

Lukas Madersbacher

Rezeption und Resistenz

Motive der Distanzierung und Negation im künstlerischen Austausch des 15. Jahrhunderts

Als Kardinal Luigi d’Aragona auf seiner Reise durch Europa im Sommer 1517 nach Brüssel kam, öffnete ihm auch der holländische Statthalter Heinrich von Nassau die Türen seines Hauses. Antonio de Beatis, der Sekretär des Kardinals, notierte die Eindrücke des Rundgangs durch den exquisiten nassauischen Palast in seinem berühmten Reisetagebuch.¹ Er berichtet von manch Kuriosem, das es dort zu sehen gab, von Scheintüren, die den Besucher irreleiteten, oder von einem riesigen Bett, das der Graf für fünfzig Männer zur kollektiven Ernüchterung nach seinen legendären Saufgelagen hatte zimmern lassen. Auch für die künstlerischen Qualitäten des Palastes hatte Antonio de Beatis ein Auge. Bewundernd beschreibt er den schönen deutschen (d.h. gotischen) Stil des Gebäudes und verschiedene Kunstwerke. Besonders ein Objekt der nassauischen Sammlung hatte es ihm angetan: ein gemaltes Triptychon voller „bizarrer Dinge“. „(Leute), die aus einer Meer-Muschel kriechen ... Weiber und Männer, Weiße und Schwarze in diversen Stellungen und Akten, Vögel, Tiere von jeder Gattung ... Dinge, die so vergnüglich und phantastisch anzuschauen sind, dass man sie denen, die davon keine Kenntnis haben, unmöglich beschreiben kann.“²

Dieses unbeschreibliche Kunstwerk ist heute einer der Publikumsmagneten des Madrider Prado: Hieronymus Boschs ‚Garten der Lüste‘ (Abb. 1).

Ein Wunderwerk der Malerei, das jeden in seinen Bann ziehen muss – sollte man denken. Drei Jahre nach der Delegation des Kardinals jedoch wurde ein anderer Reisender im Brüsseler Palast des Grafen von Nassau empfangen: Albrecht Dürer. Auch Dürer beschreibt im Tagebuch seiner niederländischen Reise die Säle und die kostbare Ausstattung dieses Palastes. Wie Antonio de Beatis faszinierte ihn „das groß beth, do 50 menschen mügen jnnen liegen“. Auch ein Altarretabel des Hugo van der Goes in der Schlosskapelle erwähnt er: ein „gut gemähl in der capellen, das meister Hugo gemacht hat“.³ Kein Wort verliert Dürer jedoch zu Hieronymus Boschs ‚Garten der Lüste‘. Wir haben keine Nachricht darüber, dass man das Triptychon zwischenzeitlich entfernt hätte. Und man kann auch nicht davon ausgehen, dass man Dürer gerade dieses Kunstwerk vorenthalten hätte. So kann man zum Schluss kommen, den Hans BELTING gezogen hat; nämlich, dass Dürer nicht ohne Grund schwieg: Boschs

¹ Die Reise des Kardinals Luigi d’Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517–1518. Hg. von Ludwig PASTOR. Freiburg i. Br. 1905, S. 116.

² Hans BELTING, Hieronymus Bosch. Garten der Lüste. München u. a. 2002, S. 77.

³ Gerd UNVERFEHRT, Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande. Göttingen 2007, S. 70f.

bizarre Werke hätten ihn irritiert, weil ihr Mangel an klassischen Proportionen so wenig seiner eignen Ästhetik entsprochen habe. In diesem Schweigen liege System, es drücke Missbilligung aus.⁴

Abb. 1: Hieronymus Bosch, ‚Garten der Lüste‘, Madrid, Prado, um 1500 (Ausschnitt der Mitteltafel)

Für BELTINGS These – die Joseph Leo KOERNER durch zusätzliche Argumente stützte⁵ – spricht schon die Tatsache, dass Dürer, der ansonsten durchaus zum name-dropping neigt, zu Hieronymus Bosch nicht nur in seinem niederländischen Tagebuch schweigt, sondern auch in seinem sonstigen breiten Schrifttum. Dies, obwohl er mit Sicherheit gut über den Meister aus 's-Hertogenbosch Bescheid wusste. Denn dieser war alles andere als ein Außenseiter. Von den niederländischen Regenten und ihren Statthaltern abwärts bediente er die Eliten. Nicht nur Philipp der Schöne und der Graf

⁴ BELTING, Bosch (wie Anm. 2), S. 77. Unverfehrt hält entgegen, dass Dürer auch zu dem im Palast befindlichen Gemälde ‚Herkules und Deianeira‘ Jan Gossaerts schweige, obwohl dieses seinen ästhetischen Vorstellungen entgegengekommen sein müsse. Indes zieht er dabei die Tatsache nicht in Betracht, dass Dürer zu Hieronymus Bosch grundsätzlich schweigt, während er Jan Gossaert sehr wohl würdigt. UNVERFEHRT, Reise (wie Anm. 3), S. 71.

⁵ Joseph Leo KOERNER, Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life. Princeton/Oxford 2016, S. 199f.

von Nassau, auch Dürers Mentorin Margarete von Österreich besaß Werke von Hieronymus Bosch. Dürers verehrter Wittenberger Kollege Lucas Cranach fertigte sogar eine Kopie von einem von Boschs Hauptwerken, dem heute in Wien befindlichen Weltgerichtsalter, an.⁶

Das Staunen von De Beatis und die Hingabe Cranachs mögen uns als adäquate Reaktionen auf die Bildwelten des Hieronymus Bosch erscheinen. Doch gilt es auch das Schweigen Dürers zu beachten, um die Rezeption dieser eigenwilligen Kunst in ihrer Zeit zu verstehen. Auch die Enthaltung ist eine Haltung im Prozess kultureller Kommunikation. Sie mag zwar weniger greifbar erscheinen als aneignende Formen der Rezeption. Dies schmälert indes keineswegs ihre Aussagekraft. In diesem Sinne formuliert Hans Jürgen LÜSEBRINK in seinem Grundlagenwerk zur interkulturellen Kommunikation: „Ebenso wichtig wie Prozesse des Transfers selbst sind für die Kulturtransferforschung Phänomene der Verweigerung, der mentalen und kulturellen Resistenz.“⁷

LÜSEBRINKS Postulat wird unschwer einsichtig sein. Schon die Urtexte der Kulturtransferforschung von Michel ESPAGNE und Michael WERNER hatten bekanntlich diffusionistischen Ansätzen ein Bild der Rezeption als aktiver Selektion entgegengestellt: „gerade der Auswahlmechanismus, der die Akzeptanz von ‚Fremdheit‘ steuert, verwandelt die Bedeutung des rezipierten Kulturguts.“⁸ Im Feld der Geschichtswissenschaften hat Steffen BRUENDEL 1998 den Terminus des ‚negativen Kulturtransfers‘ eingeführt und darauf hingewiesen, dass auch und gerade die Zurückweisung des Anderen eine Form kulturellen Austausches darstelle, die von besonders hoher Aussagekraft für die Konstruktion kultureller Selbstbilder sei. Das Fremdbild stelle in der Negation eine Folie dar, anhand derer sich eine Gesellschaft ihrer selbst versichere.⁹ Weniger dialektisch formuliert ist die von Stephen GREENBLATT als Gegenkraft zur kulturellen Zirkulation benannte ‚Blockierung‘, „eine imaginäre Ordnung der Ausschließung“, deren Funktionen die Voraussetzung für „Kultur als eine stabile Entität“ schaffe.¹⁰ Es ließen

⁶ Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Ausstellungskatalog. Hg. von Stephan KEMPERDICK. Petersberg 2016, S. 96–98.

⁷ Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart 4. Aufl. 2016, S. 154.

