



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

ALTOBELLO MELONE UND DER NORDEN.
ZUR INTERNATIONALEN BEDEUTUNG
SEINER CREMONESER SCHAFFENSZEIT

Verfasserin

Karin Trojer

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

WEIL ES SICH LOHNT NEUES ZU BEGINNEN
UND GEWACHSENE TRÄUME ZU LEBEN.
DANKE SÜDTIROL – WIEN

DANKSAGUNG

Wenn es an der Zeit ist, mit gewissen Kapiteln im Leben abzuschließen, sollte nicht darauf vergessen werden, wem dafür gedankt werden kann und muss:

Allen voran danke meiner Freundin Elisabeth Pichler BA, die mich mit vorbildhaftem Mut erst dazu gebracht hat, den Weg des Kunstgeschichtsstudiums zu gehen, mir bedingungslos und immer mit Rat und Tat zur Seite stand und steht, mir den Rücken freihält und stärkt, mir Muse und Kraft ist ...

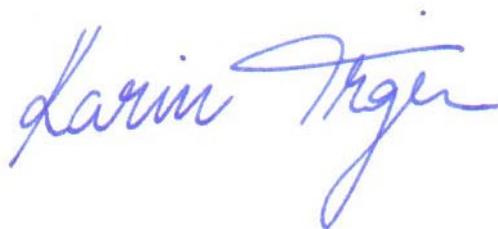
Ein besonderer Dank ergeht an meine gesamte Familie in Südtirol, die mich trotz der Distanz jederzeit spüren lässt, was Heimat und wie schön es ist, zu Hause jederzeit Willkommen zu sein, mich in meinem Eigensinn gewähren ließ und mir eine beruhigende Sicherheit und einen wohltuenden Rückhalt bot.

Ich danke all meinen Kolleginnen und Kollegen, die ich im Laufe meines Studiums und den damit einhergehenden Tätigkeiten im und außerhalb des Institutes kennen lernen durfte und die mich ein Stück Zeit weit inspirierend, konkurrierend, austauschend und/ oder amüsierend begleitet haben. Die Freundschaften, die zum Teil daraus erwachsen sind, bedeuten mir sehr viel und ich freue mich, sie weiter in die Zukunft zu führen. Einige davon möchte ich an dieser Stelle namentlich nennen, da sie mich tatkräftig beim Beenden des Studiums unterstützt haben: Julia Pfeffer und Mag. Rudolf Wagner für das überaus gewissenhafte Lektorat der Diplomarbeit, die das Ganze in eine unmissverständliche Form geglättet haben; Mag. Nina Stainer BA für die Hilfe beim Vorbereiten auf die Diplomprüfung, und zwar mit „Übungen vor Originalen“ à la Anfängerübung des Magisterstudiums.

Womit ich bei den Lehrenden des Wiener Instituts für Kunstgeschichte bin: Ich möchte die Gelegenheit nutzen, meinen engsten Ausbildnern und direkten Weisungsbefugten für die überaus lehrreichen, interessanten und wertvollen Einblicke in die Inhalte und Aufgaben des wissenschaftlichen Faches, die sie mir vor allem im Laufe meiner vielen Tutorien und einer Studienassistenz erlaubten, zu danken. Genannt seien Frau HR tit. Ao. Prof. Dr. Liselotte Popelka, Frau Ass. Dr. Eva Waldmann, Frau OR Dr. Elisabeth Goldarbeiter, Frau MMag. Dr. Huberta Weigl, Herr OR Dr. Friedrich Polleroß, Frau Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz und besonders Frau Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel.

Ihr darf ich an dieser Stelle meinen tiefsten Dank ausdrücken. Ihre intensive, fördernde und fordernde Betreuung in allen Phasen der Diplomarbeit ist nur das Ende einer langjährigen Zusammenarbeit, die weit über einen reinen Wissenserwerb in ihren exzellenten Vorlesungen und Seminaren reichte. Als *ihre* Tutorin und Studienassistentin im Verlauf mehrerer, gemeinsam betreuter Lehrveranstaltungen prägte sie wesentlich meinen Zugang zur Kunstgeschichte, sie zeigte mir auf besonders beeindruckende Weise, was Professionalität und Enthusiasmus am Beruf bedeuten.

Für mich waren die letzten Jahre eine besondere Zeit, ich danke dafür.



Wien, im Jänner 2012

KARIN TROJER

ALTOBELLO MELONE UND DER NORDEN.

ZUR INTERNATIONALEN BEDEUTUNG

SEINER CREMONESER SCHAFFENSZEIT

WIEN 2012

INHALTSVERZEICHNIS

Widmung/ Danksagung

Inhaltsverzeichnis

.....

I. ALTABELLO MELONE UND DER NORDEN.	Seite:	1
EINE EINFÜHRUNG – ÜBERBLICK ÜBER DIE QUELLEN UND DEN FORSCHUNGSSTAND ZUM KÜNSTLER		
• Die Quellenlage zu Leben, Oeuvre und Umfeld des Künstlers		2
• Forschungsstand zu Altobello und seinen Werken, besonders im Hinblick auf seine Beziehung zur nordalpinen Kunst		5
• Forschungsfrage(n), Vorgehensweise und Zielsetzung		9
II. KUNSTPATRONAGE IN ZEITEN POLITISCHER INSTABILITÄT.	Seite:	11
CREMONA ZWISCHEN MACHTVERSCHIEBUNGEN UND KONSTANTER STADTVERWALTUNG – DIE VERTRÄGE ÜBER DIE FRESKIERUNG IM LANGHAUSHAUPTSCHIFF DES DOMES		
• Die politische und künstlerische Situation in Cremona zu Beginn des 16. Jahrhunderts		12
• Die Freskierung im Langhaushauptschiff des Domes, ein Auftrag der <i>Fabbrica della Cattedrale</i>		16
• Das Dekorationsprojekt als Beispiel neuzeitlicher Kunstpatronage sowie Prestigeprojekt der <i>massari</i>		21
• Die Verträge zwischen den <i>fabbricieri</i> und Altobello Melone sowie die künstlerische Umsetzung der schriftlichen Vorgaben (und ikonographischen Quellen)		26

III. IDEEN DER BILDFINDUNG.	Seite:	34
DIE FRESKEN MELONES IM CREMONESER DOM – URSACHEN FÜR DEN GESTALTERISCHEN WANDEL		
• Analyse und Gründe der sich verändernden Gestaltungsprinzipien während der beiden Freskierungsphasen des Künstlers		34
• Mögliche Einflüsse in den ersten Szenen Altobellos auf der nördlichen Langhauswand des Domes		40
• Der Wandel von einer norditalienischen zu einer vermehrt transalpinen Vorlagenrezeption in der zweiten Ausstattungsphase von 1518		45
IV. MEDIEN UND WEGE DER KUNSTVERMITTLUNG ZWISCHEN NORDEN UND SÜDEN.	Seite:	52
ZUR ROLLE DER DRUCKGRAPHIK ALS INTERNATIONALE HANDELSWARE – KÜNSTLERREISEN ZU BEGINN DER NEUZEIT		
• Zur Entstehung und Verbreitung der deutschen Druckgraphik durch den europäischen Handel am Anfang des 16. Jahrhunderts		53
• Die umfassende Aufnahme druckgraphischer Erzeugnisse im Dekorationsprojekt des Cremoneser Domes		58
• Aufkommen, Beweggründe und Durchführung von Künstlerreisen nach Italien		61
• Die malerischen Auswirkungen des Kunstaustausches auf Altobellos Fresken		66

V. DIE MANIERA PONENTINA, EIN ZEITPHÄNOMEN?	Seite:	71
DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG DER TRANSALPINEN		
EINFLUSSNAHMEN FÜR ALTOBELLO MELONE – EINE		
SCHLUSSBETRACHTUNG		
• Die Verarbeitung nordalpiner Vorlagen als Konstante im Schaffen Altobellos		72
• Venedig als Dreh- und Angelpunkt der Kunstvermittlung		76
• Der Cremonese am Puls der Zeit		80

.....		
Literaturverzeichnis	Seite:	I
Abbildungsnachweis		XIII
Abbildungen		XVII

.....		
Abstract		
Curriculum vitae von Karin Trojer		

I. ALTOBELLO MELONE UND DER NORDEN.

EINE EINFÜHRUNG – ÜBERBLICK ÜBER DIE QUELLEN UND DEN FORSCHUNGSSTAND ZUM KÜNSTLER

„Una personalità di prim’ordine [...] uno dei giovani più audaci che contasse nei primi decenni del Cinquecento la pittura dell’Italia Settentrionale“; so lobte Roberto Longhi 1917 den Künstler Altobello Melone. Er befand, dass der aus Cremona stammende Maler eine der wichtigsten und ausdrucksstärksten jungen Persönlichkeiten war, die das 16. Jahrhundert im nördlichen Italien hervorgebracht hatte.¹

Kein schlechtes Urteil für jemanden, der in den Fachkreisen allgemein bis heute kein allzu großes Interesse zugestanden bekommen hat. Wohl zu gering wurde und wird sein Zutun bei der Gestaltung der kunsthistorischen Entwicklung gesehen. Dadurch blieb Altobello Melone relativ unbekannt und unbeachtet, besonders außerhalb des heimatlichen Territoriums. Schon allein diese Tatsache wäre Grund genug, dem Cremonesen mehr Aufmerksamkeit zu schenken und den Sympathien, die doch mancher Experte für ihn hegte, auf den Grund zu gehen. Allerdings ist die Quellenlage über den Maler recht spärlich. Es gibt nur sehr wenige, vereinzelte, gesicherte Daten zu seinem Leben, und fast noch undurchsichtiger ist die Nachvollziehbarkeit seiner künstlerischen Tätigkeit.

Die Einführung soll nun dieser schütterten Faktenlage etwas entgegentreten. Die Künstlerpersönlichkeit Altobello Melone wird zunächst anhand der die Zeit überdauernden Quellen und im Weiteren sein Schaffen in Bezug zum Norden – wobei der transalpine und vor allem der deutsche Kulturraum gemeint ist, der in der Fachliteratur immer wieder angesprochen wird – exemplarisch vorgestellt. Dadurch findet einerseits der doppelteilige Haupttitel der Diplomarbeit „ALTOBELLO MELONE UND DER NORDEN“ seine Erläuterung, andererseits lassen sich aus diesen

¹ Longhi 1917, S. 106.

beiden Komponenten im Grunde die Forschungsfragen ableiten, die in der Folge Zug um Zug abgehandelt werden.

Die Quellenlage zu Leben, Oeuvre und Umfeld des Künstlers

Sicher ist sich die Forschung dahingehend, dass sich Altobello Melone zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des Cinquecento in Brescia aufhielt. Davon zeugt eine *Beweinung Christi*, die sich in der Pinacoteca di Brera in Mailand befindet und vom Künstler in Anlehnung an Girolamo Romanino um 1511/ 12 ausgeführt wurde (Abb. 1). Romanino fertigte seine Version, die heute in der Accademia von Venedig aufbewahrt wird, um 1510 für die Kirche San Lorenzo in Brescia (Abb. 2). Die Gemeinsamkeiten betreffen im Allgemeinen die venezianisch anmutende Bildkomposition sowie den malerischen Stil: beispielsweise die Anordnung der Figurengruppe im Vordergrund, in einem Halbkreis um den auf einem Fels- bzw. Holzsockel sitzend aufgebarten toten Leib Jesu, der von den drei Marien, Maria Magdalena und dem Evangelisten Johannes hinwendungsvoll gehalten und beweint wird, während Joseph von Arimathia und Nikodemus für die Grablegung bereit stehen; die Gestaltung des weitläufigen Hintergrundes mit einem Ausblick auf den Golgatha-Hügel und einen wolkenverhangenen Himmel; oder das trockene und strenge Kolorit, das realistische Einsetzen von Farbe und Licht, die eine der Szene innewohnende, fahle Stimmung und Atmosphäre verleihen.² Zudem wurde Melone von dem Venezianer Marcantonio Michiel, einem Historiker und Inventaristen, in seiner *Notizia d'opere di disegno*, – einer Bestandsaufnahme von Sammlungen in norditalienischen Zentren – die dieser zwischen 1521 und 1543 verfasste, als „discepolo de Armanin“ bezeichnet, was auf ein direktes Schüler-Lehrer-Verhältnis hindeutet.³

² Über die Abhängigkeit der beiden Werke voneinander sowie zur venezianischen und lombardischen Kunst herrscht in den Fachkreisen durchwegs Übereinstimmung. Vgl. z. B. Frangi 1988, S. 393-396; Tanzi 1996, S. 93-94; Camerlengo u. a. 2006, S. 75, 100.

³ Der Kommentar des Autors zu dem Zitat liefert sofort die Identifikation des angeführten Namens – wobei der ebenfalls genannte *Anonimo* mit Marcantonio Michiel gleichzusetzen ist – und lautet folgendermaßen: „Quanto ad Altobello Melone [...], l’anonimo chiamando Armanin il suo maestro intende riferirsi a nessun altro se non a Gerolamo Romanino, (di cui ha storpiato venezianamente il nome), poiché lo conferma il carattere delle opere di Altobello, quand’ anche si voglia credere che i suoi principii nell’arte li avesse fatti presso il Boccaccino.“ Morelli 1884, S. 92-93.

