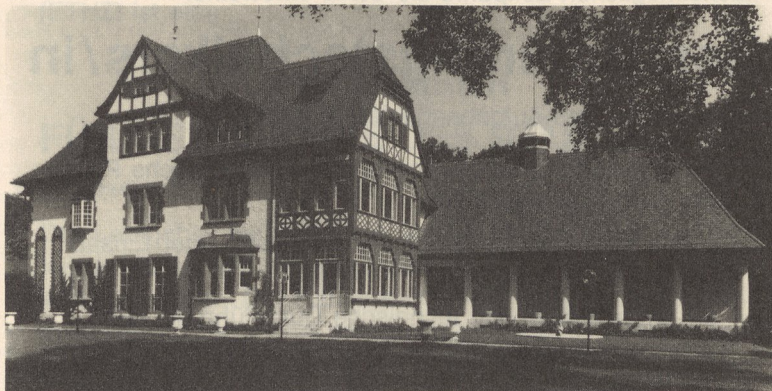
Der/die Bewerber/in sollte eine entsprechende Ausbildung (staatlich geprüfter Techniker, Fachrichtung Restaurierungstechnik) besitzen und über Grundkenntnisse im Umgang mit EDV verfügen.

Von den Bewerbern wird erwartet, daß sie der katholischen Kirche angehören und sich mit den Zielen und Aufgaben der Kirche identifizieren.

Wir bieten Vergütung und Sozialleistungen nach der Kirchlichen Arbeits- und Vergütungsordnung (KAVO). Diese entspricht im wesentlichen dem BAT. Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, Lichtbild und Zeugnisabschriften sind zu richten an:

Erzbischöfliches Generalvikariat, Hauptabteilung Personal  
Domplatz 3, W-4790 Paderborn.

**STIFTUNG LANGMATT  
SIDNEY UND JENNY BROWN  
BADEN/SCHWEIZ**



---

**Impressionisten und Wohnmuseum**

---

1992 geöffnet vom 4. April bis 31. Oktober  
Dienstag—Samstag 14—18 Uhr, Sonntag 10—12 und 14—18 Uhr  
Montag geschlossen

Römerstraße 30, CH-5400 Baden, Telephon 056/22 58 51

**KUNSTCHRONIK**

**1991**

Gebundener Jahresband  
DM 69,55 + Versand

Einbanddecke  
DM 12,— + Versand

(frühere Einbanddecken  
und Jahresbände auf Anfrage)

**Verlag Hans Carl**

Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11  
Telefax 09 11/20 49 56

Der Verlag Schnell & Steiner sucht zum sofortigen oder späteren Eintritt nach **Regensburg** eine(n)

## KUNSTHISTORIKER(IN)

als wissenschaftliche(n) Mitarbeiter(in) für die Redaktionsleitung der Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft **das münster**.

Daneben sind Lektoratstätigkeiten für unsere Kunstführerreihen zu übernehmen.

*Als Voraussetzungen für diese Position erwarten wir:*

- ein abgeschlossenes Hochschulstudium der Kunstgeschichte (Promotion), wobei als Nebenfach Theologie, Geschichte, Archäologie oder Volkskunde erwünscht wären
- eingehende Kenntnis der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts
- Erfahrungen im Verlagswesen und im Kulturbereich oder journalistische Berufserfahrung in Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- Bereitschaft zur intensiven kollegialen Zusammenarbeit
- Zugehörigkeit zur katholischen Kirche und Identifizierung mit ihren Zielen und Aufgaben.

*Die Vergütung ist der zu besetzenden Position angemessen. Bei Wohnungssuche sind wir gern behilflich.*

Ihre vollständige schriftliche Bewerbung richten Sie bitte bis spätestens 10. Juni 1992 an die Geschäftsleitung des Verlags Schnell & Steiner, GmbH, Paganinistraße 92, 8000 München 60.

**Demnächst  
erscheint**



**PHILIPP  
VON  
ZABERN**

**VERLAG  
PHILIPP VON ZABERN  
Postfach 4065  
D-6500 Mainz  
Telefon 0 61 31 / 23 22 17  
Telefax 0 61 31 / 22 37 10**

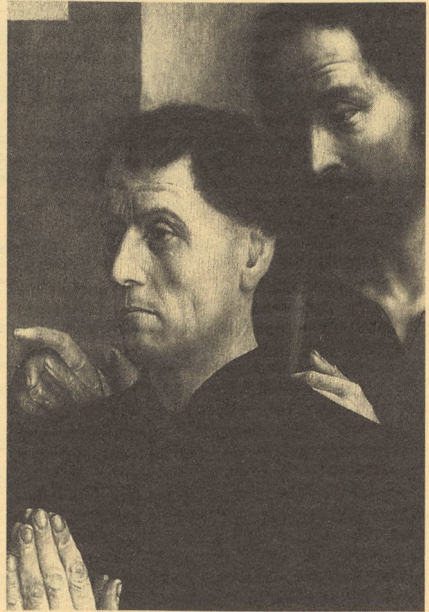
Jochen Sander

## **Hugo van der Goes**

**Stilentwicklung  
und Chronologie**

Berliner Schriften zur Kunst  
Band 3

ca. 285 Seiten mit 113 Abb.,  
32 Farbtafeln;  
Ln. mit Schutzumschlag  
Best.-Nr.: 1226 ca. DM 120,-



Zum ersten Mal wird eine reich bebilderte Studie vorgelegt, die systematisch mit den neuesten gemäldetechnologischen Mitteln das Werk untersucht und damit in jedem Einzelfall den Werkprozeß des Meisters in überzeugender Weise nachvollziehbar werden läßt. Ausgehend von den kleinformatigen Tafelbildern und Tüchleinmalereien, kann Sander so das Verständnis der Kunst des Hugo van der Goes nachhaltig vertiefen.