⁸ Michel ESPAGNE/Michael WERNER, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*. In: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*. Hg. von Michel ESPAGNE/Michael WERNER. Paris 1988, S. 11–34, hier S. 21. Dass andererseits der Terminus ‚Transfer‘ zu eben dem Trugschluss einseitigen Verlaufs der Prozesse führen könne, wurde verschiedentlich festgehalten – so von Peter BURKE, der sich alternativ für den Begriff ‚cultural exchange‘ aussprach. Peter BURKE, *Translating Knowledge, Translating Cultures*. In: *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*. Hg. von Michael NORTH. Köln u.a. 2009, S. 69–78.

⁹ Steffen BRUENDEL, *Negativer Kulturtransfer. Die „Ideen von 1914“ als Aufhebung der „Ideen von 1789“*. In: *Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*. Hg. von Marc SCHALENBERG. Berlin 1998, S. 153–171. Dazu auch LÜSEBRINK, *Kommunikation* (wie Anm. 7), S. 151f.

¹⁰ Stephen GREENBLATT, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker*. Aus dem Englischen von Robin CACKETT. Berlin 1998, S. 185; Werner SUPPANZ, *Transfer, Zir-*

sich noch weitere v.a. von den Literaturwissenschaften entwickelte Positionen nennen – etwa die Konzepte von ‚Einflussangst‘¹¹ oder ‚Transdifferenz‘¹² –, die Negation und Widerspruch als konstitutive Faktoren kultureller Rezeptionsprozesse verstehen.

In der kunsthistorischen Forschung darf eine vergleichbare methodische Ausdifferenzierung der Transferphänomene, wie sie in Literatur-, Sprach- und Geschichtswissenschaften gegeben ist, indes nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden.¹³ Es mag an der Suggestionmacht der Bilder liegen, künstlerische Transferprozesse tendenziell an den manifesten Folgen formaler, inhaltlicher oder funktionaler Aneignung festzumachen und nach der Logik von Sender und Empfänger zu beurteilen. Zwar lässt sich in den letzten Jahrzehnten – nicht nur aufgrund der zunehmenden Befruchtung durch die Kulturtransferforschung – eine Abkehr von dem Populärkonzept der ‚Einfluss-Kunstgeschichte‘ hin zu dynamischeren Modellen aktiven Austauschs konstatieren.¹⁴ Michael BAXANDALL hatte schon 1985 in seinem „Excursus against influence“ dazu aufgerufen, den (eigentlich schon seit Michel Foucault zur Disposition

kulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Hg. von Federico CELESTINI/Helga MITTERBAUER. Tübingen 2003, S. 21–35.

11 Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 1973; Michael C. FRANK, *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2006.

12 Klaus LÖSCH, Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: *Differenzen anders denken*. Hg. von Lars ALLOLIO-NÄCKE u.a. Frankfurt a. M. 2005, S. 26–49.

13 Anlässlich des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, der unter dem Motto ‚Künstlerischer Austausch‘ 1992 in Berlin abgehalten wurde, hat Thomas W. GAEHTGENS die Entwicklung einer fachspezifischen Methodik zur Erfassung künstlerischer Transferprozesse dezidiert eingefordert. Thomas W. GAEHTGENS, *Eröffnungsrede*. In: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hg. von Thomas W. GAEHTGENS. Bd. 1. Berlin 1993, S. 11–15, hier S. 13. Indes blieben Beitrag und Wirkung des Kongresses in Hinblick auf die Einlösung dieser Forderung beschränkt. Zur defizitären Rolle der Kunstgeschichte in der Kulturtransferforschung vgl. z.B.: Johannes PAULMANN, *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. In: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 649–685, hier S. 676; Monika HOLZER-KERNBICHLER, *Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht*. In: *Ver-rückte Kulturen* (wie Anm. 10), S. 137–150; Marina DMITRIEVA, *Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im östlichen Europa in der Zeit der Renaissance*. Stuttgart 2008, S. 31–34.

14 Eine solche Wende wird verschiedentlich – allerdings ohne konkrete Untermauerung – postuliert: Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I. Hg. von Matthias MÜLLER u.a. *Schriften zur Residenzkultur 19*. Berlin 2013, S. 7–14. Anne-Marie BONNET, „... wäre Cranach [doch] 1505 gestorben ...“. Überlegungen zu der Rolle der Biographie in der wissenschaftlichen Bewertung Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553). Die ‚langsame‘ wissenschaftliche Anerkennung des schnellsten Malers der Deutschen Renaissance. In: *Die Biographie. Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*. Hg. von Beate BÖCKEM u.a. Berlin/Boston 2016, S. 61–72, hier S. 62.

stehenden¹⁵) Begriff ‚Einfluss‘ gänzlich aus der kunsthistorischen Terminologie zu eliminieren und eine lange Liste alternativer Verben angeboten, um das Spektrum rezeptiver Handlungsmöglichkeiten adäquat zu beschreiben; darunter ‚to resist‘, ‚to distort‘ oder ‚to subvert‘.¹⁶ Und Vorstöße wie dieser trugen durchaus zur Entwicklung differenzierterer Ansätze bei.¹⁷ Dennoch blieb die gelegte Spur, Phänomene des Widerstandes und der Resistenz in die Betrachtung künstlerischer Rezeption miteinzubeziehen, bislang ohne methodisch manifeste Konsequenz. Der ‚negative Transfer‘ hat in der Kunstwissenschaft noch nicht die Kontur einer Kategorie angenommen.

Der folgende Beitrag steckt sich nicht das Ziel, dieses Defizit tiefergehend zu ergründen oder gar mit der Ambition zu dessen Behebung anzutreten. Er will vielmehr anhand konkreter historischer Präzedenzfälle die Umdrehung geläufiger Praxis erproben, um exemplarisch die Aussagekraft der Kehrseite aneignender Rezeption zu vergegenwärtigen.

Ausgangspunkt der heuristischen Fallstudie sind drei Künstler; ein niederländischer, ein französischer und ein deutschsprachiger, jeweils führende Maler ihrer Region. Allen dreien ist gemein, dass sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Süden reisten, in das Italien der Frührenaissance. Sie mögen unterschiedliche Ziele angesteuert haben, doch zumindest den allgemeinsten Rahmenbedingungen nach werden sich ihnen vergleichbare Eindrücke geboten haben. Ihre Reaktionen indes fielen denkbar unterschiedlich aus, so dass sich zwischen ihren Wegen nahezu ein modellhaftes Feld der Möglichkeiten von Rezeption aufspannen ließe.

Als Rogier van der Weyden anlässlich des Heiligen Jahres 1450 nach Rom aufbrach, befand er sich bereits auf dem Zenit seines Ruhms. Nicht nur in der historischen Rückschau erweist sich der Brüsseler Meister als der europaweit meist rezipierte Maler des 15. Jahrhunderts, bereits unter den Zeitgenossen und insbesondere in Italien, wo im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts ein reges Interesse an dem neuen Naturalismus der niederländischen Kunst erwacht war, genoss Rogier großes Ansehen. Seine Gemälde fanden sich in den fürstlichen und patrizischen Sammlungen von Neapel und Florenz, von Genua, Mailand und Pesaro. Lionello d’Este, der

15 Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973, S. 33f.

16 Michael BAXANDALL, *Patterns of Intention. On Historical Explanation of Pictures*. New Haven/London 1985, S. 58–61: „the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle...“. Grundsätzlich zur Begriffsproblematik: Robert S. NELSON, *Appropriation*. In: *Critical Terms for Art History*. Hg. von Robert S. NELSON/Richard SHIFF. Chicago/London 2. Aufl. 2003, S. 160–173.