Nach dieser ersten Lehrausbildung und beruflichen Erfahrung in Brescia begab sich der junge Altobello nachweislich in die Werkstatt des Boccaccio Boccaccino in Cremona (Abb. 3-4). Dort ging er am 5. November 1513 mit diesem eine Abmachung ein, ihm bei der Freskierung im lokalen Dom zu helfen. Die überlieferten Belege bergen glücklicherweise einige Informationen mehr, und zwar über die Herkunft und das Alter von Melone. Er wird darin als Sohn eines Marcantonio, Einwohner im Bezirk von Sant'Andrea in Cremona, und mit den Worten „maior etatis annorum viginti duorum“ als über 22-jährig angeführt. Daraus lässt sich das Geburtsdatum errechnen, nämlich 1491 oder eben ein wenig früher, also 1490.⁴ Nach bereits vier Tagen wurde der Vertrag modifiziert. Ein folgendes Dokument vom 9. November belegt, dass Altobello mit seinen Konditionen nicht einverstanden war. Der Kontrakt wurde geändert, beispielsweise von ursprünglich zwei auf ein Jahr gekürzt, zudem standen dem Gehilfen nun täglich ein kleiner Lohn und eine Mahlzeit, die nachmittags am Gerüst einzunehmen war, zu.⁵

Die Freskierung in der Cremoneser Kathedrale war allerdings keine alleinige Angelegenheit von Boccaccio Boccaccino, sondern ein groß angelegtes Dekorationsprojekt, das die *Fabbrica della Cattedrale* in Auftrag gab (Abb. 5-6). Sie war die städtisch organisierte Kirchenbauverwaltung mit den so genannten *massari* als Vorsteher.⁶ Ein neutestamentarischer Freskenzyklus sollte sich, ausgehend von der nordwestlichen Ecke, im Uhrzeigersinn über die Wandflächen zwischen den Arkadenöffnungen und den Emporen im Mittelschiff des Langhauses, der Apsis im Osten, sowie an der Innenseite der Westfassade entlang entwickeln und innerhalb eines guten Jahrzehnts realisiert sein. Insgesamt zählt der gemalte Zyklus 30 ausgeführte Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi (Abb. 7-8). Im Frühling 1514

⁴ Mischiati 1991, S. 129.

⁵ Altobello Melone war wohl einer der vielversprechendsten jungen Künstler aus der Werkstatt des Boccaccino, trotzdem wurde die Vorrangstellung des Lehrers im Vertrag eindeutig hervorgehoben. Die ursprüngliche Vereinbarung sah nämlich vor, dass Melone seinem Lehrer gratis helfe, sich allerdings zu gleichen Teilen wie dieser an den anfallenden Spesen beteiligen müsse, die Umverteilung der Gewinne allerdings wiederum in einem Verhältnis von sechs zu vier zugunsten von Boccaccino erfolgen solle. Die Änderungen des Kontraktes nach eben bereits vier Tagen betrafen nicht nur die Dauer der Zusammenarbeit, sondern wahrscheinlich auch die auszuführenden Aufgaben. Jedenfalls finden sich keinerlei Spuren von einem Eingreifen Melones in den ersten Szenen des Marienlebens, die eine überaus große Einheitlichkeit in ihren Ausarbeitungen aufweisen. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 96-99; Mischiati 1991, S. 129-132.

⁶ Die *massari* waren die Geschäftsführer der *Fabbrica della Cattedrale*. Sie – drei an der Zahl – können als Laien bezeichnet werden, die direkt vom Stadtrat gewählt wurden und für zwei Jahre im Amt blieben. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 86.

begann Boccaccino mit der Ausmalung, ihm folgten 1516 Gianfrancesco Bembo und 1517 sowie 1518 in zwei aufeinander folgenden Aufträgen Altobello Melone, der wiederum 1519 von Girolamo Romanino und 1520 von Pordenone abgelöst wurde, bis schließlich Bernardino Gatti den Freskenzyklus nach einer kurzen Pause im Jahr 1529 vollendete.⁷

Der Aufenthalt von Melone in Cremona und seine Tätigkeit dort von 1516 bis 1519 ist gut dokumentiert. Die Register der *Fabbrica* mit den vertraglichen Vereinbarungen, vorgesehenen Begutachtungen, genauen An- und Auszahlungen sind detailliert überliefert.⁸ Die Fresken im Dom sind auch die einzigen signierten und datierten Werke Altobellos, somit für eine Betrachtung der künstlerischen Laufbahn des Cremonesen von zentraler Bedeutung und auch unumgänglicher Ausgangspunkt der Ausführungen für die vorliegende Diplomarbeit.

In den folgenden Jahren, also nach seiner Arbeit im Dom von Cremona, um es mit den Worten von Alessandro Serafini auszudrücken “il nome del Melone diventa quasi un fantasma”.⁹ Einen weiteren Hinweis auf den Verbleib des Künstlers bringt neuerlich ein Dokument aus seiner Heimatstadt. Im Dezember 1523 ist Altobello dort ein weiteres Mal nachweisbar, und zwar wiederum im Dom, diesmal als Zeuge, vielleicht als Trauzeugen.¹⁰ Ansonsten gibt es keine Quellen, Dokumente oder sonstige Belege, auch keine signierten Werke des Künstlers, die sein weiteres Schaffen belegen würden.

Auch sein Todesdatum ist unsicher, um 1543 dürfte er allerdings bereits verstorben gewesen sein. Dies bezeugt ein Dokument aus dem Archiv von Treviso, in welchem der Neffe von Melone, ein Giovan Pietro, seinen Bruder Giovan Battista zu seinem Bevollmächtigten in Cremona ernennt, und zwar für das ihm zustehende Erbe, nach dem Tod seines Großvaters Marco Antonio und seines Onkels väterlicherseits, Altobello.¹¹

⁷ Genauere Ausführungen und Literaturangaben zum Projekt der *Fabbrica* und dem Freskenzyklus folgen im II. Kapitel, Punkt 2 und 4.

⁸ Vgl. Sacchi 1872, S. 182-186; Marubbi 2001-b, S. 194-195.

⁹ Der Ausdruck *fantasma* (ital.: Geist, Gespenst, Phantom) bezieht sich hier auf die Tatsache, dass es von Altobello Melone nach seinem Tun im Cremoneser Dom kaum Quellen noch Werke gibt, die ihm eindeutig zuzuordnen wären. Serafini 2009, o. S.

¹⁰ Vgl. Tanzi 1986, S. 97.

¹¹ Vgl. Tanzi 1986, S. 97.

Forschungsstand zu Altobello und seinen Werken, besonders im Hinblick auf seine Beziehung zur nordalpinen Kunst

Da die präsentierten Daten mehr oder minder die Einzigen sind, die Leben und Schaffen von Altobello Melone in der Zeit fixieren, lohnt es, die davon ausgehende und anschließende Forschungsliteratur zu betrachten, um ein umfassenderes Bild des Künstlers zu bekommen. Bereits ein flüchtiger Blick über die vorhandene Literatur zu Künstler und Werk macht schnell klar, dass es – abgesehen von den wenigen bereits angesprochenen Quellen – nicht sehr viele Publikationen gibt, deren Autoren sich direkt mit Altobello Melone und seinem Tun auseinandersetzen.¹² Allgemein lassen diese sich in zwei Schwerpunktgruppen einteilen:

Zunächst sind es meist Aufsätze, die sich mit der gestalterischen Entwicklung des Künstlers beschäftigen. Hier wiederum liegt das hauptsächliche Interesse in der frühen Phase, also in der Zeit vor und während seines Einsatzes im Dom von Cremona. Vor allem das Verhältnis und die gegenseitige Beeinflussung von Altobello Melone und Girolamo Romanino oder Gianfrancesco Bembo sowie Versuche neuer Zu- oder Abschreibungen stehen dabei im Vordergrund.¹³ Einige wenige Kunsthistoriker befassten sich auch mit der späten Schaffensperiode, wie zum Beispiel Marco Tanzi 1986 in seinem Aufsatz “Riflessioni sull’attività di Altobello Melone dopo il 1520”;¹⁴ wiederum sind es Zuschreibungen und/ oder Werkrekonstruktionen, die im Mittelpunkt stehen.¹⁵

¹² Es gibt beispielsweise keine Künstler- oder Werkmonographie über den Cremonesen und sein Schaffen, auch wurde ihm noch keine umfassende biographische Ausstellung gewidmet.

¹³ Beispiele sind: Luigi Grassi 1950 mit “Ingegno di Altobello Meloni”; Federico Zeri 1953 mit “Altobello Melone: Quattro tavole”; Ferdinando Bologna 1955 mit “Altobello Melone”; Mina Gregori 1957 mit “Altobello Melone e Gian Francesco Bembo”; Maria L. Ferrari 1958 mit “Antologia di Artisti. Un recupero per Altobello”; Marco Tanzi 1982 mit “Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo”; Francesco Frangi 1988 mit “Sulle tracce di Altobello giovane”; Franco Moro 1994 mit “Per Altobello giovane”; Paola Castellini 1999 und 2007/ 2009 mit “Per l’attività bresciana di Altobello Melone” und „Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento“; Marco Tanzi 2009 mit “Due date per Altobello Melone”.

¹⁴ Tanzi 1986, S. 97-107.

¹⁵ Weitere Beispiele sind: Amos Aimi und Carlo Capuzzi 1990 mit “La collegiata di Monticelli d’Ongina, Piacenza, e un ritrovato polittico d’Altobello Melone”; Norman E. Land 1997/ 1998 mit „Reconstructing a reconstruction. Altobello Melone’s Picenardi altarpiece“; Joan Stock 1999/ 2000 mit „The Iconographic Implications in the Reconstructed Picenardi Altarpiece. A Typological Interpretation“. – Zuschreibungsfragen wird in der vorliegenden Arbeit allerdings kein Platz eingeräumt, auf die Beziehung von Altobello Melone zu anderen Künstlern seiner Zeit wird hingegen besonders in den Kapiteln III, IV und V eingegangen.

Die zweite Gruppe besteht aus Publikationen, in denen einzelne Werke des Künstlers behandelt werden. Dazu gehören einerseits Überblickseditionen zu gewissen regionalen Zeitabschnitten, wobei immer einige ausgesuchte Bilder Melones in eine umfassendere, künstlerische und kunsthistorische Entwicklung gestellt werden, wie zum Beispiel in dem von Mina Gregori 1990 herausgegebenen Buch „Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento“.¹⁶ Andererseits handelt es sich dabei um Kataloge zu monographischen Ausstellungen von Künstlern aus Altobellos unmittelbarem Umfeld, wie jene über „Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano“ aus dem Jahr 2006 im Castello del Buonconsiglio in Trient.¹⁷

Interessant ist der Umstand, dass die verschiedenen Autoren in nahezu jeder der angeführten Publikationen darauf verweisen, dass der Cremonese Altobello Melone verschiedene künstlerische Einflüsse in seinen Werken vereine und kombiniere. Immer wird ihm unter anderem – wie dem mailändischen und dem venezianischen Raum – eine Affinität zur transalpinen Kunst zugesprochen. Und genau auf diesen Aspekt zielt der zweite Teil des Titels „Altobello Melone UND DER NORDEN“ ab, der zugleich der zentrale Gegenstand der Fragestellung(en) der Diplomarbeit ist.

Bereits Marcantonio Michiel sprach – wohl als Erster – in seiner *Notizia d'opere di disegno* von einer *maniera ponentina* in einem heute verlorenen Werk von Altobello Melone, das er in Cremona, im Haus des Priors von Sant'Antonio sah: „La Lucrezia che si ferisce, in tela, a colla, alla maniera ponentina, a figura intera, fu de

¹⁶ Gregori 1990. – Weitere Beispiele sind: Mina Gregori 1955 mit „Altobello, il Romanino e il cinquecento cremonese“; Giovanni Romano 1982 mit „Il Cinquecento di Roberto Longhi; eccentrici, classicismo precoce, `maniera`“; Marco Tanzi 1984 mit „Appunti sulla fortuna visiva degli `eccentrici` cremonesi“; Giulio Bora 1988 mit „Maniera, `idea` e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni“ und 2004 mit seinem Beitrag „Toward a New Naturalism. Sixteenth-Century Painting in Cremona and Milan“.

¹⁷ Camerlengo u. a. 2006. In dieser Publikation wird beispielsweise der sich in Frankfurt befindliche *Narziss am Brunnen* angeführt, der auch Opfer eines Umschreibungsprozesses wurde. Im Städelschen Kunstinstitut immer noch – zumindest im Dezember 2009 – als Altobello Melone laufend, wird er im Romanino-Katalog von Francesco Frangi dem etwas älteren Maler (Romanino wird um 1485 geboren) sehr überzeugend zugesprochen (vgl. S. 90-93, Nr. und Abb. 2). Das Beispiel ist symptomatisch für die Schwierigkeiten der Erfassung der Person Altobello Melones einerseits und der Zuschreibung seiner Werke andererseits. Ein weiterer monographischer Ausstellungskatalog betrifft beispielsweise die Malerfamilie Campi: Mina Gregori 1985 „I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento“.

man de Altobello da Melon cremonese, giovine de buon instinto e indole in la pittura [...]”.¹⁸

Als in *westlicher Manier* gemalt, bezeichnete Michiel die Ausführungen Melones. *Ponente*, aus dem Italienischen übersetzt, bedeutet *Westen*. Mit dem Begriff ist allerdings nicht rein geographisch zu operieren, er darf in seinem weiteren, künstlerisch verwendeten Sinn als *nördlich* bzw. als *antivenezianisch* gesehen werden, wie dies Luigi Grassi 1950 als Erklärung der getätigten Aussage von Michiel darlegte.¹⁹ In der Tat kann von einer *arte ponente*, also deutschen bzw. westlich beeinflussten Kunst gesprochen werden, im Gegensatz zu einer *arte levante*, der italienischen und östlich beeinflussten Kunst als ihrem Pendant. Dabei übernehmen die Alpen die Rolle einer natürlich gewachsenen Grenze zwischen unterschiedlichen Einfluss- und Verbreitungsgebieten. *Maniera ponentina* bezeichnet einen Kunst- und Kulturraum, der dem Cremonas fremd ist, also den franko-flämischen, aus dem niederländische und deutsche Maler des 15. Jahrhunderts ihre Grundlagen bis zu einem gewissen Grad übernahmen.²⁰ Volker Plagemann stellte treffend fest, dass eine Reise nach Italien immer schon ein Alpenerlebnis bedeutete, das beim Aufstieg ein Staunen über das Anwachsen der Berge und ein Erschrecken über die Gefahren der Passüberwindung mit sich brachte. Beim Abstieg auf den südlichen Alpenhängen gehörte dann aber eben auch die Verwunderung über das andere Licht sowie die veränderte Flora und Fauna. Mit dem Überschreiten dieser Natur- und Sprachbarriere vollzog sich ein Übergang in eine andere Landschaft und eine fremde Kultur, die notgedrungen auch zu anderen künstlerischen Lösungen animieren musste, völlig unabhängig davon, ob sich der Künstler nun als Italiener, Franzose, Schweizer, Niederländer oder Deutscher sah.²¹

Aber zurück zum Thema: Federico Zeri sprach 1953 in seinem Artikel über Altobello Melone von einem durchgängigen Einfluss von „stampe nordiche“, und zwar

¹⁸ Morelli 1884, S. 92. Theodor Frimmel lieferte 1888 die deutsche Übersetzung des Zitates: „Im Hause des Priors von S. Antonio. Die Lucretia, die sich verwundet, auf Leinwand, in Leim [farben] gemalt, in der Art der westlichen Schulen, in ganzer Figur war von der Hand des Altobello de Melon aus Cremona, eines Jünglings von gutem Sinn und Talent für Malerei [...]“ Frimmel 1888, S. 44-45.

¹⁹ Vgl. Grassi 1950, S. 144.

²⁰ Vgl. hierzu den Beitrag von Stephan Kemperdick 2010, S. 54-67 (v. a. S. 59-60).

²¹ Vgl. Plagemann 2008, S. 36.

in beiden seiner Ausstattungsphasen im Dom von Cremona. Er stellte eine „straordinaria affinità di risultati con la cultura tedesca della prima metà del Cinquecento“ fest.²² Bereits drei Jahre zuvor konkretisierte Luigi Grassi die Beziehung von Melone zur eben geschilderten *arte ponente* und verdeutlichte, dass die Malereien des Cremonesen im heimatlichen Dom „motivi dalle incisioni, a cominciare [...] da quelle del Dürer“, also Motiven aus Stichen, beginnend bei jenen von Dürer, folgten.²³ Auch jüngere KunsthistorikerInnen, wie Marina Daga gingen 1989 nicht davon ab, ihm einen „ricorso a un’ espressività e immediatezza comunicativa vicine allo spirito delle medesime figurazione dell’ arte tedesca, per non parlare naturalmente dei ricorsi puntuali alle silografie e incisioni di Martin Schongauer e Albrecht Dürer“ zuzusprechen.²⁴

Die angeführten Aussagen Einzelner spiegeln die allgemeine Meinung der Forschung über die künstlerischen Einflussnahmen Melones in den Grundzügen wider. Von Beginn an waren sich sowohl Zeitgenossen als auch die folgenden Kritiker dahingehend einig, dass eine Verarbeitung deutscher Graphiken im Oeuvre von Altobello stattfand. Das Problem dabei ist allerdings, dass diese Erkenntnis zumeist sehr überspannt und pauschalisiert wurde, wodurch letzten Endes jedes seiner Werke auf Bildvorlagen transalpiner Herkunft zurückgeführt werden könnte. Bisher unternahm niemand den konkreten Versuch, Einzelelemente und Bildkomponenten in den Werken Melones herauszuarbeiten, die tatsächlich nördlichen Bildbeispielen entsprangen und dadurch aufzuzeigen, dass es sehr unterschiedliche und vor allem nicht immer die selben Prägungen waren, die der Künstler mit einer sehr hohen und individuellen Sensibilität zu verarbeiten wusste. Ebenso schweigt sich die Fachwelt völlig darüber aus, woher der Cremonese die Vorlagen für seine Bilder genommen haben könnte, also ob überhaupt und wenn ja, welche Bezüge der Maler zum nördlichen Alpenraum hatte bzw. zu Beginn des 16. Jahrhunderts haben konnte. Wie sahen demnach die Medien und vor allem die Wege aus, über welche die vornehmlich süddeutschen Bildvorlagen in das Blickfeld Altobello Melones gelangten? Genau hier knüpft die vorliegende Diplomarbeit an: Die Lücken in der Forschung machen es

²² Zeri 1953, S. 42.

²³ Grassi 1950, S. 144.

²⁴ Daga 1989, S. 130.

geradezu notwendig, dem Verhältnis von Altobello zur Kunst jenseits des Alpenhauptkammes näher auf den Grund zu gehen.

Forschungsfrage(n), Vorgehensweise und Zielsetzung

Wie eingangs erwähnt, nimmt der Titel bereits die grundlegende Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit vorweg: Wie kann die Beziehung zwischen dem aus Cremona stammenden lombardischen Künstler Altobello Melone zu der Kunst des transalpinen Kulturraumes definiert und bewiesen werden?

Aus dieser zentralen Fragestellung lassen sich nun mehrere kleinere Themenstellungen ableiten, die sich prinzipiell mit der im Inhaltsverzeichnis angeführten Kapiteleinteilung decken: In welchem politischen und künstlerischen Umfeld arbeitete Melone und welchen stilistischen Eigenheiten unterliegen seine einzigen, datierten und signierten Werke, die Fresken im Dom von Cremona? Können die in der Literatur festgestellten Beziehungen zur transalpinen Kunst bestätigt werden und welche konkreten Adaptionsvorlagen lassen sich diesbezüglich festmachen? Wie gelangte der Cremonese zu diesen Vorlagen bzw. wie sahen die Medien und Transferwege aus, durch die der Künstler seine Anregungen erhielt? Blieb die Rezeption nordalpiner Motive und Kompositionen ein persönliches und/ oder vorübergehendes Anliegen im Schaffen von Altobello oder darf hier von einem allgemeinen Phänomen der Zeit gesprochen werden?

Ausgangspunkt der Betrachtung sind die politische und künstlerische Situation in Cremona sowie die Fresken im dortigen Dom, insbesondere jene Altobello Melones. In der Folge kann über die Einflüsse in seinem Werk – die aus dem norditalienischen und transalpinen Raum kommen – gesprochen werden. Ebenso sollen die möglichen Medien und Wege bildlicher Vorlagenübermittlung Aufschluss darüber geben, wie die Verflechtung der Künstler untereinander und der damit einhergehende Austausch von Ideen und bildnerischen Werken am Beginn der Neuzeit funktionieren konnte. Daraus lassen sich im Weiteren motivische und stilistische Übernahmen im gesamten lombardisch-venezianischen Gebiet Italiens erklären.

Die Zielsetzung der Diplomarbeit ist somit klar: Nicht eine umfassende Werkmonographie über Altobello Melone soll geschrieben, sondern ein Teilaspekt in seinem Schaffen und damit einhergehend, der gesamten Malerei in Cremona und Norditalien näher betrachtet werden. Abgesehen von der Beantwortung der zentralen Forschungsfrage nach den vor allem deutschen Einflüssen, wird das Anliegen verfolgt, die Stellung von Altobello Melone in der Kunst des ersten Jahrhundertviertels des Cinquecento zu präzisieren bzw. ihm den verdienten kunsthistorischen Platz im Rad der Entwicklung zuzuerkennen bzw. diesen zu erhellen.

II. KUNSTPATRONAGE IN ZEITEN POLITISCHER INSTABILITÄT. CREMONA ZWISCHEN MACHTVERSCHIEBUNGEN UND KONSTANTER STADTVERWALTUNG – DIE VERTRÄGE ÜBER DIE FRESKIERUNG IM LANGHAUSHAUPTSCHIFF DES DOMES

Wie eingangs erwähnt, war Altobello Melone ein Künstler unter anderen, die im Laufe der ersten Jahre des Cinquecento an dem Großprojekt der Freskierung im heimatlichen Dom arbeiteten. Über die Ausstattungsphasen gibt es genaue Aufzeichnungen, die das Vorgehen der jeweiligen Maler dokumentieren; die Verträge zwischen den einzelnen, namentlich genannten Künstlern und den Auftraggebern, den *massari*, sind teils vollständig überliefert und lassen ein Rekonstruieren des Ablaufes und Voranschreitens der Ausführungen zu (Abb. 5-6). Publiziert wurden die Dokumenteninhalte teilweise bereits von Federico Sacchi 1872, dann mit monographischen Schwerpunkten zum Beispiel zu Boccaccio Boccaccino von Alfredo Puerari 1957 und zu Romanino von Rita Barbisotti 1961. Alle bis 2001 vorhandenen Quellen über den Freskenzyklus vereinte schließlich Mario Marubbi; auf ihn wird in den folgenden Punkten öfters einzugehen sein.²⁵

Das auf mehrere Jahre angelegte und auch strikt durchgeführte Dekorationsunternehmen stand im Gegensatz zu der politisch krisengeschüttelten Zeit in der Stadt, die sich gegen Ende des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts mehrfach wechselnden Regierungen gegenüber sah. Als Ausgangssituation für die Ausmalung müssen somit die politischen und künstlerischen Verhältnisse in Cremona sowie die spezifische Rolle der *Fabbrica della Cattedrale* erläutert werden, um ihre Intentionen und das große Konstrukt des Gesamtauftrages der Ausmalung des Domes besser verstehen zu können.

²⁵ Vgl. Sacchi 1872, S. 182-186 (die Seitenangaben beziehen sich auf die für Altobello Melone relevanten Dokumente); Puerari 1957, S. 214-215; Barbisotti 1961, S. 80-88; Marubbi 2001-b, S. 191-192 (hier werden weitere bibliographische Angaben zu relevanten und publizierten Aufzeichnungen die Fresken im Cremoneser Dom betreffend, angeführt), S. 194-195 (die Seitenangaben betreffen die Ausführungen der *Fabbrica* zu Melone).

Die politische und künstlerische Situation in Cremona zu Beginn des 16. Jahrhunderts

Als historische Voraussetzung für die künstlerische Entfaltung in Cremona gilt die Heirat zwischen Bianca Maria Visconti mit Francesco I. Sforza im Jahr 1441 (Abb. 9).²⁶ Dabei wurde Cremona und Pontremoli als Mitgift dem Herzogtum von Mailand einverleibt. Durch den Erbfolgestreit um die Mailänder Grafschaft zwischen Filippo Maria Visconti und Francesco I. Sforza dauerte es allerdings einige Zeit, bis die freien Künste zu florieren begannen. Erst nach dem *Frieden von Lodi* im Jahr 1454 wurde dies möglich (Abb. 10-11).²⁷ Durch diesen Nichtangriffspakt erfuhr die italienische Staatenwelt eine vorläufige Konsolidierung in Form eines labilen Gleichgewichtes zwischen den fünf größten Mächten des Landes. Das Herzogtum Mailand und die Republik Venedig einigten sich darauf, dass die Adda zur Westgrenze von Venedigs *terra ferma* wurde. Zudem sicherten sich die beiden Partner unter Einbeziehung der Republik Florenz, des Kirchenstaates und des Königreichs Neapel den Status quo der jeweiligen gebietlichen Interessensphären.

In Cremona blühte ab diesem Zeitpunkt die Wirtschaft auf und brachte eine enorme Umwälzung des Bauwesens mit sich, neue Kirchen und große herrschaftliche Paläste wurden errichtet.²⁸ Parallel zur Architektur erlebte auch die Malerei einen

²⁶ Francesco I. Sforza (* 1401 – † 1466) war der Enkel eines Bauern und in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts einer der erfolgreichsten Condottieri im Dienst von Filippo Maria Visconti. Nach dessen Tod (der letzte Visconti, Filippo Maria, starb 1447; 1447 – 1450 war Mailand „Ambrosianische Republik“) wurde Francesco Sforza, zwar unerwartet, als Schwiegersohn von Filippo Maria Visconti schließlich Herzog von Mailand (1450 – 1466). Vgl. Ploetz 1998, S. 542.

²⁷ Zu den herausgegriffenen und ausgeführten Abschnitten über die Geschichte Italiens von 1266 bis 1494 vgl. Ploetz 1998, S. 537-544; zu den folgenden historischen Ereignissen in Italien von 1494 bis 1700 vgl. Ploetz 1998, S. 1006-1008. Zur künstlerischen Blüte Cremonas in der Zeit der Renaissance vgl. Ferrari 1980, S. 7-32.

²⁸ Aus dieser architektonisch fruchtbaren Zeit stammen z. B. die monumentalen Bauten des Hospitals Santa Maria della Pietà (dieses Gebäude wurde im 18. Jahrhundert im Inneren neu dekoriert und umgebaut), die Kirche San Sigismondo (1463-1500 von Bartolomeo Gadio, der herzoglicher und später sforzeskanischer Baukünstler war und erstmalig im Schloss der Sforza zu Mailand in Erscheinung trat). Bernardino De Lera führte die Werke Gadios fort, ihm sind die eindrucksvollsten Renaissancebauten zu verdanken: der Palazzo Raimondi 1496, das Haus des Franco Repellini, der Palazzo Stanga in S. Luca, der Palazzo Stanga in S. Vincenzo, der kleine Tempel der Auferstehung Christi und das S. Abbondio Kloster von 1513. 1493 wurde mit der sog. Bertazzola am Fuß des Torrazzo begonnen, dem Säulengang, der sich später fast an der gesamten Fassade der Hauptkirche der Stadt entlangzog. Er wurde von Lorenzo Trotti, zeitgleich mit dem Kloster S. Pietro al Po von Cristoforo Solari (1509) errichtet. Der Palazzo Vidoni-Pagliari wird Antonio Campi oder Giuseppe Dattaro zugeschrieben, von Francesco Dattaro, genannt Pizzafuoco, stammt der Palazzo Affaitati und die Erneuerung der Fassade von Santa Lucia. Vgl. Ferrari 1980, S. 7-10.

ersten Aufschwung; die führende Künstlerpersönlichkeit der Stadt und am herzoglichen Hof der Sforza war im 15. Jahrhundert Bonifacio Bembo.²⁹

Trotz der Entente zwischen den fünf großen Machthabern blieb das Italien jener Zeit aber mit seiner Fülle von Klein- und Kleinststaaten, seinen über einem Dutzend unabhängiger Königreiche, Herzogtümer, Feudalstaaten, Stadtstaaten und Republiken ein nur notdürftig überdeckter europäischer Krisenherd, in dem es immer wieder zu militärischen Auseinandersetzungen kam.³⁰ Besonders Frankreich und das habsburgische Spanien erhoben immer wieder Ansprüche.³¹ Je nach Kräfteverhältnissen konnten diese Länder für einige Zeit die Oberhand gewinnen, verloren sie in der Folge aber nicht zuletzt auch deshalb wieder, weil die inneritalienischen Staaten durch schnell wechselnde Bündnisse eine bleibende Vorherrschaft zu verhindern suchten. Um die Jahrhundertwende, also in den Jahren 1497 bis 1507 gab es einen regelrechten Kampf um Italien, neben Neapel im ersten Viertel des Cinquecento besonders um Mailand:

Der Mailänder Herzog Ludovico il Moro³² wurde durch die Ansprüche des französischen Königs Ludwig XII. schließlich zur Kapitulation getrieben, in deren Folge das Herzogtum im Jahr 1500 von Frankreich annektiert wurde. Cremona stand dabei bis 1499 unter der Herrschaft der Sforza, bevor es von den Venezianern besetzt wurde. Der Fall von Ludovico Maria leitete auch eine Wende in der Cremoneser Malerei ein: Mit der sforzeskischen Großzügigkeit und Freiheit war es nun zwar

²⁹ Um 1400 wurde das Gebiet zwischen Mincio und Ticino von der gotischen Kunst des Michelino da Besozzo sowie dem Cremonesen Cristoforo Moretti und vor allem dem erwähnten Bonifacio Bembo beherrscht. Von ihm stammten zum Beispiel zwei Freskenportraits von Bianca Maria und ihrem Gemahl Francesco Sforza in Sant'Agostino. Hier dekorierte er um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch die Kapelle Cavalcabò. Laut Maria L. Ferrari setzte der Tod Bonifacio Bembos merkwürdigerweise dem Einfluss Mailands auf die Cremoneser Malerei ein Ende und die Stadt wandte sich nun anderen Kunstrichtungen zu, und zwar solchen, die aus Ferrara, Padua und vor allem Venedig kamen. Davon zeugt zum Beispiel Benedetto Bembo, der jüngere Bruder Bonifacios, mit seinem Tryptichon des Cremoneser Museums, das einen padovanisch-ferraresischen Einfluss mit seinen herben plastischen Kontrasten aufweist. Des Weiteren sind Künstlerpersönlichkeiten zu nennen, wie Antonio della Corna, der, durch Mantegna und Bramante beeinflusst, im Palazzo Fodri arbeitete, oder Francesco Taccone und Filippo Mazzola, beide durch venezianische Ideen vor allem eines Giovanni Bellini beeinflusst. Vgl. Ferrari 1980, S. 12-15.