17 Beispielhaft sei ein jüngerer, die methodische Problemstellung diskutierender Ansatz genannt: David YOUNG KIM, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*. New Haven/London 2014, S. 11–38.

Markgraf von Ferrara, hatte gleich mehrere Gemälde bei Rogier in Brüssel bestellt und über seinen Brügger Geschäftsträger bezahlen lassen. Stolz führte der kultivierte Fürst diese Glanzstücke seiner Sammlung seinen Besuchern vor. Cyriacus von Ancona, der intellektuelle Kaufmann und Ahnherr der archäologischen Zunft, geriet 1449 in Schwärmen als ihm Gelegenheit gegeben wurde, ein Kreuzabnahme-Triptychon zu studieren, das Rogier für Lionello d'Este gefertigt hatte.¹⁸

Abb. 2: Rogier van der Weyden, ‚Medici-Madonna‘, Frankfurt, Städel, um 1460

18 Dirk DE VOS, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999, S. 60f; Paula NUTTALL, From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400–1500. New Haven/London 2004, S. 31–38.

Im Jahr darauf wurde Rogier – wohl vergleichbar wie später Dürer in den Niederlanden – in der Heiligen Stadt als geehrter Gast empfangen. Nach dem Bericht, den Bartolomeo Facio in ‚De viris illustribus‘ (1456) gibt, führte man ihn vor berühmte Kunstwerke, um sein Urteil zu erfahren. In San Giovanni in Laterano habe er die (nicht erhaltenen) Fresken des Gentile da Fabriano besonders bewundert. Leider wissen wir nicht, was Rogier in Rom außer der Lateransbasilika sonst noch gesehen und welche anderen Städte Italiens er besucht hat. Durch Padua, Bologna, Ferrara und Florenz wird ihm seine Reiseroute aber wohl geführt haben. Die Eindrücke, die er dort empfangen haben mag, aber bleiben weitgehend im Dunklen. Denn Rogiers Werk verrät wenig von diesen künstlerischen Begegnungen. Es ist dies ein Faktum, das die Forschung immer wieder verstörte: Der wahrscheinlich prominenteste nordische Künstler seiner Zeit reist durch das Italien der aufblühenden Renaissance. In den Werken, die er nach seiner Rückkehr in Brüssel schuf – darunter Hauptwerke wie der Columba Altar oder der Berliner Johannes-Altar – finden sich aber nur leise Erinnerungen daran. Ernst KANTOROWICZ hat einst den Schluss gezogen, Rogier sei gar nicht in Italien gewesen¹⁹ und damit den Ehrgeiz Erwin PANOFSKYS entfacht, das Gegenteil zu beweisen.²⁰ PANOFSKYS Urteil hat sich durchgesetzt. Heute ist man sich weitgehend einig, dass Rogier sehr wohl in Italien war. Dafür sprechen nicht nur der Zeitzeugenbericht, sondern v.a. zwei Werke, die wohl erst nach Rogiers Heimkehr in italienischem Auftrag entstanden und die eindeutige Reflexe auf italienische Vorbilder zeigen. Die Frage der Eigenhändigkeit dieser Werke wurde zuweilen kontrovers diskutiert, ist für unseren Zusammenhang aber nicht von entscheidendem Belang:

Die sogenannte Medici-Madonna, heute im Frankfurter Städel (Abb. 2), gibt sich nicht nur durch den zentralen Lilienschild am Sockel als florentinische Bestellung zu erkennen. Das Auftreten der heiligen Cosmas und Damian, der Familienpatrone der Medici, erweist zudem einen spezifischen Zusammenhang zum Clan des Cosimo il Vecchio. Offenkundig sollte auch das ikonographische Formular der Tafel den Vorstellungen der Auftraggeber Rechnung tragen. Es folgt dem Typus der ‚Sacra Conversazione‘, wie er seit den 1430er Jahren durch Fra Angelico und Domenico Veneziano in Florenz populär gemacht wurde: Maria mit Kind, flankiert von einer Gruppe stehender Heiliger.²¹ Diese Anleihe darf jedoch nicht falsch bewertet werden.

¹⁹ Ernst H. KANTOROWICZ, The Este Portrait by Rogier van der Weyden. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1939), S. 165–180.

²⁰ Brief an Fritz Saxl vom 22. März 1948. Erwin PANOFSKY, *Korrespondenz 1910 bis 1968*. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden. Hg. von Dieter WUTTKE. Bd. 2: *Korrespondenz 1937 bis 1949*. Wiesbaden 2003, S. 912–915.

²¹ Jochen SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*. Mainz 1993, S. 316–335. DE VOS, Rogier (wie Anm. 18), S. 317–320; Robert SUCKALE, Rogier van der Weyden und die Kunst Italiens. In: *Städel-Jahrbuch* 18 (2001), S. 37–58, 46f.; NUTTAL, Flanders (wie Anm. 18), S. 85–88; Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. *Ausstellungskatalog*. Hg. von Stephan KEMPERDICK/Jochen SANDER. Ostfildern 2008, S. 360–363, Kat.-Nr. 39 (Jochen SANDER); Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530. *Dialoghi tra artisti*. Da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello. *Ausstel-*

Abb. 3: Fra Angelico, Beweinung Christi, München, Alte Pinakothek, um 1440

Sie ist ausschließlich eine ikonographische und reflektiert als solche die Vorgaben der Besteller. Eine tatsächliche künstlerische Einlassung Rogiers in die florentinische Malerei und ihre Gestaltungsprinzipien bezeugt die Medici-Madonna nicht.²² Dies gilt auch für die ebenfalls von den Medici bestellte Grablegung Christi, heute in den Uffi-

lungskatalog. Hg. von Bert W. MEIJER. Firenze 2008, S. 106–108, Kat.-Nr. 8 (Jochen SANDER). Margaret L. KOSTERS Argument, dass Rogier nicht notwendig auf italienische Modelle zurückgegriffen haben müsse, weil schon Jan van Eycks Paele-Madonna einen Prototypus für die Ikonografie der Sacra Conversazione geliefert habe, geht an der Tatsache vorbei, dass der vielfigurige Typus, der Maria von mehr als zwei stehenden Heiligen flankiert zeigt, in der niederländischen Malerei keine Vorgeschichte hat. Margaret L. KOSTER, Italy and the North. A Florentine Perspective. In: The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430–1530. Ausstellungskatalog. Hg. von Till Holger BORCHERT. Brügge 2002, S. 79–90.

²² SUCKALE, Rogier (wie Anm. 21), S. 46f., unterstreicht die Umformulierungen, die der aus Italien übernommene Typus der ‚Sacra Conversazione‘, im Detail erfährt und hält insbesondere Rogiers Negation der Zentralperspektive fest: „... offensichtlich schien sie ihm keinen Zugewinn an Aussagekraft für seine Bilder zu versprechen. Vielleicht sah er in ihr auch die Gefahr einer Ablenkung ...“. Vgl. auch NUTTAL, Flanders (wie Anm. 18), S. 85–88.

Abb. 4: Rogier van der Weyden, Beweinung Christi, Florenz, Uffizien, um 1460

zien (Abb. 4), die einer Komposition folgt, die Fra Angelico für die zentrale Tafel der Predella des Hauptaltarretabels von San Marco, Cosimo de' Medicis Florentiner Hauskloster, formuliert hatte (Abb. 3).²³

²³ DE VOS, Rogier (wie Anm. 18), S. 330–333; NUTTAL, Flanders (wie Anm. 18), S. 26–29. MEIJER (Hg.), Firenze (wie Anm. 21), S. 98–100, Kat.-Nr. 5 (Bert W. MEIJER).