³⁰ So wurden die fünf größeren Zentren von mehreren kleineren Mächten umkreist: den Republiken Genua, Siena und Lucca; den Fürstentümern der Gonzaga von Mantua und der Este von Ferrara; der Markgrafschaft Monteferrat und dem Herzogtum Savoyen. Vgl. Ploetz 1998, S. 543.

³¹ Die französischen Ansprüche des Hauses Anjou richteten sich vorwiegend auf Neapel, jene des Hauses Orléans auf Mailand. Damit forderten sie ihrerseits wieder Gegenansprüche Spaniens und des Reiches heraus. Vgl. Ploetz 1998, S. 543.

³² Ludovico Maria Sforza, genannt "il Moro" (* 1452 - † 1508) war von 1494 bis 1499 Herzog von Mailand. Vgl. Ploetz 1998, S. 1007.

vorerst vorbei, die veränderten Bedingungen erwiesen sich allerdings als sehr fruchtbar, was die künstlerische Seite anlangt und in der Stadt, die für ein Jahrzehnt der Venezianischen Republik unterworfen wurde, entstand eine eigenständige und modernen künstlerischen Entwicklungen offene Cremoneser Schule, deren führender Meister und Lehrer Boccaccio Boccaccino war. In jener Zeit begann die große malerische Ausschmückung der Kathedrale, die damit wieder zum künstlerischen Mittelpunkt der Stadt heranwuchs und diese führende Stellung trotz wechselvoller politischer Ereignisse und bitterer Kämpfe um die Vormachtstellung, wie sie vor allem zwischen Venezianern, Franzosen und Habsburgern gefochten wurden, in den folgenden Jahren nicht mehr los ließ. Durch die *Liga von Cambrai*, einem Bündnis von 1508 zwischen Kaiser Maximilian I. und Ludwig XII. von Frankreich, dem sich u. a. auch der Papst anschloss, sollte der Festlandbesitz Venedigs aufgeteilt werden. Im Zuge dessen verloren die Venezianer die Stadt Cremona 1509 an die Franzosen.

Im darauf folgenden Jahr 1510 schloss allerdings Papst Julius II. wegen der drohenden Fremdherrschaft in Italien Frieden mit Venedig und konnte zudem Spanien für sein Vorhaben, die französische Herrschaft in Mailand zu stürzen, gewinnen. Im Jahr 1511 wurde zwischen den drei Mächten ein Heiliger Bund gebildet, der allerdings bei der Schlacht von Ravenna 1512 eine blutige Niederlage erleiden musste. Erst durch das Eingreifen der schweizerischen Truppen, von denen sich der Papst im Zuge des Heiligen Bundes für fünf Jahre militärische Hilfe garantierte, kam die französische Herrschaft in Florenz, Genua, Mailand und eben auch Cremona zum Erliegen. Cremona stand nun wieder unter der Hoheit der Mailänder Sforza, und zwar unter der Regentschaft von Massimilano Sforza, dem ältesten Sohn von Ludovico il Moro.³³ Diese Situation währte allerdings nicht lange. Bereits 1515 setzte der französische König Franz I. die Politik um Mailand fort. In der Schlacht von Marignano wurden die Eidgenossen, diesmal durch ein verbündetes französisch-venezianisches Heer geschlagen. Papst Leo X. und die übrigen Verbündeten erkannten die erneute französische Vorherrschaft in Oberitalien an.³⁴

³³ In der Schlacht von Novara 1513 zwangen die in Oberitalien zu Einfluss gelangten Eidgenossen die Franzosen vorerst zum Rückzug über die Alpen. Vgl. Ploetz 1998, S. 1007.

³⁴ Italien bestand zu diesem Zeitpunkt im Norden aus einem von Frankreich beherrschten Gebiet und dem spanisch bestimmten Süden. Dazwischen befanden sich eine Reihe nach wie vor selbständiger italienischer Staaten. Vgl. Ploetz 1998, S. 1007.

Eine neuerliche Wende kam mit der steigenden Habsburgischen Einflussnahme in Italien, namentlich durch Kaiser Karl V. in den Jahren 1521 bis 1530. Er stellte die gesamte italienische Herrschaftsverteilung in Frage und beanspruchte von Frankreich die Hoheit auch in Oberitalien. So führte die päpstlich-kaiserliche Offensivallianz von 1521 zur Vertreibung der Franzosen aus Mailand und Genua. Für Cremona bedeutete dies, dass die Sforza 1522 – eben durch kaiserliche Unterstützung – die Regierung erneut übernehmen konnten. Die Schlacht von Pavia im Jahr 1525 entschied die Auseinandersetzungen um Mailand vorerst endgültig für Karl V.³⁵

Die geschilderten Vorgänge zeigen, dass Cremona am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts – als Teil des Herzogtums Mailand – einige sehr wechselvolle Jahrzehnte in seiner Geschichte erlebte, die im Großen und Ganzen die

³⁵ Damit war der Konflikt zwischen Franzosen und Spaniern allerdings noch nicht vorbei, dieser sollte schließlich bis 1700 andauern: Den Frieden von Madrid, der im Jänner 1526 geschlossen wurde, erklärte der gefangene Franz I. nach seiner Freilassung für nichtig. Im Mai desselben Jahres beschloss die Heilige Liga von Cognac (der Frankreich, Venedig, Florenz, Mailand und Papst Clemens VII. angehörten) die Vertreibung der Spanier aus Neapel, freien Besitz Mailands für Francesco II. Sforza, dem Sohn von Ludovico il Moro, und die Freilassung der als Geiseln festgehaltenen beiden Söhne Franz' I. Die Antwort darauf lieferten 1527 starke kaiserliche Landsknechtverbände, die bis nach Rom marschierten und die Stadt plünderten (*Sacco di Roma*). 1528 folgte die Seeschlacht von Amalfi (im Golf von Salerno), die mit einer vernichtenden Niederlage der spanischen Flotte durch französische und Genueser Seestreitkräfte endete. Der Umschwung zugunsten der Habsburger erfolgte schließlich durch den Übertritt des genuesischen Flottenbefehlshabers Andrea Doria in das Lager Karls V. Im Juni 1529 wurde der Friede von Barcelona zwischen Karl V. und Papst Clemens VII. geschlossen, im Juli dann der *Friede von Cambrai* zwischen Franz I. und Karl V. Dabei wurde der schon in Madrid geleistete Verzicht auf alle Rechte in Italien durch die französische Krone wiederholt. 1530 endete vorerst das Tauziehen zwischen Spanien und Frankreich in der glanzvollen Krönung Karls V. in Bologna durch Clemens VII. 1530 bis 1549 kam es neuerdings zu Auseinandersetzungen um Italien und zu einer Verschlechterung des Verhältnisses zwischen Kaiser und Papst. Clemens VII. näherte sich wieder Frankreich an und nach dem Tod des erbenlosen Herzogs Francesco II. Sforza ging der Streit um Mailand zwischen Frankreich und den Habsburgern weiter. Nach habsburgischer Auffassung sollte Mailand nämlich als Reichslehen heimfallen. Nach zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen brachte der Waffenstillstand von Nizza 1538 eine zeitweilige Anerkennung des Status quo. 1542 bis 1544 gab es allerdings erneut einen Krieg zwischen dem Kaiser und Franz I. Die Kämpfe wurden allerdings vorwiegend auf außeritalienischem Boden ausgetragen und führten 1544 nach wechselnden Erfolgen zum *Frieden von Crépy*, der Frankreichs Verzicht auf Italien bestätigte. 1550 bis 1555 entwickelte sich am Hof Heinrichs II. von Frankreich und Katharinas von Medici eine italienische Opposition gegen die habsburgische Vormacht unter der Verbundenheit mit dem Pontifikat Julius III. Papst Paul IV. schloss mit Frankreich ein Offensivbündnis ab, das ganz Italien noch einmal in Bewegung brachte. Nach Abdankung Kaiser Karls V. standen sich dessen Sohn Philipp II. von Spanien und Heinrich II. von Frankreich gegenüber, wobei die spanische Seite bei den kriegerischen Auseinandersetzungen erfolgreicher war. Herzog Alba konnte sogar Rom einnehmen. Im April 1559 kam es endlich zum *Frieden von Cateau-Cambrésis* zwischen Philipp II. und Heinrich II. Sein wichtigstes Ergebnis bestand in der Erhaltung der Vielstaatlichkeit Italiens, das aber als Ganzes fest in spanischer Hand blieb. Frankreich schied damit vorerst aus der italienischen Politik aus. Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts trugen die italienischen Staaten zwar untereinander manche Streitigkeiten aus, spielten aber in der europäischen Politik nur eine nachgeordnete Rolle. Vgl. Ploetz 1998, S. 1007-1008.

politischen Wirren der Zeit in Italien widerspiegeln. Diese waren von ständigen Machtverschiebungen gekennzeichnet, welche die Stadt und das Territorium zu einem politischen Spielball in- wie auch ausländischer Herrschaftszentren werden ließen: in Cremona wurden die Sforza von den Venezianern, die Venezianer von den Franzosen, die Franzosen abermals von den Sforza, diese erneut von den Franzosen abgelöst, bis die Sforza 1522 durch kaiserliche Unterstützung die Regierung der Stadt wieder übernehmen konnten. Interessanterweise machten sich diese politischen Rochaden auch in der Kunstentfaltung bemerkbar: Nach einer Blüte unter der Regierung von Francesco I. Sforza folgte eine zweite, noch viel weiter reichende, welche durch die ein Jahrzehnt andauernde Herrschaft Venedigs eingeleitet wurde.

Die Freskierung im Langhaushauptschiff des Domes, ein Auftrag der *Fabbrica della Cattedrale*

Umso erstaunlicher ist es, dass, zeitgleich mit all diesen labilen politischen Bündnissen und damit einhergehenden künstlerischen Einflussgebieten, doch eine Konstante auszumachen ist, die sich durch das gesellschaftliche System in Cremona zog und sogar imstande war, die wechselnden Regierungen in der Stadt zu überdauern: die *Fabbrica della Cattedrale*.³⁶ Sie war Teil der *commitenza locale*, der einheimischen Adelsschicht, die unter sforzeskischer Verwaltung hohes Ansehen genoss und die lokalen Regierungstätigkeiten mittrug bzw. auch fortsetzte, als die Ära Sforza mit dem Fall von Ludovico il Moro zu Ende ging, indem sie die wichtigsten Institutionen der Stadt in einer „oligarchischen“ Manier leitete. Die *Fabbrica* war somit eine weltliche Körperschaft und ein Regierungsinstrument als direktes Organ des Stadtgemeinderates, über das dieser als zentrale Führungskraft vor allem die Geschäfte der Kathedrale lenkte (Abb. 3-4).³⁷ Das bedeutet, die *Fabbrica* war sicherlich von politischen Machthabern und kirchlichen Oberhäuptern beeinflusst, allerdings nicht

³⁶ Neben dem Fehlen einer herrschaftlichen Macht mangelte es auch an Konstanz auf kirchenpolitischer Seite; Cremona verfügte über keine dauerhaften Bischöfe: Galeotto della Rovere (1505-1507) starb noch vor der Übernahme der Diözese, Girolamo Trevisan (1508-1523) kehrte nach einem kurzen Aufenthalt 1509 nach Venedig zurück. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 85.

³⁷ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 85-86. Zur Funktion und Geschichte der Cremoneser Kathedrale sowie ihrer *Fabbrica* als Institution der Gemeinde vgl. Andenna 2007, S. 13-15; Zanetti 2008, S. 28-38, S. 41-43, S. 56-67.

von diesen abhängig; die Ernennung ihrer Mitglieder erfolgte unabhängig von der gerade amtierenden Regierung durch die permanente Stadtverwaltung.

Neben den geschäftsführenden *massari* inkludierte die personelle Struktur weitere Mitarbeiter, die spezielle Ämter mit einer längeren Dauer besetzten. Hier sind die beiden *massaroli* zu nennen, die ganz unterschiedliche Aufgabenbereiche innehaben konnten. Normalerweise aber handelte es sich um einen *lapicida*, also einen Steinmetz sowie um einen *marangone*, einen Tischlermeister. Sie waren Professionisten mit der Befähigung, spezielle Kompetenzen an verschiedene ausführende Firmen abzugeben, wurden aber in einzelnen Fällen auch direkt mit der künstlerischen Ausführung beauftragt, wofür sie wiederum eine separate Bezahlung erhielten.³⁸ Aber auch andere Stellen schienen langfristiger besetzt gewesen zu sein, um ein Funktionieren der Institution zu gewährleisten: angefangen bei einem *tesoriere* (einem Schatzmeister), über einen *cancelliere* (einem Urkundenschreiber) bis zu einem *addetto all'orologio del Torrazzo* (einem Verantwortlichen für die Uhr am Torrazzo) und einem *umile servitore* (einem ergebenen Diener).³⁹

Eine der wesentlichsten Aufgaben der *Fabbrica della Cattedrale* war die Instandhaltung und Erweiterung des städtischen Domes, und zwar der baulichen Struktur sowie dessen Ausstattung und Ausgestaltung. Bei ihren Vorstehern lag die Verantwortung über das dekorative Programm und die Benennung der Künstler für die Ausmalungen. Sie waren die direkten Auftraggeber für das große Dekorationsunterfangen in der alten, im 12. Jahrhundert errichteten Kathedrale von Cremona, das 1514 begonnen wurde, sich bis 1522 ohne Unterbrechung hinzog und nach einer kurzen Pause 1529 beendet werden konnte; und das damit, wie im vorhergehenden Punkt erläutert, genau in die Zeit andauernder politischer Machtverschiebungen fiel. Die Kommune beschloss, die Wandflächen zwischen den Arkadenöffnungen und Emporen im Mittelschiff des Langhauses, die Apsiszone des Chores im Osten sowie die Innenseite der Westfassade mit einem langen, chronologisch und narrativ stimmigen neutestamentarischen Freskenzyklus zu

³⁸ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 86.

³⁹ Aus den überlieferten Verzeichnissen der *Fabbrica* von 1519 sind beispielsweise nicht nur die Namen der beiden *massaroli* Giovanni Maria de Rosani und Giovanni Matteo Compagnoni bekannt, sondern auch des Schatzmeisters Pietro da Felino und des „servitore zoppo“ Andrea de Parabelli. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 86; Marubbi 2001-b, S. 195-197.

dekorierten (Abb. 5-8).⁴⁰ Auf der linken Seite, also auf der nördlichen Mittelschiffwand, sollten Szenen aus dem Marienleben und der Kindheit Christi, auf der rechten und südlichen solche aus der Passion Christi illustriert werden.⁴¹

Boccaccio Boccaccino begann die malerische Wanddekoration im Frühling 1514 in der nordwestlichen Kirchenecke, unmittelbar links nach dem Haupteingang. Aus Ferrara stammend und zu Beginn des Jahrhunderts in Venedig tätig, freskierte er bereits 1506/07 in der Apsiskalotte einen *Thronenden Christus*,⁴² sowie 1507 auf der Stirnseite des Triumphbogens eine *Verkündigung an Maria*,⁴³ bevor er eine Reise nach Rom unternahm, von der er 1513 zurückkehrte.⁴⁴ Boccaccino war den *massari* bereits bestens bekannt, er war die führende Künstlerpersönlichkeit der Zeit in Cremona und leitete auch die bedeutendste Werkstatt mit vielversprechenden Schülern. Somit verwundert es nicht, dass gerade er den Auftrag zugesprochen bekam, ihm traute man ein solches Unterfangen wohl am ehesten zu. Boccaccino war auch für die Gesamtanlage, die Feldeinteilung bzw. die Binnenstruktur und Anordnung der Szenen in Zweiergruppen innerhalb der architektonischen Vorgaben verantwortlich. Der Wandbereich über den Bogenstellungen wird von wechselnd halbrunden und

⁴⁰ Publikationen zum gesamten neutestamentarischen Freskenzyklus im Mittelschiff des Cremoneser Domes lieferten beispielsweise: Morelli 1884, S. 84-86; Puerari 1971, S. 174-176; Magnoli 1998, S. 16-40; Marubbi 2001-a, S. 85-161; Rohlmann 2004, S. 214-231.

⁴¹ Es ist nicht bekannt, warum gerade diese Themen ausgeführt werden sollten; das öffentliche Wirken und die Wunder Christi blieben ausgespart. Da die Kathedrale der Himmelfahrt Mariens geweiht ist, lassen sich die Marienthematik der linken Kirchenwand und auch die Hervorhebung Mariens in einigen Passionsszenen erklären. Ob im Mittelschiff ein neutestamentlicher Vorgängerzyklus bestand, der die Themenwahl mitbestimmte, ist unklar; im Gewölbe des Querhauses hat sich ein spätgotischer Freskenzyklus mit Szenen aus dem Alten Testament erhalten. Mario Marubbi sprach dem gesamten Programm einen starken Lehrauftrag zu, indem dem Betrachter eine komplette und richtige bzw. ausführliche Interpretation der wichtigsten Ereignisse aus dem Leben der Jungfrau und dem Leben und Leiden Christi vor Augen geführt wurde. Rohlmann hingegen brachte die Möglichkeit ins Spiel, die Stadt spiegle ihr eigenes Leid unter den aktuellen Kriegen, wechselnden Eroberungen und Hungersnöten als Parallele zum Leiden Christi wider, durch das sie, eben wie Christus, Erlösung erlangen würde. Die beiden Annahmen schließen sich nicht gegenseitig aus und können durchaus als ergänzend betrachtet werden. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 86, S. 96; Rohlmann 2004, S. 215.

⁴² Der einem altherwürdigem Schema folgende *Pantocrator* – in den erhaltenen Aufzeichnungen als „summo Dio sedente in trono di campo d'oro“ bzw. „el nostro Signore in trono cum nevole dintorno“ bezeichnet – schwebt segnend auf Wolken im Strahlenkranz, umgeben von den Symbolen der Vier Evangelisten und begleitet von vier Stadtpatronen Cremonas, den Heiligen Marcellino und Imerio links sowie Omobono und Pietro rechts. Vgl. Marubbi 2001-b, S. 192.

⁴³ Für weitere künstlerische und kunsthistorische Informationen bzw. zur Deutung und zum Bezug der beiden Fresken aufeinander vgl. Puerari 1957, S. 89-95; Marubbi 2001-a, S. 87-91, Abb. 1-4; Rohlmann 2004, S. 214-215.

⁴⁴ In den Jahren zwischen den beiden Fresken im bzw. über dem Eingang in das Presbyterium und der Rückkehr Boccaccinos aus Rom, also zwischen 1508 und 1514, ließen die *massari* das Gewölbe des Mittelschiffs einschließlich der oberen Wandabschnitte jeden Joches ausmalen. Ausgehend von der Apsis in Richtung Fassade, lieferten verschiedene Meister eine – heute stark übermalte – ornamentale Dekoration. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 92-94.

rechteckigen Wandvorlagen in querrrechteckige Abschnitte gegliedert. Diese unterteilte Boccaccino wiederum in jeweils zwei Bildfelder, und zwar durch gemalte Pilaster. Diesem Schema folgten dann auch die meisten seiner Nachfolger.⁴⁵ Nachdem das Gliederungssystem festgelegt war, wurde auch schon mit der Ausmalung der Wandflächen begonnen (Abb. 12-15): Die ersten vier Szenen über den ersten beiden Arkaden, die Boccaccio Boccaccino in den Jahren 1514 und 1515 ausführte, zeigen die *Verkündigung an Joachim*, die *Begegnung an der Goldenen Pforte*, die *Geburt Mariens* und das *Verlöbnis Mariens*. Die folgenden vier Episoden malte der Künstler dann direkt im Anschluss, zwischen 1516 und 1517. Die Geschichte Mariens wird weitererzählt, doch zugleich wiederholen sich nacheinander die vier Handlungssituationen der vorherigen Fresken. Jetzt erlebt Maria, was zuvor ihren Eltern widerfuhr: Der *Verkündigung* an Joachim entspricht diejenige *an Maria*, der Umarmung an der Goldenen Pforte diejenige bei der *Heimsuchung*, der *Geburt* Mariens die *Geburt Christi*, dem durch den Hohenpriester vollzogenen Verlöbnis die von einem Priester im Tempel vollzogene *Beschneidung Christi*.⁴⁶

Während Boccaccino an den Fresken über der dritten und vierten Bogenstellung arbeitete, war im fünften Joch bereits seit 1516 der Cremoneser Gianfrancesco Bembo tätig, und zwar mit der Ausführung der Szenen *Anbetung der Könige* und *Darbringung im Tempel* (Abb. 16).⁴⁷

Ihnen folgte in zwei aufeinander folgenden Aufträgen Altobello Melone: Er gestaltete auf der linken Langhauswand die *Flucht nach Ägypten* und den

⁴⁵ Vgl. Rohlmann 2004, S. 215. Anregungen für diese geometrische Gliederung könnte Boccaccino beispielsweise von seinen Reisen bezogen haben (von der Socola del Santo in Padua, der Sixtinischen Kapelle oder den Stanzen von Raffael in Rom, aber auch aus der Sienesischen Malerei, z. B. von den Szenen des Enea Silvio Piccolomini von Pinturicchio). Aber auch in Kirchen aus der Provinz lassen sich solche Feldereinteilungen finden, z. B. in der Franziskanerkirche in Varallo von 1513, im benachbarten Kloster von Maleo oder jenem von Castelleone. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 96.

⁴⁶ Für ausführlichere Informationen und eine künstlerische sowie kunsthistorische Einordnung der Fresken Boccaccinos im Mittelschiff des Domes von Cremona vgl. Puerari 1957, S. 133-162; Marubbi 2001-a, S. 99-112; Rohlmann 2004, S. 215-216.

⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass den *massari* die Ausgestaltung zu langsam voranging, und sie, noch bevor Boccaccino mit der dritten Arkade fertig war, das Einstellen von neuen Kräften ins Auge fassten. Auf die Vorschläge des Meisters selbst wurden dann auch weitere Verträge geschlossen, vorerst mit Gianfrancesco Bembo, ein Jahr darauf mit Altobello Melone. Bembo kannte Boccaccino von seiner Reise nach Rom, da dieser ihn dorthin begleitet hatte; Melone hatte bereits im Dom mit ihm zusammengearbeitet. 1516 waren jedenfalls zwei Gerüste gleichzeitig aufgestellt, und zwar eines vor der dritten und vierten Arkade, wo Boccaccino und eines vor der fünften, wo Bembo arbeitete. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 93-94, S. 96-99, S. 112. Für weitere Informationen zu den beiden Szenen Bembos vgl. Gamba 1924, S. 200-206; Gregori 1957, S. 26-29; Ebani 1991, S. 104-107; Marubbi 2001-a, S. 112-113; Rohlmann 2004, S. 216-217.

Bethlehemitischen Kindermord (Abb. 17), sowie auf der gegenüberliegenden rechten Seite weitere fünf Ereignisse aus der Passion Christi, und zwar das *Letzte Abendmahl*, die *Fußwaschung*, das *Gebet am Ölberg*, die *Gefangennahme* und *Christus vor Kaiphas* (Abb. 20-23).⁴⁸

Die Szenen zwischen jenen von Altobello Melone, also die letzte auf der nördlichen Mittelschiffwand und zwei Bilder in der Apsis, wurden abermals von Boccaccio Boccaccino ausgeführt (Abb. 18-19). Über der letzten linken Arkade führte er das Bildfeld *Der zwölfjährige Jesus diskutiert im Tempel mit den Schriftgelehrten* aus, eine ausgewogene, symmetrische Komposition, die sich über die gesamte Arkadenbreite erstreckt. Im selben Jahr, also 1519, freskierte der Künstler zudem zwei – später bei einem Chorumbau zerstörte – Szenen an den Apsiswänden; die *Taufe Christi* und den *Einzug in Jerusalem*.⁴⁹

Altobello Melones rechte Bilderreihe endet genau dort, wo ursprünglich eine Chorschranke das Mittelschiff durchschneidet. Für die Fortführung des Zyklus über diese Barriere hinweg beriefen die *massari* 1519 den Brescianer Maler Girolamo Romanino. Ihn kannte die Kommune bereits von einem Gutachten, das er seinem ursprünglichen Schüler Altobello Melone für dessen Fresken auf der gegenüberliegenden linken Seite des Domes in Cremona im Jahr 1517 ausstellte.⁵⁰ Für die neuen Passionsszenen wollten die Auftraggeber nun offensichtlich den Meister selbst und überließen ihm vier Szenen (Abb. 24-25): *Christus vor Pilatus* und *Geißelung* über der fünften Arkade rechts, *Dornenkrönung* und *Ecce Homo* über der vierten.⁵¹

Am 31. Dezember 1519 – dem letzten Tag ihrer Amtszeit – beauftragten die noch amtierenden *massari* Romanino auch mit der Freskierung der verbliebenen drei Mittelschiff-Langhausjoche. Doch die neuen Amtsträger von 1520 widerriefen den Vertrag umgehend. Sie fühlten sich dem Wunsch ihrer Vorgänger nicht verpflichtet und beriefen stattdessen Giovanni Antonio de Sacchis, genannt Il Pordenone (Abb. 26-

⁴⁸ Detaillierte Ausführungen zu den Aufträgen Melones folgen im letzten Punkt des aktuellen Kapitels, eine Analyse seiner Fresken im Kapitel III.

⁴⁹ Weitere Informationen zu Boccaccinos Fresken von 1519 lieferte Marubbi 2001-a, S. 118-119, S. 138. Die Wahl Boccaccinos als Maler der Apsishistorien sollte eine künstlerisch einheitliche Wirkung mit der, ein gutes Jahrzehnt zuvor, von ihm gestalteten Apsiskalotte garantieren. Vgl. Rohlmann 2004, S. 217.

⁵⁰ Zum Gutachten Romaninos von 1517 siehe S. 30.

⁵¹ Weiterführende Informationen zu den Cremoneser Fresken Romaninos vgl. Nova 1994, S. 233-235; Marubbi 2001-a, S. 138-150; Rohlmann 2004, S. 217-218.