Die Referenz auf dieses frühe Hauptwerk mediceischer Ikonographie²⁴ ist auch hier als Vorgabe der Auftraggeber zu verstehen. Wiederum aber zeigt sich, dass der Künstler diese Anweisung keineswegs als gestalterische Bindung verstand. Im Gegenteil: In der Gegenüberstellung der beiden Grablegen kann man in seltener Klarheit festmachen, was die Differenz zwischen italienischer und niederländischer ‚ars nova‘ ausmacht. An der gegensätzlichen Oberflächengestaltung der Grabfelsen im Bildzentrum lassen sich die differenten Funktionen des Lichts vorführen, wie sie Ernst GOMBRICH in seiner magistralen Studie auf die Dichotomie zwischen dem italienischen ‚lume‘ und dem nordischen ‚lusto‘ zuspitzte, dem Licht als Instrument dreidimensionaler Form und seiner Funktion der Differenzierung texturaler Oberfläche.²⁵ Gleichermäßen ließe sich Fra Angelicos ornamentale Auffassung der Vegetation der vielgestaltigen atmosphärischen Naturdarstellung Rogiers entgegenstellen oder der klare Fluss der Gewänder deren stofflicher Durchwirkung.

Der aussagekräftigste Gegensatz besteht indes in Rogiers Negation der zentralperspektivischen Logik. Fra Angelicos streng achsensymmetrische Komposition ist von der frontalperspektivischen Setzung des Grabtuchs Christi aus konzipiert. Rogier hob diese bildräumliche Systematik mittels ebenso subtiler wie effizienter Eingriffe auf: Durch Einfügung der knienden Rückenfigur der heiligen Magdalena wirkte er der figuralen Symmetrie entgegen. Des Weiteren drehte er den Körper Christi aus der Zentralachse und verstärkte diesen Torsionseffekt durch die mächtige Grabplatte, die er sehr pointiert aus der Hauptflucht winkelte. In Summe erzielte er auf diese Weise trotz weitgehender Übereinstimmung von Ikonographie und kompositioneller Matrix eine auffallend unterschiedliche Bildwirkung.

Die Signifikanz dieser Verwandlung böte sich an, die Frage nach Faktoren und Hintergründen der Differenz zwischen niederländischem und florentinischem Bildkonzept zu vertiefen. Zumal Michael ROHLMANN die These gewagt hat, Rogiers Tafel sei an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort mit einem Werk des Florentiners Andrea del Verrocchio verbunden gewesen und diese Konfrontation als interkultureller ‚Paragone‘ inszeniert worden.²⁶ In unserem Zusammenhang soll die Grablegung des Rogier van der Weyden aber nur einen konkreten Sachverhalt verdeutlichen: die Haltung des

24 Julia Isabel MILLER, *Medici Patronage and the Iconography of Fra Angelico's San Marco Altarpiece*. In: *Studies in Iconography* 11 (1987), S. 1–13; William HOOD, *Fra Angelico at San Marco*. New Haven 1993; Wendy Leiko STOCKSTILL, *Cosimo de' Medici and his Quest for Salvation as seen in the Monastery of San Marco, the Medici Palace Chapel, and the Church of San Lorenzo*. Ann Arbor 2008.

25 Ernst H. GOMBRICH, *Light, Form and Texture in XVth Century Painting*. In: *Journal of the Royal Society of Arts* 112 (1964), S. 826–849.

26 MEIJER (Hg.), *Firenze* (wie Anm. 21), S. 94–97, Kat.-Nr. 4 (Michael ROHLMANN). ROHLMANNs Versuch nachzuweisen, dass Rogiers Grablegung in der Kapelle der Medici Villa in Careggi mit Verrocchios Relief der Auferstehung Christi (heute Florenz, Bargello) zu einem Retabelensemble kombiniert war, ist indes schon angesichts der Größendifferenz der Werke angreifbar. In diesem Sinne Beverly Louise BROWN, *Florence and the Netherlands*. *Florence and Paris*. In: *The Burlington Magazine* 150 (2008), S. 639–641.

Flamen gegenüber einer aus der Zentralperspektive entwickelten Bildordnung. Deren gezielte Aushebelung, wie sie in der Grablegung zu beobachten ist, führt geradezu modellhaft vor, was ‚negativer Transfer‘ als Phänomen künstlerischen Austausches in der Praxis bedeuten kann.

Hält man sich schließlich vor Augen, dass Rogier auf seiner Italienreise nicht nur mit einzelnen Arbeiten Fra Angelicos, sondern mit einem weiten Spektrum an Kunstwerken konfrontiert gewesen sein muss – seien es nur Architektur und Ausstattung des von Michelozzo eben fertiggestellten Konvents von San Marco –, so ist es evident, dass er sich nicht nur der Ordnungsmacht der Zentralperspektive verschloss. Auch das augenfälligste Merkmal der Formensprache der Renaissance, ihr Dekor *all’antica*, fand keinerlei Resonanz in seinem Werk.

Rogiers Resistenz gegenüber den Prinzipien der Frührenaissancekunst wird umso deutlicher, wenn wir uns seinem französischen Zeitgenossen zuwenden. Jean Fouquet aus Tours hatte Rom eben verlassen, als Rogier dort eintraf. Im Unterschied zum Brüsseler Großmeister stand Fouquet noch am Beginn seiner Karriere, als er in den Süden reiste. Und er blieb auch länger dort als dieser, hielt sich vielleicht sogar an die fünf Jahre in Italien auf. Es muss Fouquet dort bald gelungen sein, die Aufmerksamkeit führender Kreise auf sich zu ziehen. Er arbeitete für den Papst ebenso wie wohl auch für die Este in Ferrara. Eugen IV., ein Sammler niederländischer Kunst, der sogar eine Tafel van Eycks sein Eigen nannte, erteilte dem jungen Franzosen seinen bedeutendsten frühen Auftrag: ein Bildnis des Pontifex, das leider verloren ist, dessen Wirkungsgeschichte aber die weitere Geschichte des Papstporträts bis zu Raffael und Tizian entscheidend mitprägen sollte. Fouquets Menschenbilder machten die Italiener mit einem neuen Anspruch der Lebensnähe vertraut, wie ihn das Wiener Porträt des estensischen Hofnarren Gonella offenbart, das Fouquet mehrheitlich zugeschrieben wird.²⁷

Fouquet war aber beileibe nicht nur der Gebende. Er setzte sich seinerseits intensiv mit der Malerei der Frührenaissance auseinander. Auch für ihn war Fra Angelico entscheidende Bezugsgröße. Im Unterschied zu Rogier interessierte er sich aber nicht

²⁷ Sandro LOMBARDI, *Jean Fouquet*. Florenz 1983; Claude SCHAEFER, *Jean Fouquet. An der Schwelle der Renaissance*. Dresden 1994, S. 24–37; Angela CIANFARINI, *Consensus filaretiano per Jean Fouquet. Un fiorentino ed un oltremontano alla corte romana di Eugenio IV.* In: *Le due Rome del Quattrocento*. Hg. von Sergio ROSSI/Stefano VALERI. Roma 1997, S. 213–224; Mark L. EVANS, *Jean Fouquet and Italy*. In: *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse*. Hg. von Michelle P. BROWN/Scot MCKENDRICK. London 1998, S. 162–189; Fiorella Sricchia SANTORO, *Jean Fouquet en Italie*. In: *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*. Ausstellungskatalog. Hg. von François AVRIL. Paris 2003, S. 50–63; John RICHARDS, *Fouquet and the Trecento*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 449–472; Samuel GRAS, *Le voyage en Italie de Jean Fouquet et la réception du répertoire iconographique par deux de ses disciples*. In: *Le voyage en Italie au temps de la Renaissance*. Hg. von Olfa ABROUGUI. Tunis 2014, S. 41–70. Eine kritische und differenzierte Sichtung der Fülle von der Forschung postulierter Zeugnisse von Fouquets Italienreise unternimmt jüngst Neville ROWLEY, *Fouquet in Italien suchen*. In: *Jean FOUQUET, Das Diptychon von Melun*. Ausstellungskatalog. Hg. von Stephan KEMPERDICK. Petersberg 2017, S. 50–59.

nur für die ikonographischen Konzepte des Malermönchs, sondern auch für dessen formale Lösungen. Die Werke, die Fouquet nach seiner Rückkehr schuf, spiegeln den Grad dieser Einlassung und gelten „als das wohl allererste Manifest der Renaissance des italienischen Quattrocento nördlich der Alpen“.²⁸ Die Miniaturen des Stundenbuchs für Étienne Chevalier, den Schatzmeister der französischen Krone, geben das offenkundigste Zeugnis dieses Transfers.²⁹ Hier finden wir das, was wir bei Rogier vermissten, ein Aufgreifen des spezifischen Repertoires der Bildwelt der Renaissance, ihrer all’antica Architekturen ebenso wie ihrer perspektivischen Raumkonzepte.