28).⁵² Die Werke des modernen Künstlers im Kreis der älteren Wandbilder des Zyklus wirken völlig neu, ein Bruch ergibt sich im Wandel der künstlerischen Formensprache: Über jeder Arkade liegt nun ein einziges breites Bildfeld, in dem sich in leichter Untersicht ein dichtes, gewaltsames Körpergeschiebe entwickelt, das die letzten Passionsszenen vor der Kreuzigung zeigt. Die Darstellungen ziehen sich über alle drei Freskenfelder und umfassen, wie *Christus, von Schergen zum Kreuzweg gezerrt* wird (weg von Pilatus, der sich die Hände wäscht), die *Kreuztragung* und die *Kreuzannagelung*. Der Künstler illusionierte ein plötzliches Geschehen und unmittelbares Dabeisein des Betrachters, womit die bisherigen Bilder im direkten Vergleich wie Ausblicke in eine ferne Realität wirken mussten. Il Pordenone führte in der Folge auch die Fresken an der Innenseite der Westfassade aus. Dort malte er die monumentale *Kreuzigung* und schließlich 1522 die *Beweinung* (Abb. 29-30).⁵³

Nach einer kurzen Freskierungspause erhielt die letzte Szene Pordenones erst 1529 durch Bernardino Gattis *Auferstehung* ein Pendant und damit die Passionsgeschichte ein hoffnungsvolles Ende (Abb. 31).⁵⁴

Das Dekorationsprojekt als Beispiel neuzeitlicher Kunstpatronage sowie Prestigeprojekt der *massari*

Der Ablauf der Ausstattung zeigt, dass die *fabbricieri*, also die Mitglieder der *Fabbrica della Cattedrale*, durch ihr stetiges Vorantreiben der Arbeiten, hauptsächlich durch die kontinuierliche Auftragsvergabe an verschiedene, meist aufstrebende Künstlerpersönlichkeiten, die gesamte Ausgestaltung des neutestamentarischen Zyklus innerhalb eines guten Jahrzehnts realisieren konnten (Abb. 7). Die Bildfelder, besonders jene im Hauptschiff des Langhauses, erfüllten dabei – neben dem

⁵² Er war bis dahin vor allem im Friaul tätig gewesen und hatte 1520 gerade ein Projekt in Mantua angenommen (die Freskierung der Hausfassade des Humanisten und Gonzaga-Höflings Paride da Ceresara), das ursprünglich Romanino ausführen sollte. Der Cremoneser Vertrag mit Pordenone führt die Mantuaner Gemälde als Qualitätsmaßstab an. Das heißt, die *massari* ließen Romanino durch denjenigen Künstler ersetzen, der ihn schon in Mantua um einen Auftrag gebracht hatte. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 150-154; Rohlmann 2004, S. 218; Marubbi 2001-b, S. 198-199.

⁵³ Für ausführlichere Informationen und eine künstlerische sowie kunsthistorische Einordnung der Fresken Pordenones vgl. Furlan 1988, S. 97-116; Cohen 1996, S. 169-221; Marubbi 2001-a, S. 154-155; Rohlmann 2004, S. 218-219.

⁵⁴ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 155-156; Rohlmann 2004, S. 219.

ästhetischen und pädagogischen Wert für die Betrachter – zwei äußerst wichtige Funktionen für die *massari* selbst, die ja neben ihrer Tätigkeit als Dombauherren auch ein Verwaltungsorgan der Stadtgemeinde waren: So dienten die Fresken einerseits zur Demonstration einer innerstädtischen Kontinuität und eines örtlichen Zusammenhaltes nach außen, vor allem den verschiedenen Herrschaftseinflüssen gegenüber. Andererseits boten sie den Auftraggebern die Möglichkeit der eigenen und individuellen Repräsentation innerhalb der lokalen Adelsstruktur und gegenüber der Bevölkerung.

Der erste Punkt lässt sich aus den historischen Fakten ableiten: Die unsichere und instabile politische Situation in Cremona hielt die Oligarchien der Stadt nicht davon ab, die Regierungsgeschäfte teilweise zu übernehmen und ein Dekorationsunterfangen für den heimatlichen Dom ins Leben zu rufen. Dies ist durchaus erstaunlich, da die *fabbricieri* als lokale Führungsschicht in der Provinzstadt, sowohl unter der venezianischen Herrschaft zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als auch in den Folgejahren ständig wechselnder politischer Oberhäupter, mit einer bemerkenswerten Konstanz das oben skizzierte, aufwendige Freskierungsprogramm verfolgten. Dadurch behauptete sich die Institution der *Fabbrica della Cattedrale* als unbeirrbar und geradlinig, im Gegensatz zu den labilen Regierungen in der Stadt. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel bieten die skulpturalen Bildnisse von Francesco I. Sforza und Bianca Maria Visconti, die 1491 bis 1494 ausgeführt und anschließend, für die gesamte Bevölkerung sichtbar, an der Außenfassade des Domes angebracht wurden (Abb. 9). Es ist zwar nicht mit völliger Gewissheit feststellbar, wer für die Auftragvergabe verantwortlich war – die *Fabbrica* selbst oder der amtierende Ludovico il Moro –, Fakt ist aber, dass die beiden, aus Carraramarmor geschaffenen Bildnisse in aller Deutlichkeit den Machtanspruch der Sforza – in der zu diesem Zeitpunkt hart umkämpften Stadt – demonstrierten. Später, vermutlich im Zuge der venezianischen Unterwerfung, wurden die beiden Skulpturen wieder von der Fassade entfernt, was neuerdings der aktuellen Herrschaftsrepräsentation genügte, die eine Anwesenheit der Sforza nicht zulassen konnte.⁵⁵ Von solchen Machtstreitigkeiten

⁵⁵ Die Entfernung der beiden Bildnisse erfolgte nicht sofort nach der Machtergreifung 1499, sondern erst einige Zeit später. Anscheinend trauten sich die Venezianer nicht sofort und warteten ab, bis sie in der Bevölkerung einigermaßen Zuspruch gefunden hatten. Heute befinden sich die Statuen im Museo Civico in Vicenza. Vgl. Bonetti 1927, S. 114-132; Puerari 1971, S. 125-126.

ließen sich die *massari* mit ihrem Bilderzyklus im Inneren der Cremoneser Kathedrale nicht beirren. Mehr noch, sie scheuten sich nicht, auf die politischen Entwicklungen und die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Stadt (zusammen mit den Datierungen der jeweiligen Malabschnitte und den Namen der amtierenden *massari*) durch große Inschrifttafeln am Obergaden des Mittelschiffes zu verweisen (Abb. 32). Diese wurden in die ornamentale Dekoration, die zwischen 1508 und 1514 gemeinsam mit den Gewölbefeldern ausgeführt wurde, eingegliedert. So erinnert die Plakette auf der südlichen Wand im dritten Joch an das Jahr 1512, in dem die gesamte Lombardei vom Krieg und der Pest heimgesucht wurde und sich zudem der schweizerischen Besatzung beugen musste. Die Tafel auf der gegenüberliegenden Seite desselben Joches bezieht sich hingegen auf die Schlacht gegen die Franzosen und die folgende sforzeskische Restauration.⁵⁶

Zudem, und das betrifft die zweite Funktion der Fresken, stellten die malerischen Ausführungen im Dom von Cremona ein ungemein wichtiges und Prestige bringendes Projekt für die Stadt allgemein und für die Auftraggeber selbst dar. Folgt man Ulrich Oevermann, der sich mit der neuzeitlichen Kulturförderung beschäftigte, handelte es sich bei dem Auftrag in der Cremoneser Kathedrale eindeutig um Kunst-*Patronage*. Dabei fördert ein Herrscher oder ein wirtschaftlich Mächtiger, der auch in der Mehrzahl oder in Form einer Institution erscheinen kann,⁵⁷ eine kreative Tätigkeit. Diese sollte dann dazu beitragen, den Einfluss des Förderers – der seinerseits für das Neue offen und zugänglich sein sollte – durch suggestiv wirksame Darstellungen zu mehren und zu festigen.⁵⁸ Genau dies passierte bei den Cremoneser

⁵⁶ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 85, S. 94.

⁵⁷ Der Patron bzw. die Patroni können auch Personengruppen und Gremien, Zünfte, Ratskollegien oder Bruderschaften sein, die die erforderlichen Finanzmittel für die Ausführung von Aufträgen für Werke der bildenden Kunst und Architektur aufbringen. Vgl. Roeck 1999, S. 13.

⁵⁸ Im Gegensatz zur *Patronage* fördert beim *Mäzenatentum* ein reicher oder einflussreicher Mensch bzw. eine Familie scheinbar selbstlos eine kreative Tätigkeit, um die eigene historische Bedeutung der Sache zu erhöhen und für die Nachwelt zu bewahren. Der Sponsor als dritter Typus hingegen fördert Kultur strategisch und verbessert dadurch sein Image in der Öffentlichkeit; er will im Unterschied zum Mäzen sichtbar, reklamiert werden. Vgl. Oevermann 2007, S. 13-17. Bernd Roeck ging bei der Definition noch einen Schritt weiter, indem er das Phänomen der Kunstpatronage noch einmal in vier Haupttypen unterteilte, und zwar in das *persönliche Patronageverhältnis* – bei dem der Künstler in das Haus des Patrons aufgenommen wird, um dort kulturelle Leistungen zu erbringen –, das *Marktsystem* – bei dem der Künstler sein Produkt zu verkaufen versucht –, das *Akademiesystem* – das durch die selektierende und reglementierende Rolle staatlicher Institutionen der Kulturpolitik gekennzeichnet ist – sowie das *Subventionssystem* – wobei der Künstler durch Institutionen wie Stiftungen oder Universitäten finanziell unterstützt wird, ohne dass damit das Endprodukt eingefordert würde. Vgl. Roeck 1999, S. 13-14.

Domfresken: Trotz der kontinuierlichen und ohne größere Unterbrechungen durchgeführten Ausmalung zeigt der Bilderzyklus in seiner stilistischen Formensprache deutliche Brüche und Entwicklungen. Diese können allerdings nicht mit den Herrscherwechseln in Zusammenhang gebracht werden, sondern rühren vielmehr daher, dass die von den *massari* engagierten Künstler mehrfach gewechselt wurden. Jeder amtierende Vorsteher war bestrebt, sich durch einen neuen, von ihm ausgesuchten und dadurch geförderten, altbewährten oder jungen Künstler und dessen Werk in der Kathedrale zu verewigen. Diese Aussage über den ausgeprägten Repräsentationswillen der Verantwortlichen stützt sich auf die Tatsache, dass diese Plaketten und Aufschriften mit ihren eigenen Namen über oder unter den Fresken anbringen, oder sich sogar als Mitwirkende in die Bildgestaltung der einzelnen Szenen, die sie in Auftrag gaben, portraithaft integrieren ließen. Ein Beispiel hierfür findet sich im Bildfeld mit der *Begegnung Joachims und Annas* von Boccaccio Boccaccino (Abb. 33): Hier malte der Künstler auf der linken Seite eine Reihe von zeitgenössischen Gestalten, die zum Teil durch eine Inschrift unter beiden Fresken identifiziert werden konnten. Diese berichtet von Pietro Martire Stampa, der Cremona im Auftrag von Massimiliano Maria Sforza führte.⁵⁹ Gut möglich also, dass der amtierende Regent, der junge Massimiliano Sforza als Reiter mit seinem Gefolge dargestellt wurde.⁶⁰ Romanino stellte in der Szene des *Ecce Homo* nicht nur den Erlöser zur Schau, sondern mit ihm höchstwahrscheinlich die Cremoneser Honoratioren des Jahres 1519 und durch seine Signatur zu Füßen Christi auch sich selbst (Abb. 34).⁶¹

Die permanente Präsenz der *fabbricieri* in den Inschrifttafeln, Widmungen und Bildnissen direkt in den einzelnen Episoden aus dem Leben Mariae und der Passion Christi zeugt von ihrem Selbstbewusstsein (Abb. 32-34). Dadurch konnte der Bildinhalt ungemein gesteigert werden: Aktives Dabeisein fördert das Verständnis der

⁵⁹ „MAXIMILIANUS MARIA SFORTIA IMPERANTE PETRO MARTIRE STAMPA DUC: COMES ET EQUITE URBEM GUBERNATE.“ Vgl. Rohlmann 2004, S. 490.

⁶⁰ Im Bild mit dem *Verlöbnis Mariens* sind anscheinend die beiden Präsidenten der Stadt, Galeazzo Sforza di Pesaro und Ludovico Gallarati abgebildet, die wiederum auf Grund der angebrachten Inschrifttafel identifiziert wurden. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 104.

⁶¹ Die Verbindung von solchen Porträtgruppen und einer Signatur des Künstlers findet sich im Zyklus mehrfach bei Abschlussbildern einer Ausstattungsphase, so auch bei Altobello Melones *Christus vor Kaiphas* oder Boccaccio Boccaccinos *Beschneidung Christi*; am Ende von Auftrag und Amtszeit dokumentierten sich jeweils die für die Entstehung der Bildgruppe Verantwortlichen. Vgl. Rohlmann 2004, S. 218.

Szene beim Betrachter und lässt auf ein gutes Ende hoffen, äquivalent zur Leidens- und Erlösungsgeschichte in den Fresken.⁶² Zudem nutzten die Auftraggeber die Fresken geschickt als Werbeflächen, um ihre Stellung sowie jene der *Fabbrica* im städtischen Gefüge zu repräsentieren und zu intensivieren. Gleichzeitig konnten sie mit ihnen den gesellschaftlichen Zusammenhalt innerhalb der Gemeinde festigen, sowie eindrucksvoll Kontinuität und Beständigkeit nach außen demonstrieren. Die stilistischen Brüche, die sich aufgrund der unterschiedlichen, künstlerischen Kräfte ergaben, die an der Ausgestaltung mitwirkten, änderten nichts an der Intention und dem Aussagegehalt des gesamten Zyklus, und zwar, den politisch widrigen Verhältnissen zu trotzen und die ständigen Machtverschiebungen und labilen Regierungen besser zu ertragen. Dadurch entstand, wie Michael Rohlmann treffend bemerkte, im „Ausmalungsprozess ein eigener, von der Kommune selbst bestimmter [...] Rhythmus, der die fremdbestimmten Entwicklungsschritte der politischen Ebene völlig überlagerte“ und die eigene Repräsentation in den Mittelpunkt rückte.⁶³

Es wäre denkenswert, dass die politisch krisengeschüttelte Situation in Cremona die *Fabbrica della Cattedrale* erst zu dem längerfristigen Ausstattungsprojekt in dieser Form ermutigte, um, wie Mario Marubbi es in seinen Ausführungen formulierte, den „orgoglio civico“, also den bürgerlichen Stolz, in der gesamten Bevölkerung zu schüren.⁶⁴

⁶² Vgl. Marubbi 2001-a, S. 85.

⁶³ Und weiter: „In der Kontinuität der Ausmalung über die Regierungsveränderungen hinweg repräsentierte die Kommune eine eigene Identität, einen Akt lokaler Selbstbehauptung.“ Rohlmann 2004, S. 214.

⁶⁴ Marubbi 2001-a, S. 85. Der Gedanke kann auch bezüglich der Finanzierung des Dekorationsprojektes weitergespannt werden: Da die *Fabbrica* Teil des lokalen Regierungsapparates war, kann davon ausgegangen werden, dass ein gewisser Prozentsatz der Steuereinnahmen und Gemeindeabgaben der Bevölkerung für die Erhaltung und Erweiterung des Domes als einer der wichtigsten Institutionen der Stadt hergenommen wurden. Zudem wäre es möglich, dass die *massari* die wechselnden politischen Ambitionen geschickt für finanzielle Förderungen nutzten. Hinweise darauf sind neuerdings die Möglichkeiten herrschaftlicher Repräsentation, beispielsweise in Form von Inschrifttafeln oder der Anbringung skulpturaler Werke (siehe Abb. 9, die Statuen von Francesco I. Sforza und Bianca Maria Visconti, die ehemals in die Außenfassade des Domes integriert waren).

Die Verträge zwischen den *fabbricieri* und Altobello Melone sowie die künstlerische Umsetzung der schriftlichen Vorgaben (und ikonographischen Quellen)

Wie sehen nun aber die Fresken von Altobello Melone im Cremoneser Dom aus, die als einzige datierte und signierte Werke den sichersten Einblick in das Schaffen des Künstlers ermöglichen? Hierbei steht die Aufgabenstellung der *massari* an den Maler im Mittelpunkt, welche, wie bereits vorweggenommen werden kann, die bestimmende und weit reichende Rolle der Auftraggeber unterstreichen bzw. intensivieren wird. Durch die Analyse der künstlerischen Umsetzung der zum Teil außerordentlich präzisen schriftlichen Vorgaben entsteht auch ein Bild über die kompositionellen und stilistischen Gebundenheiten bzw. Freiheiten des Malers, die zugleich einen interessanten Einblick in den Alltag dieses Berufsstandes liefern.

Im Dezember 1516 bestellten die *massari* bei Altobello Melone das Bilderpaar für die Wandfläche über der siebten Arkade auf der Nordseite des Mittelschiffes mit den Darstellungen der *Flucht nach Ägypten* und dem *Bethlehemitischen Kindermord*. Er löste damit seinen unmittelbaren Vorgänger, Gianfrancesco Bembo ab, der die Szenen mit der *Anbetung der Könige* und der *Darbringung im Tempel* über der fünften Bogenstellung ausgeführt hatte (Abb. 16-17).

Nicht völlig klar ist, warum Bembo nicht weiterhin beschäftigt wurde und die Auftraggeber auch nicht darauf warteten, dass Boccaccio Boccaccino seine Bildfelder im vierten Joch vollendete, bevor sie Altobello Melone für die Freskierung engagierten. Mario Marubbi äußerte die Vermutung, die Vorgehensweise Gianfrancesco Bembos könnte den *massari*, im Vergleich zu den ersten Szenen Boccaccinos, eine Spur zu frech und kontrastreich gewesen sein und somit entschied sich die *Fabbrica* für den jungen Melone, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste, wie er seine Fresken ausführen würde.⁶⁵ Allerdings war Altobello den *massari* schon bekannt. Wie bereits eingangs ausgeführt, schloss er im Jahr 1513 einen Vertrag mit Boccaccio Boccaccino ab, in dem seine Hilfstätigkeit bei der Freskierung der ersten Szenen des gesamten Projektes Verhandlungsgegenstand war. Dieser Akt

⁶⁵ Zu den Gründen, welche die *massari* dazu bewogen, Melone für die weitere Ausmalung heranzuziehen vgl. Marubbi 2001-a, S. 113-115.

war wohl ein entscheidender Vertrauensvorschuss, den Melone für sich nutzen konnte. Aber neben dieser Überlegung war mit Sicherheit auch ein wirtschaftlicher Faktor ausschlaggebend: Altobello Melone kostete die *massari* beachtlich weniger, als seine Vorgänger; hatten diese noch 500 Lire für jede einzelne Arkade erhalten, bekam Altobello für die Bemalung seines Bogenfeldes nur mehr 350 Lire.⁶⁶ Zudem kann davon ausgegangen werden, dass von Seiten Melones mit Sicherheit ein gewisses Interesse bestand, sich selbstständig an dem Freskenzyklus zu beteiligen, um als eigenständiger Künstler aufzutreten und sich dadurch eventuell auch weitere Aufträge zu sichern. Möglich also, dass er sogar eine günstigere Variante vorschlug, um eventuelle Mitkonkurrenten zu unterbieten. Das schienen genügend Argumente zu sein, welche die *massari* zu der Wahl Altobello Melones veranlassten.

Wie auch immer, am 11. Dezember 1516 schloss die *Fabbrica della Cattedrale* einen langen und sehr detailreichen Vertrag mit Altobello Melone über die Freskierung der siebten Arkade ab (Abb. 17).⁶⁷ Der Text des Kontraktes lautet in Auszügen: „Questi duij capituli over storie como Joseph fuzite con la Vergine Maria et con lo suo filiolo in Egipto per la inquisition de Herode pingendo le persone andeteno con luij et che li veneno incontra per li deseerti le guardie forme de draghi, animali, uccelli, che li veneno a far reverentia e che lo accompagnaveno in fino a una certa città pingendo dicta città. Item deba pinzere Herrode in un'altra città in forma regale che pari che comanda ali satiliti che debano ocedere tutti li putti del payese da uno anno insino a trei et como fu obedito pinzendo varie figure de donne spaventevole scapigliate, vari ecrudeltà de homini in le persone de dicti puti et tutte queste cose a spese de dicto maistro de colori, et altre cose necessarie a luy exercitio de qui a la festa de la assumptione de la Beata vergine Maria che se celebra a mezo auosto che vene et proximo.“⁶⁸ Die inhaltlichen Vorgaben waren klar: Melone war angehalten, zwei Kapitel aus dem Leben der heiligen Familie darzustellen; wie Joseph mit Maria und ihrem Sohn durch die Wüste in eine Stadt in Ägypten, begleitet von allerlei Personen und Tieren, flieht, und zwar aufgrund der Inquisition des Herodes, den er in einer zweiten Stadt zeigen sollte, wie er seinen Soldaten die Tötung aller Kinder zwischen

⁶⁶ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 114.

⁶⁷ Die sechste Arkade blieb ohne Freskierung, da sich dort die Orgel befand und immer noch befindet. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 115.

⁶⁸ Marubbi 2001-a, S. 115-116; Marubbi 2001-b, S. 194.

einem und drei Jahren befiehlt, wobei die menschlichen Grausamkeiten in Form von getöteten Kindern, erschreckten, verzweifelten Frauen und rasenden Männern im Mittelpunkt der Ausführung stehen sollten.

Durch diese beachtliche Beschreibung von darzustellenden Personen, Tieren und anderen Dingen, die der Maler laut Vertrag ausführen musste, ist es schwer zu beurteilen, was Altobello ohne all diese Vorgaben tatsächlich aus den Szenen gemacht hätte. Allerdings war laut Mario Marubbi die Phantasie der *massari* für das erste Bild offenbar leidenschaftlicher und inbrünstiger als der ausführende Pinsel des Künstlers; weder die angesprochenen Drachen, noch andere Tiere und Vögel kommen im Fresko vor.⁶⁹ Aber auch an den Bibeltext bzw. an die Darstellungstradition nach dem Matthäusevangelium hält sich Melone nicht in allen Einzelheiten.⁷⁰ Prinzipiell gibt es drei Phasen der Szene: den Traum des Joseph,⁷¹ die eigentliche Flucht und die Ruhe auf dem Weg in die Emigration.⁷² Altobello Melone vereinte seltsamerweise zwei dieser traditionellen Darstellungsmomente, und zwar die Flucht an sich und die Ruhe unter der Palme. Maria reitet mit dem Kind im Arm auf einem Esel von rechts nach links – also weg von der Szene mit dem Kindermord –, Joseph wandert neben bzw. hinter dem Tier. Begleitet werden sie von einer Magd, die zwischen dem Esel und Joseph platziert ist, sowie von einem Engel, der den Zug anführt.⁷³ Dieser ist noch im Voranschreiten begriffen, das Jesuskind aber klammert sich an einem Blatt der Palme fest, die sich zu ihm hinneigt, und schaut sich zu seiner Mutter um, die alle Hände voll zu tun hat, das Kind im Arm zu halten. Auf das Ergebnis reagieren dann auch der Engel, der sich umdreht und Joseph, der gerade dabei ist, seinen Hut zu heben. Die Szene wird durch einige Putti bereichert, die mit einem Schriftband hantieren, das aber

⁶⁹ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116.

⁷⁰ Mt 2,13-15; vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1077.

⁷¹ Nachdem ein Engel Joseph im Traum vor Herodes warnte, der von der Angst gepeinigt wurde, ein neuer König könne ihm seine Macht streitig machen, floh dieser mit seiner Frau und seinem Kind nach Ägypten. Der Traum wird gerne als Nebenszene zur Flucht gezeigt, wobei Joseph liegt oder aufgestützt hockt, während ein Engel ihm die Richtung weist. Darauf verzichtete Melone allerdings vollkommen. Vgl. Poeschel 2005, S. 146.

⁷² Vgl. Poeschel 2005, S. 146.

⁷³ Die Bibel erwähnt weder den Esel (das Pseudo-Matthäus-Evangelium führt mehrere Packtiere an; 19,2), noch die Magd und den Engel, geschweige denn eine Rast auf dem Weg. Diese Details stammen alle aus dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, in dem von einer Ruhe unter einer Palme die Rede ist. Dieser befiehlt wiederum Christus, sich herabzuneigen, um Maria mit ihren Früchten zu erfrischen. Zudem spricht der Text der Apokryphen von einer Quelle, die während der Rast entspringt, um den Durst der Reisenden zu stillen. Davon ist bei Altobello nichts zu sehen. Vgl. Poeschel 2005, S. 147.

buchstabenleer ist.⁷⁴ Im Dickicht der Bäume stehen zwei Soldaten, wobei der hintere dem vor ihm stehenden etwas ins Ohr flüstert und auf die Vorbeiziehenden im Vordergrund zeigt. Sie sollen wohl auf das Schicksal des Kindes hinweisen, das zwar die Verfolgung des Herodes überlebt, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt den Tod am Kreuz erleiden wird. Bis auf die bedrohlich wirkenden Soldaten im Dunkel wirkt die Szene sehr idyllisch, die Vegetation mit der Palme, die allerdings der einzige exotische Blickfang bleibt, wirkt pastoral freundlich und mit Licht durchflutet.

Dafür sparte Altobello Melone im *Bethlehemitischen Kindermord* nicht mit der Darstellung von wütender Gewalt, welche die *massari* von ihm ausdrücklich forderten.⁷⁵ Die entsprechende Textstelle für die Szene stammt ebenfalls aus dem Matthäusevangelium: Als Herodes erfuhr, dass die Könige abreisten, ohne ihm zu berichten, wo das neugeborene Kind zu finden sei, ließ er alle Knaben unter zwei Jahren in Bethlehem töten.⁷⁶ Das Thema ist extrem brutal und verlangt förmlich nach der Darstellung von Müttern mit ihren Kleinkindern in einem heroischen, aber aussichtslosen Kampf gegen die kräftigen, gerüsteten und bewaffneten Soldaten des Herodes.⁷⁷

Der Blick auf die Textgrundlage für die Ausführung der beiden ersten Szenen durch Altobello Melone zeigt, dass er sich vor allem auf eine epischen Erzählung konzentrierte. Dadurch kam der Künstler, unter Zuhilfenahme bekannter Darstellungstraditionen, den Wünschen seiner Auftraggeber nach reicher Motivik und drastischer Bilderzählung grundsätzlich entgegen. Die detaillierten Vorgaben, zumindest was den Anspruch der Narration betrifft, spiegeln sich in der Ausführung zum Großteil wieder. In einer direkten Gegenüberstellung von schriftlichem Vertrag

⁷⁴ Die Szene der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten wird seit dem frühen 16. Jahrhundert gezeigt, wobei sie vielfach mit Engeln bereichert wird, die musizieren oder Maria die Früchte der Stärkung reichen. Die Putti und das Fassen nach dem Palmblatt sind bei Melone wohl ein Rückgriff darauf. Vgl. Poeschel 2005, S. 147.

⁷⁵ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116.

⁷⁶ Mt 2,16-18; vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1077.

⁷⁷ Das Thema wurde bereits in frühchristlicher Zeit aufgegriffen und blieb überwiegend der sakralen Kunst vorbehalten. Im Mittelalter wurden die Darstellungen handlungsreicher und brutaler, die Kompositionen unruhig, seit der Renaissance verschob sich der Akzent von einer Propaganda gegen die grausamen Orientalen, wie das Thema während des Türkenkonfliktes nach der Einnahme von Konstantinopel im 15. Jahrhundert genutzt wurde, hin zu einer verstärkten Darstellung des menschlichen Leides der Mütter, wobei das Entsetzen und die Verzweiflung im Gesicht der Hauptfigur im Mittelpunkt des Kindermordes zur bedeutenden künstlerischen Herausforderung wurde. Im Zuge der Aufklärung im 18. Jahrhundert verschwand das Thema dann, da es historisch nicht nachweisbar war bzw. aus der Regierungszeit des Herodes nicht überliefert ist. Vgl. Poeschel 2005, S. 147-148.

und Fresko wird klar, dass Altobello sich zwar nicht an alle Einzelheiten hielt – so fehlen eben die von den *massari* geforderten „draghi“ und die anderen Tiere –, dass aber beide Teile durchaus miteinander korrespondieren, dies besonders in der Szene mit dem grausamen Kindermord.⁷⁸

Des Weiteren geht aus dem Vertrag hervor, dass die siebente Arkade zum Fest der Maria Himmelfahrt, also zu *ferragosto* 1517 fertig sein musste und die Frist wahrscheinlich auch eingehalten wurde.⁷⁹ Dies lässt sich wiederum aus einem anderen Passus des Kontraktes schließen: Denn die Fresken von Melone sollten jene bereits 1515 enthüllten von Boccaccio Boccaccino ästhetisch übertreffen. Das Resultat musste „de più belleca [...] e più beli dela opera facta per magistro Bochacino in lo primo et secundo archono de dicta ecclesia“ sein und einer anschließenden Begutachtung von ursprünglich zwei, dann drei Personen standhalten.⁸⁰ Einen Gutachter durfte Altobello Melone beauftragen, die zwei weiteren wurden von den *massari* bestellt. Sollten die Bilder allerdings negativ beurteilt werden, behielten sich die Auftraggeber das Recht vor, die Fresken auf Kosten des Künstler wieder entfernen zu lassen, also „poter farle raspar zoso de dicto muro a spese de dicto magistro Altobello“ und die bezahlten 350 Lire zurückzuverlangen.⁸¹ Am 1. Oktober war es dann soweit. Für dieses Datum ist belegt, dass der von Altobello geforderte Gutachter, sein ehemaliger Lehrer Girolamo Romanino nach Cremona kam, um seine beiden Fresken zu beurteilen, und dies gemeinsam mit Paolo da Drizzona und Giovan Battista Piadena tat, die von der *Fabbrica* hinzugezogen wurden. Die drei bestätigten, dass Melone die Fresken wie vereinbart ausgeführt, sie bis zum 15. August fertig gestellt sowie jene des Boccaccio Boccaccino an Schönheit übertroffen hätte.⁸²

⁷⁸ Vgl. Rohlmann 2004, S. 217.