Abb. 5: Jean Fouquet, Etienne Chevalier im Gebet vor Maria, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, um 1450/60

Die doppelseitige Miniatur, die Étienne Chevalier vor dem Thron Mariens zeigt (Abb. 5), verdeutlicht, auf welche reflektierte Weise Fouquet die Kulissen der italienischen Renaissance einsetzte, mit dem Architekturvokabular der heimischen Gotik kombinierte und symbolisch differenzierte. Der Thronsaal Mariens, in dem der Stifter, sein heiliger Patron und die Engelschöre auftreten, ist als antikische Renaissancekulisse gegeben. Der Thron Mariens selbst dagegen hat die Form eines reichen goti-

²⁸ Peter KURMANN, Renaissance im Vorraum des Himmels. Bemerkungen zu Jean Fouquets Architekturdarstellung. In: KEMPERDICK (Hg.), Fouquet (wie Anm. 27), S. 99–111, hier S. 100.

²⁹ AVRIL (Hg.), Fouquet (wie Anm. 27), S. 193–206.

schen Kirchenportals. Eine Kontrastierung der Stile, die offenbar auf symbolische Steigerung abzielt. Den Marienthron in Anlehnung an die Eingangspforte eines Sakralraums zu gestalten, sollte diesen offenbar mit Bedeutung aufladen und gegenüber dem Renaissancesaal abheben.³⁰ Diese Strategie war dem Prinzip nach nicht neu.³¹ Auf vergleichbare Weise hatten schon die Altniederländer der Vorgängergeneration, Jan van Eyck und der Meister von Flémalle, romanische und gotische Architektursprache gegeneinandergestellt, um über differente Settings Symbolebenen zu scheiden.³² Neu ist jedoch, dass Fouquet nicht zwei zeitdifferente Stile derselben Kultursphäre miteinander konfrontierte, sondern zeitgleiche Stilhaltungen differenter Kultursphären – vertraute französische Spätgotik und die Renaissance Italiens.

Fouquet stellte sich auch den gestalterischen Bedingungen der italienischen Kunst, den konstruktiven Herausforderungen des perspektivischen Bildraums. Seine Ergebnisse auf diesem Feld weichen indes fundamental von der Praxis seiner südlichen Landsleute ab – eine Tatsache, die die Forschung beständig vor ein Rätsel stellte. Zwar entsprechen Fouquets Raumbilder den Bedingungen der Perspektive insoweit, als die Tiefenlinien (Orthogonalen) auf Fluchtpunkte hin konvergieren. Dass es sich dennoch verbietet, durchgängig von konsistenten zentralperspektivischen Bildern zu sprechen, hat nicht nur mit der mangelnden Systematik und Einheitlichkeit der Fluchtungen zu tun. In manchen seiner Werke erwächst ein entschieden empfindlicherer Widerspruch zu den Grundsätzen der Zentralperspektive aus der Setzung der Transversalen. Diese verlaufen zuweilen nicht als Gerade, sondern in Kurven. Im

30 Für die unterschiedliche Deutung des architektonischen Settings sei stellvertretend auf die jüngste Publikation zu Fouquet verwiesen. KURMANN, Renaissance (wie Anm. 28), S. 101, 106, spricht von dem „Vorhof des ewigen Paradieses. Aber das gotische Portal, das im Stundenbuch dorthin führt ist noch verschlossen“. Das Kirchenportal mache Maria zu einer Art „Kirchenmadonna“. Durch die Ersetzung von Tympanon und Türen des Portals durch eine Nische in Renaissanceformen verringere sich die Distanz zum Raum des Stifters und verbinde sich das traditionelle Bild der Kirche mit dem neuartigen „Wunder“ der antiken Baukunst. Dagegen geht Eberhard KÖNIG, Étienne Chevalier als Auftraggeber Jean Fouquets. In: KEMPERDICK (Hg.), Fouquet (wie Anm. 27), S. 61–69, hier S. 62, angesichts der Putten, die am Kranzgesims das Monogramm des Étienne Chevalier vorweisen, davon aus, dass „nicht der Auftraggeber, sondern die Jungfrau Maria ... hier zu Gast [sei].“ Dennoch deutet er das Portal des Marienthrons als ‚Porta clausa‘, d.h. als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens.

31 Grundsätzlich zu Genese und Bedeutungsgehalt des Portalmotivs im 15. Jahrhundert: Karl M. BIRKMEYER, The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. In: The Art Bulletin 43 (1961), S. 1–20, 99–112.

32 Werner KÖRTE, Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Wolfenbüttel 1930; Stephan HOPPE, Architekturstil und Zeitbewußtsein in der Malerei Stefan Lochners. Verwendung und Vorbilder. In: Hörsaal, Amt und Marktplatz. Forschung und Denkmalpflege im Rheinland. Festschrift für Udo Mainzer zum 60. Geburtstag. Hg. von Claudia EUSKIRCHEN u. a. Regensburg 2005, S. 57–70; Stephan HOPPE, Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofs um 1435. In: Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung. Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter. Hg. von Dietrich BOSCHUNG/Susanne WITTEKIND. Wiesbaden 2008, S. 351–394, Alexander NAGEL/Christopher S. WOOD, Anachronic Renaissance. New York 2010, S. 147–149.

Stundenbuch für Étienne Chevalier ist das Phänomen nicht nur am Fliesenboden der genannten Doppelminiatur, sondern, anschaulicher, in der Verkündigungs-Miniatur (Abb. 6) an der Krümmung des Bodens und der Biegung der Deckenbacken ablesbar.

Abb. 6: Jean Fouquet, Verkündigung des Todes Mariens, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, um 1452/60

Noch aussagekräftiger tritt es uns in Miniaturen der etwas späteren ‚Grandes Chroniques de France‘ (Abb. 7) entgegen.³³

Abb. 7: Jean Fouquet, Die Ankunft Karl IV. in Saint-Denis, ‚Grandes Chroniques de France‘, Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 6465, fol. 442, um 1460

Abb. 8: ‚Costruzione legittima‘, nach Leon Battista Alberti, De Pictura, 1435

³³ AVRIL (Hg.), Fouquet (wie Anm. 27), S. 219–248.

Um den Kontrast zum perspektivischen Strukturprinzip der Renaissance zu illustrieren, gilt es sich die ‚Costruzione legittima‘ (Abb. 8) vor Augen zu führen, das Modell des perspektivisch verkürzten Quadratrasters, für das Leon Battista Alberti die erste Konstruktionsanleitung verschriftlichte.³⁴ Es ist offensichtlich, dass die einseitige Kurvierung der Transversalen (nicht aber der Orthogonalen!) einen fundamentalen Widerspruch in diesem System auslösen würde. Dem Anspruch der ‚Costruzione legittima‘, den gleichförmigen euklidischen Raum ins Bild zu übersetzen, entzöge eine derartige immanente Paradoxie schlichtweg die Grundlage.

Es gibt in der Forschung grob zwei – in differenzierterer Sicht nicht immer klar zu trennende – Positionen, die eigenwilligen perspektivischen Lösungen des Jean Fouquet zu erklären. Die eine führt die Unzulänglichkeit seiner konstruktiven Kenntnisse ins Feld. Bereits Otto PÄCHT argumentierte: „apparently he did not acquire *theoretical* knowledge of Italy’s new scientific methods, for his pictures do not conform even to the elementary law of the one and only vanishing point.“³⁵ In jüngerer Zeit qualifizierte Joseph A. DANE derartige Krümmungen von Linienrastern als „accidents of construction“.³⁶

Die Gegenposition, wie sie von John WHITE oder Martin KEMP vertreten wurde, bemisst Fouquet in diesem Punkt nicht an Italien. Seine Lösungen hätten dort weder theoretische noch praktische Wurzeln, sondern seien als „most personal inventions“³⁷ zu bewerten, die sich einerseits aus Fouquets Herkommen aus der frankoflämischen Buchmalerei nährten, andererseits aus der empirischen Beobachtung: „(he) must have devoted careful thought to questions of how we see“.³⁸

Beide Ansätze gilt es zu hinterfragen. Legt man Fouquets gekrümmten Raumbildern die Norm der italienischen Renaissance zugrunde, wird man sie als unzulänglich disqualifizieren aber ihrem eigenständigen Anspruch nicht gerecht werden. Grenzt man sie umgekehrt von diesem Bezugspunkt ab, so negiert man die Möglichkeit, sie als Ergebnisse der aktiven Auseinandersetzung mit dem Regelwerk des italienischen Bildes zu begreifen.

Das Faktum des Interesses Jean Fouquets für die neue perspektivische Organisation des Bildraumes steht außer Frage. Glaubhaft wurde nicht nur seine – wohl auch persönliche – Begegnung mit Fra Angelico, sondern auch mit Werken Benozzo Gozzolis oder Jacopo Bellinis und ihren trecentesken Vorläufern und sein Kontakt

³⁴ Martin KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven/London 1990, S. 23. Der Terminus ‚Costruzione legittima‘ wurde erst 1625 von Pietro Accolti geprägt.

³⁵ Otto PÄCHT, *Jean Fouquet. A Study of his Style*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940), S. 85–102, hier S. 91.

³⁶ Joseph A. DANE, *Linear Perspective and the Obliquities of Reception*. In: *Reading Medieval Culture. Essays in Honor of Robert W. Hanning*, Notre Dame 2005, S. 428–453, hier S. 444.

³⁷ John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London 3. Aufl. 1987, S. 231.

³⁸ KEMP, *Science* (wie Anm. 34), S. 246.

zu einem der frühen Theoretiker der Perspektive, Antonio Filarete, belegt.³⁹ Wenn seine Konstruktionen in einen geradezu ostentativen Widerspruch zum perspektivischen Regelwerk geraten, das diese Künstler vertraten, so wird man folglich nicht von „accidents of construction“ sprechen können. Nicht zuletzt auch deshalb nicht, weil Fouquet seine Mittel kontextbezogen einsetzte – er neben kurvierten Bodenrastern durchaus auch solche aus geraden Linien verwendete, wie sie der italienischen Konvention entsprachen.⁴⁰

Hinter Fouquets Entwicklung einer kurvierten Perspektive muss folglich eine spezifische anwendungsbezogene Absicht gestanden haben. Er wird wohl kaum gegen das Postulat des Euklidischen Raumes angetreten oder über Raumkrümmung reflektiert haben. Viel eher reagierte er auf einen Umstand, den später auch Leonardo als Einengung begreifen wird, nämlich die mangelnde Eignung des zentralperspektivischen Systems, Momente von Zeit und Bewegung zu erfassen.⁴¹ Und in der Tat belegen die genannten Anwendungsbeispiele, dass Fouquet durch die Kurvierung der Linien einen besonderen Effekt räumlicher Dynamisierung erzielte. Besonders augenfälliges Beispiel dafür gibt die Szene der Ankunft Karl IV. in Saint-Denis in den ‚Grandes Chroniques de France‘ (Abb. 7). Der Eindruck, das kaiserliche Gefolge würde in abrollender Bewegung am Auge des Betrachters vorbeiziehen, wird durch den nach vorne gebogenen Bodenraster entscheidend gefördert. Mit der streng bildparallelen Transversalführung der ‚Costruzione legittima‘ (Abb. 8) hätte sich diese räumliche Dynamik so nicht erzeugen lassen.

John WHITE hat zwar durchaus mit Recht darauf hingewiesen, dass dieser Kunstgriff nicht voraussetzungslos war, sondern sich in ihm die Verwurzelung Fouquets in der Tradition der frankoflämischen Buchmalerei äußere.⁴² Schon die Brüder Limburg hatten bildparallelen Figurenaufzügen gekrümmte Wegführungen unterlegt, um die Wirkung räumlicher Handlungsabläufe zu erzielen. Indes erklärt diese Vorprägung zwar den Anspruch, mit dem Fouquet an das perspektivische Raumbild Italiens herantrat, nicht aber das Ergebnis seiner Auseinandersetzung. Wenn er dem perspektivischen Rasterboden, wie er ihm in italienischen Werken vor Augen stand, mit einer kurvilinearen Variante begegnete, so stellte er damit nicht Unverständnis unter Beweis. Man wird hinter dem augenfälligen Widerspruch vielmehr eine spezifische Negation der strukturellen Logik des zentralperspektivischen Konzepts erkennen müssen, in der sich Reflexion ebenso wie Kritik dokumentieren. Denn Fouquet lieferte eine Alternative und eröffnete eine über die Möglichkeit der Renaissancepers-

³⁹ Siehe Anm. 27.

⁴⁰ Wenig überzeugend ist die Position von Kirsti ANDERSEN, die von dieser Parallelität der Modi auf mangelnde theoretische Reflexion schließt und in der kurvilinearen Gestaltung schlicht eine ästhetische Vorliebe von Jean Fouquet sieht. Kirsti ANDERSEN, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York 2007, S. 108.

⁴¹ Frank FEHRENBACH, *Der oszillierende Blick. Sfumato und die Optik des späten Leonardo*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/4 (2002), S. 522–544.

⁴² WHITE, *Birth* (wie Anm. 37), S. 225–231.

pektive hinausgehende Dynamisierung des Bildraumes – mag sich diese für italienische Augen auch noch so paradox ausgenommen haben.

Systemkritik an der Zentralperspektive war dem Südtiroler Zeitgenossen, der uns als dritter Zeuge dient, sicher fremd. Michael Pacher aus Bruneck brach um 1460 – wie Fouquet als junger Mann – nach Italien auf. Padua, das zentrale Ziel seiner Reise, war schon für vorangegangene Generationen Tiroler Künstler ein Tor zur Kunst Italiens gewesen. Mitte des 15. Jahrhunderts hatte sich die Stadt des heiligen Antonius als oberitalienischer Brückenkopf der Frührenaissance etabliert. Die Pioniere der Florentiner ‚ars nova‘, Filippo Lippi, Paolo Ucello, Donatello, hatten hier gearbeitet und die regionale Kunstproduktion entscheidend beeinflusst.

Es gibt solide Indizien dafür, dass Pacher in Padua Anschluss an die große Werkstatt des Francesco Squarcione fand. In dieser *bottega*, die sich bald *studium* nannte und die im Ansatz schon Momente neuzeitlicher Akademien vorwegnahm, wurden junge Künstler in großer Zahl ausgebildet; darunter Andrea Mantegna, Nicolò Pizzolo, Giorgio Schiavone, Marco Zoppo oder Carlo Crivelli. Squarcione hatte eine umfangreiche Sammlung an antiken Skulpturen, Abgüssen, Münzen und auch an Arbeiten zeitgenössischer Künstler angelegt, die den *discipuli* als Studienobjekte dienen sollten. Pacher muss sich in diesem Milieu eine Gelegenheit geboten haben, die sich ein halbes Jahrhundert später Albrecht Dürer lange vergeblich herbeiwünschen sollte, nämlich jemanden zu finden, der ihn in die Praxis der Perspektive und ihre technischen Hintergründe einwies. Das besondere Talent des jungen Südtirolers für das konstruktive Verfahren, seine „Urbegabung“ (Joseph HARNEST),⁴³ tat ein Übriges, ihn zu einem Pionier der Zentralperspektive werden zu lassen. Er sollte sich die neue Bildtechnik der Renaissance wie kein anderer Künstler außerhalb Italiens zu Eigen machen und Zug um Zug immer komplexere und perfektere Illusionsräume daraus kreieren (Abb. 11).⁴⁴

Nur wenige Jahre bevor Pacher in Padua eintraf, hatte Andrea Mantegna die Fresken der Ovetarikapelle der Eremitanikirche fertiggestellt. Squarciones Meister-schüler und Adoptivsohn hatte dort die Möglichkeiten vor Augen geführt, die die Zentralperspektive für neue Strategien der Bilderzählung eröffnete. Die Forschung erkannte in der Begegnung Pachers mit diesen Bildern zurecht ein Schlüsselerlebnis und trug eine Fülle an Indizien zusammen, um die Tragweite seines Padua-Aufenthalts zu belegen.⁴⁵ Dabei geriet indes erstaunlicherweise die Tatsache weitgehend

⁴³ Joseph HARNEST, Das Problem der konstruierten Perspektive in der altdeutschen Malerei (techn. Diss.). München 1971, S. 45.

⁴⁴ Lukas MADERSBACHER, Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen. München/Berlin 2015, S. 55–63.

⁴⁵ Mark EVANS, Appropriation and Application. The Significance of the Sources of Michael Pachers's Altarpieces. In: The Altarpiece in the Renaissance. Hg. von Peter HUMFREY/Martin KEMP. Cambridge 1990, S. 106–128; Ulrich SÖDING, Der Hochaltar von St. Lorenzen und die Anfänge Michael Pachers. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 45/1 (1993), S. 1–7; Artur ROSENAUER, Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen. In:

außer Acht, dass Pacher seinem Vorbild nicht nur Folge leistete, sondern ihm diese Gefolgschaft gleichzeitig auch auf ziemlich rigorose Weise verweigerte.

Um dies zu illustrieren, soll eine Gegenüberstellung dienen, die gerne und mit Recht gewählt wird, um Pachers Mantegna-Rezeption schlagend unter Beweis zu stellen: Die Szene der ‚Verteilung des Kirchenschatzes‘ (Abb. 10) von Pachers erstem Retabel, das er bald nach seiner Heimkehr für die Pfarrkirche von Sankt Lorenzen bei Bruneck schuf, ist ohne Zweifel direkt von Mantegnas ‚Taufe des Hermogenes‘ (Abb. 9) in der Ovetarikapelle inspiriert.

Abb. 9: Andrea Mantegna, Der hl. Jakobus tauft Hermogenes, Padua, Eremitanikirche, Ovetarikapelle, um 1450/54

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997), S. 119–130; vgl. auch die Überblicke zur Forschungsgeschichte von Silvia SPADA-PINTARELLI, *Fortuna critica. Michael Pacher in der italienischsprachigen Literatur*. In: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998. Ausstellungskatalog, Bozen/Lana 1998, S. 81–89; Cornelia PLIEGER, *Fortuna critica. Michael Pacher in der deutschsprachigen Literatur*. In: Ebd., S. 90–96.

Abb. 10: Michael Pacher, Verteilung des Kirchenschatzes, Altar von Sankt Lorenzen, München, Alte Pinakothek, um 1465; Foto: Lukas Madersbacher

Der Schauplatz der Arkadenflucht, die auf einen Rundbogen zuführt, stimmt dem Prinzip nach ebenso überein, wie die Figurenregie. Zwar zeigte sich die Forschung nicht nur dieses offenkundigen Zusammenhangs, sondern durchaus auch der Tatsache bewusst, dass Pacher sein Vorbild auch modifizierte.⁴⁶ Der radikalste Schritt seiner Adaptierung blieb indes außer Acht. Pacher unterzog das Renaissance-Setting einer Stilbereinigung, die eine Auslöschung des gesamten Motivvokabulars der Antike zugunsten gotischer Architekturformen zur Folge hatte: Aus der klassischen

⁴⁶ Artur ROSENAUER, Zur Frage der europäischen Bedeutung Michael Pachers. In: Ausstellungskatalog Pacher (wie Anm. 45), S. 37–47, hier S. 40.

Pfeilerstellung wurde eine spitzbogige Arkade, kein Element des reichen antikischen Dekors erfuhrt Übernahme.⁴⁷

Diese Transformation stellt einen durchaus bemerkenswerten Vorgang der Auseinandersetzung dar. Zumal wir von einem Künstler sprechen, der sich den Bildprinzipien der italienischen Renaissance mit äußerstem Interesse und tiefgehendem Verständnis zuwandte und der sich zudem gerade Andrea Mantegna zum Vorbild nahm, der wie kaum einer seiner Zeitgenossen darauf abzielte, die Welt der Antike in seinen Bildern wiedererstehen zu lassen. Dass Pacher eben diese all'antica Formenwelt der Renaissance sein ganzes Werk hindurch konsequent vermeiden sollte,⁴⁸ bedeutete nicht zuletzt auch eine zusätzliche konstruktive Herausforderung. Ist doch die gotische Architektur, auf der er beharrte, – v.a. die komplexen zeitgemäßen Wölbungsformen, die er in seinen späteren Werken aufgriff –, perspektivisch erheblich schwieriger zu erfassen als Architekturformen der Renaissance. Und so gerieten denn auch Pachers Konstruktionen zum Anspruchsvollsten, das es in der Zeit gab (Abb. 11).

Diese Kluft zwischen totaler Aneignung des Strukturprinzips des Renaissancebildes und rigoroser Resistenz gegenüber dem Formengut der Renaissance ist erklärungsbedürftig, zumal sich eine vergleichbar selektive Rezeption für keinen anderen Italienfahrer des 15. Jahrhunderts nachweisen lässt. Selbst die Künstler aus Pachers unmittelbarem Umkreis, die sich ebenfalls in Oberitalien schulten, hielten es anders und nahmen bereitwillig Versatzstücke der Renaissancearchitektur – Muschelkonchen, venezianische Kamine oder kassettierte Tonnengewölbe – in ihre Bilder auf.⁴⁹ Wenn Pacher auf derartige Anleihen verzichtete und architektonische Settings konsequent in die Sprache heimischer Gotik kleidete, so muss ihn ein klares Kalkül geleitet haben.

Man darf dem „halb italienischen“ (Erwin PANOFKY)⁵⁰ Künstler wohl kaum eine ablehnende Haltung gegenüber dem Formengut der Renaissance unterstellen. Es fehlt jeder Anhaltspunkt für eine ideologisch motivierte antiitalienische Intention, wie sie ein halbes Jahrhundert später dem ‚Nationalismus‘ des deutschen Humanismus erwachsen wird.⁵¹ Man wird in der Angleichung der Bildschauplätze an die

⁴⁷ MADERSBACHER, Pacher (wie Anm. 44), S. 114.

⁴⁸ Nur an einer der Flügeltafeln von Pachers Laurentiusretabel, der in der Zuschreibung umstrittenen Szene des Todes Mariens, heute in der Prager Nationalgalerie, sind im Hintergrund Architektur motive mit Anklängen an die Renaissance zu sehen. Da diese frühe Stilillusion im gesamten Œuvre eine isolierte Ausnahme bleibt, darf sie als Zeugnis einer noch im Werden befindlichen Konzeptfindung gewertet werden. MADERSBACHER, Pacher (wie Anm. 44), S. 129.

⁴⁹ Vgl. z.B. den Katharinenaltar Friedrich Pachers im Augustiner-Chorherrenstift Neustift und die Szene der Dornenkrönung vom späten Marienaltar des Meisters von Uttenheim im Museum Hofburg in Brixen. Ausstellungskatalog Pacher (wie Anm. 45), Kat.-Nrn. 39 und 20.

⁵⁰ Erwin PANOFKY, Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25. Berlin 1927, S. 258–330, hier S. 307.

⁵¹ Michael BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven/London 1980, S. 135–142; Andrew MORRALL, *The ‚Deutsch‘ and the ‚Welsch‘. Jörg Breu the Elders Sketch for the Story of Lucretia and the Uses of Classicism in Sixteenth Century Germany*. In: *Drawing 1400–1600*. Inven-

tion and Innovation. Hg. von Stuart CURRIE. Aldershot/Vermont 1998, S. 109–131; Larry SILVER, German Patriotism in the Age of Dürer. In: Dürer and his Culture. Hg. von Dagmar EICHBERGER/Charles ZIKA. Cambridge 1998, S. 38–68; Jürgen MÜLLER, Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance. In: Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Hg. von Philine HELAS u.a. Berlin 2007, S. 309–318; Maurice SASS, Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalspezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch. In: Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Hg. von Jan-Dirk MÜLLER/Ulrich PFISTERER. München 2011, S. 75–133.

Abb. 11a/b: Michael Pacher, Beschneidung Christi, Altar von Sankt Wolfgang, Sankt Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarrkirche, 1475/81 und perspektivische Konstruktion nach Harnest (wie Anm. 43), S. 45

heimische Erfahrungswirklichkeit des Betrachters wohl eher dieselbe rezeptionsästhetische Strategie erkennen müssen, der auch Pachers kühne, das Auge ins Bild ziehenden Perspektiven dienen. Die Suggestion der Teilhabe des Betrachters sollte wohl durch fremdartige all'antica Architekturkulissen nicht gestört und der beabsichtigte Zweck, die Wirkung von Heilsgeschichte im vertrauten Kontext des Hier und Heute zu thematisieren, nicht unterlaufen werden. Auch wenn sich die Ausschaltung des Renaissancevokabulars dergestalt aus der inhaltlichen Bildfunktion begründen ließe, gewinnt sie doch vor dem Hintergrund der italienischen Kunsttheorie Bedeutung, die gleichzeitig erste Schritte einer systematischen Differenzierung der Eigenarten

künstlerischer Stile setzte. Um 1460 formulierte Filarete in seinem Architekturtraktat jene lapidare Distinktion zwischen dem Spitzbogen der Deutschen und Franzosen und dem antiken Rundbogen, wie sie bis heute in der Allgemeinvorstellung als ausschlaggebendes Unterscheidungskriterium zwischen der Architektur der Gotik und der Renaissance gilt.⁵² Wenn Filarete klar gegen den unantiken „arco acuto“ Stellung bezieht, so darf man Pacher zwar nicht im Umkehrschluss dessen Verteidigung unterstellen. Jedoch legt sein Vorgehen Zeugnis davon ab, dass er in einer prinzipiell vergleichbaren Weise über Identität und Differenz dieser Stilerscheinungen und ihre kulturellen Bindungen reflektierte. Wie Peter KURMANN jüngst angesichts der Konfrontation der Stile bei Jean Fouquet formulierte, darf man auch im Falle Pachers vermuten, „dass die Andersartigkeit der antikischen Architektur Italiens das Bewusstsein ... für das Besondere der nördlich der Alpen beheimateten Gotik vertiefte“.⁵³

Ein Resümee des exemplarischen Blicks auf die drei Italienfahrer der Mitte des 15. Jahrhunderts kann es sich nicht zur Aufgabe stellen, die inhaltlichen Motive und die augenfälligen Differenzen der Rezeptionsprozesse tiefergehend zu begründen. Ein solcher Anspruch müsste die individuell unterschiedlichen Voraussetzungen der Italienaufenthalte der drei Künstler (Lebensaltar, Karriereprofil, Verweildauer, Vernetzung etc.) ebenso wie die Verschiedenheit der kulturellen Milieus, aus denen sie kamen und in die sie zurückkehrten, in Rechnung stellen. Erst in Verknüpfung dieser Faktoren ließen sich die Motive ‚negativer Rezeption‘ einer vergleichenden Beurteilung unterziehen. Nicht ohne Grund vermerkt LÜSEBRINK: „Phänomene der Nicht-Rezeption oder Verweigerung erschließen sich erst bei intensiver Auseinandersetzung sowohl mit Inhalten und Strukturen des Kulturtransfers selbst als auch mit der Ausgangskultur.“⁵⁴ Und in der Komplexität dieser Anforderung liegt denn vielleicht auch ein Grund für die geringe Aufmerksamkeit, die Phänomene der Resistenz in der kunsthistorischen Forschung finden.

Die vorgestellten Fallbeispiele sollten indes veranschaulicht haben, dass Rezeptionsvorgänge tatsächlich nur dann adäquat erfasst sind, wenn die Fragestellung nicht einseitig auf Prozesse der Aneignung abzielt, sondern auch die Brüche, die Motive von Distanzierung, Negation und Blockierung, in den Blick genommen werden. Rogier van der Weydens ebenso subtile wie effektive Antithese auf die Komposition Fra Angelicos, Jean Fouquets eigenwillige Gegenposition zur Systematik der Zentralperspektive und Michael Pachers Ausfilterung der Formenwelt der Renaissance repräsentieren zwar sehr unterschiedliche Reaktionen. Doch legen alle Fälle nicht nur Zeugnis für die kreative Potenz interkultureller Rezeptionsprozesse ab. Die substanziellen Adaptierungen der vorbildhaften Bildkonzepte lassen sich in den signifikan-

52 Markus BRANDIS, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*. Weimar 2002, S. 121; Ulrich PFISTERER, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*. München 2002, S. 85f.

53 KURMANN, *Renaissance* (wie Anm. 28), S. 104

54 LÜSEBRINK, *Kommunikation* (wie Anm. 7), S. 155.

ten Punkten nur aus Kalkülen der Negation heraus verstehen. Wobei es entscheidend ist, festzuhalten, dass der Hebel stets an den distinktiven Faktoren des Renaissancebildes angesetzt wurde; an dessen perspektivischer Systematik und an dessen antiker Erscheinungsform. Auf diese Weise dokumentieren die Lösungen eine Auseinandersetzung mit der spezifischen Identität der Kunst des italienischen Quattrocento. Und die gesetzten Schritte der Distanzierung und der Formulierung alternativer Konzepte verdeutlichen auch, dass diese Auseinandersetzungen als konkrete Reflexionen über kulturelle Differenz verstanden werden muss. Eben darin liegt die signifikante Aussagekraft der Phänomene ‚negativen Kulturtransfers‘. Dass derartige Formen der Rezeption, die auf fremdkulturelle Impulse mit produktivem Widerspruch antworten, erhebliches Erkenntnispotential gerade für künstlerische Austauschprozesse bergen, sollte eigentlich zu erwarten sein.