⁷⁹ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116; Marubbi 2001-b, S. 194.

⁸⁰ Die Malereien Melones „debanò essere laudate de più belleca [...] per duy amici comuni da esser electi vicelicet uno per li predicti signori massari ut supra et lo altro per il dicto maistro Altobello“. Marubbi 2001-b, S. 194.

⁸¹ Der Kontraktauszug lautet: “Item se dicte istorie pincte ut supra non fusseno più belle ne laudate per più belle per li dicti duy amici da esser electi ut supra de quelle del dicto magistro Bochacino ut supra chel sia licito a li predicti signori massari nominati ut supra poter farle raspar zoso de dicto muro a spese de dicto magistro Altobello et in tal caso dicto magistro Altobello, et dicta infrascripta segurtà sia obligati in solidum a restituir dicte libre 350 et le spese ch’andasseno a farle raspar ut supra al texoriero de la predicta fabrica senza exceptione alcuna de resone over de facto et cusì promettono a dicti signori massari et a mi notario ut supra.” Marubbi 2001-b, S. 194.

⁸² Auch die Begutachtung der Fresken ist durch die Aufzeichnungen der *Fabbrica della Cattedrale* überliefert. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116; Marubbi 2001-b, S. 194.

Das positive Gutachten hatte eine zusätzliche Auswirkung, denn Altobello Melone wurde daraufhin am 13. März 1518 neuerdings vertraglich gebunden.⁸³ Die neuen amtierenden *massari* Glosano de Glosani, Evangelista Cambiagio und Giovanni Maria Sommo beauftragten den Cremonesen mit der Ausführung von fünf Szenen der Passion Christi auf der gegenüberliegenden Seite, also über den Arkaden der südlichen Langhaushauptschiffwand des Domes (Abb. 7 u. 20).⁸⁴ Dieser stellte in der Folge zunächst als Pendant zu Boccaccio Boccaccinos *Christus im Tempel* das *Letzte Abendmahl* als Breitformat dar – thematisch passend genau neben dem Hochaltar der Kirche und am gemalten Tischfuß mit „Altobellus de Melonibus“ signiert. Über dem nächsten Bogen schließen sich dann *Fußwaschung* und *Gebet am Ölberg* an, gefolgt von *Gefangennahme Christi* und *Christus vor Kaiphas* (Abb. 21-23).⁸⁵

Hier, also für die rechte Bildfolge, waren die Vorgaben der *Fabbrica* weit weniger ausführlich als beim ersten Vertragsabschluss. Die neuen Szenen sollten „la cena deli Apostoli appellata il Cenacullo in lo primo capitolo solo in lo primo [...] capitolo over quadro como Jesu Christo lava li piedi ali soi Apostoli e che l’orava in lo orto con lo angelo che glie ge anuntia la sua passione et in lo terzo archono over quadro over muro secondo che Jesu Christo fu preso da Judii et poi fu portato nante ad Anna con le sue figure accessorie che ge andria per far tal opera“ darstellen.⁸⁶ Dies hängt wohl mit dem Vertrauen zusammen, das die *massari* dem Künstler in der Zwischenzeit entgegenbringen konnten und sie verzichteten auf ausschweifende Darstellungswünsche und beschränkten sich auf die ikonographische Themenstellung sowie die Platzierung der Fresken im Kirchenschiff.

Interessanterweise ließ dadurch die Erzählfreudigkeit von Seiten Altobellos bei der Ausführung nicht direkt nach. Das heißt, er folgte, wie auch auf der anderen Langhauswand den Evangelientexten und ihren Darstellungstraditionen, wodurch die Erkennbarkeit der Szenen garantiert und die wichtigsten Komponenten des

⁸³ Der zweite Vertrag zwischen der *Fabbrica della Cattedrale* und Melone ist ebenfalls überliefert. Vgl. Marubbi 2001-b, S. 194-195.

⁸⁴ Das bedeutet, dass die noch fehlenden Bilder auf der linken Seite des Hauptschiffes und in der Apsis zum Vertragsabschluss mit Altobello Melone bereits in Auftrag gegeben waren oder zumindest schon feststand, wer die Ausführung machen sollte. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 128; Rohlmann 2004, S. 217.

⁸⁵ Die beiden letzten Szenen sind ebenfalls signiert, und zwar auf der Basis des gemalten Pilasters, der die beiden Bildfelder voneinander trennt.

⁸⁶ Marubbi 2001-a, S. 128; Marubbi 2001-b, S. 194.

Bildinhalte vorhanden waren.⁸⁷ Als Beispiel sei hier die Szene mit der Gefangennahme herausgegriffen: Sie kommt bei allen vier Evangelisten vor.⁸⁸ Laut Überlieferung kehrte Jesus nach dem Gebet am Ölberg zu seinen Jüngern zurück und Judas erschien, begleitet von den Hohepriestern und bewaffneten Soldaten mit Fackeln und Laternen. Der Kuss, das Erkennungszeichen, das Judas mit den Hohenpriestern vereinbarte, verriet Christus, den die Soldaten sogleich ergriffen. Bei Melone ist nicht der Judaskuss zu sehen, sondern das Ergreifen bzw. Fortführen, also der Abtransport des bereits gefesselten Jesus. Judas ist nicht mehr zu identifizieren. Neben dem Wegzerren des Gefesselten wird der Hauptakzent auf einen Jünger – vom Evangelisten Johannes als Petrus identifiziert – gerichtet, der gerade mit seinem Schwert zum Hieb ausholt, um Malchus, dem Knecht des Hohepriesters Kaiphas, sein rechtes Ohr abzuhaue, das Jesus im Anschluss daran aber wieder heilte.⁸⁹ Die effektvolle Nachtszene des Cremoneser Freskos bewirkt eine dunkle und dramatische Stimmung der Situation. Fackeln, Lanzenstäbe und Bäume schirmen den Hintergrund ausweglos ab. Jesus erscheint betont ruhig und standfest im gesamten Gewirr der ihn umzingelnden und sich um ihn drängenden Soldaten. Altobello gelang es auch in diesem Bildfeld, zwei Passagen der Geschichte miteinander zu vereinen, und zwar das Ergreifen Jesu durch die Soldaten im Zuge seiner Festnahme und das Ausholen Petri zum Abschlagen des Ohres von Malchus. Allerdings änderte er im Laufe der beiden Ausstattungszyklen sein Stilbild, seine anfängliche Detailfreudigkeit und

⁸⁷ Die entsprechenden Textstellen der Heiligen Schrift das *Letzte Abendmahl* betreffend finden sich in allen vier Evangelien, also bei Matthäus (Mt 26,20-25), Markus (Mk 14,17-20), Lukas (Lk 22,14-23) und Johannes (Jh 13,21-30), wobei Melone wieder zwei Momente der Passage der Verratsankündigung, und zwar das Fragen nach dem Namen des Verräters von Petrus an Johannes und das Reichen des Brotes durch Jesus an Judas, miteinander vereint. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1110, S. 1136, S. 1176, S. 1201-1203. Die Szene der Fußwaschung hingegen wird nur vom Evangelisten Johannes geschildert (Jh 13,1-20). Bei ihm wird das Ereignis in die Geschichte des Abschiedsmahles integriert und findet vor dem Essen statt; bei Altobello hingegen erst danach. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1201-1203. Demgegenüber kommt die Geschichte mit dem Gebet in Gethsemane bei Johannes nicht vor, aber bei den restlichen drei Evangelisten (Mt 26,36-46; Mk 14,32-42; Lk 22,39-46). Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1110-1111, S. 1136-1137, S. 1177. Das Verhör durch den Hohen Rat, das Melone als letzte Szene ausführte, kommt wieder bei allen vier Evangelisten vor (Mt 26,57-66; Mk 14,53-64; Lk 22,66-71; Jh 18,12-27). Johannes berichtet aber am ausführlichsten davon und unterscheidet zwischen der Anhörung, zuerst durch Hannas, und dann erst durch Kaiphas. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1111, S. 1137, S. 1177, S. 1207.

⁸⁸ Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-53; Jh 18,1-11. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1111, S. 1137, S. 1177, S. 1206-1207.

⁸⁹ In der Darstellungstradition wird die Begebenheit der *Gefangennahme Jesu* oft auf den Judaskuss reduziert. Der Verrat an dem Gottessohn wird zum bevorzugten Thema, die biblischen Elemente werden aufgegriffen und zum Drama des misshandelten Erlösers ausgebaut. Beliebte ist auch die Malchusszene als dramatisches Element. Vgl. Poeschel 2005, S. 170.

Kleinteiligkeit ließen nach, womit auch eine enorme Veränderung der Wirkung der Fresken auf den Betrachter einherging.

Dies legt die Vermutung nahe, dass neben dem gewonnenen Vertrauen, wieder wirtschaftliche und vor allem zeitliche Faktoren den Künstler zu diesem Stilbruch, der gleich im nächsten Punkt ausführlicher betrachtet werden wird, veranlassten. Der Kontrakt selbst gibt wieder eine erste Erklärung: Das *Letzte Abendmahl* musste bereits Ende Mai desselben Jahres vollendet sein und die *massari* behielten sich abermals das Recht vor, sollte es ihnen nicht gefallen, das Fresko auf Kosten von Melone wieder entfernen zu lassen. Die anderen beiden Arkaden sollten dann bis Ende September fertig ausgeführt sein.⁹⁰ Zudem gab es wieder einen Passus zur Beurteilung: Der Maler sollte sich anstrengen „de far melio le dicte figure de quelle le quale lui ha fatto de prima le qual picture facte per dicto magistro Altobello si è in lo coro de verso de man sinistra intrando dentro la porta del detto coro et ha dentro le infrascritte figure como la Madona fuge con Jesù Christo in Egipto in su lo asino et como Erode fa occider li Inocentini et altre diverse figure et sono state laudate esser de più beleza de quelle facte per magistro Bocazino per tri sapienti intendenti in la arte“, also um seine eigenen Fresken auf der gegenüberliegenden Seite zu übertreffen, die wiederum gefälliger waren, als jene von Boccaccio Boccaccino in den vorderen Arkaden.⁹¹

⁹⁰ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 128; Marubbi 2001-b, S. 194-195.

⁹¹ Bembo's Fresken werden im Vertrag hingegen nicht erwähnt. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Marubbi 2001-a, S. 128-129; Marubbi 2001-b, S. 195.

III. IDEEN DER BILDFINDUNG.

DIE FRESKEN MELONES IM CREMONESER DOM – URSACHEN FÜR DEN GESTALERISCHEN WANDEL

Die bisherigen Ausführungen brachten zutage, dass die *Fabbrica della Cattedrale* als Auftraggeberin eine wesentliche und tief greifende Rolle innehatte: Die Verträge für die ersten beiden Szenen Melones auf der linken Langhauswand waren um einiges präziser und ausschweifender als für jene der gegenüberliegenden Seite (Abb. 17 u. 20). Daraus kann bereits eine erste Reduktion im Detailreichtum der Narration bei der Ausführung durch den Künstler abgeleitet werden, womit auch eine leichtere Lesbarkeit und ein stärkeres Animieren des Betrachters zum Mitleiden mit dem die Passion erleidenden Jesus erzielt wird. Die ausführlichen und detaillierten Kontraktvorgaben waren allerdings teilweise dermaßen fordernd, sodass fast jeglicher künstlerischer Individualismus unmöglich wurde. Dem Künstler wurde für die Ausführung der Bilder nur eine extrem kurze Zeit eingeräumt, wodurch er sich geradezu gezwungen fühlen musste, seinen Stil diesen Bedingungen anzupassen. Gewünscht wurden immer andere, neuere und bessere und dabei billigere und schnellere Bildlösungen. Und dies wird bei der Betrachtung seiner Fresken auch ersichtlich: Die Gestaltungsprinzipien betreffend, kommt es zu einer interessanten Entwicklung während seiner beiden Schaffensphasen.

Analyse und Gründe der sich verändernden Gestaltungsprinzipien während der beiden Freskierungsphasen des Künstlers

Der angedeutete Wandel wurde von der Forschung durchaus erkannt, so wiesen zum Beispiel Luigi Grassi, Michael Rohlmann, Mario Marubbi oder Alessandro Serafini auf den bemerkenswerten Fortschritt in seinen Bildern der rechten gegenüber der linken Hauptschiffwand hin: Sie bezogen sich dabei vor allem auf eine

Veränderung, die mit einem Aufhellen und einer Vereinfachung des Kolorits, einer schnelleren Malweise, oder einer Suche nach abstrakteren Formen bei der Konstruktion von Gebilden einherging, beschäftigten sich aber nicht mit einer genaueren Analyse der einzelnen bildbestimmenden, gestalterischen Komponenten.⁹² Am besten lässt sich der Stilwechsel Melones im direkten Vergleich zweier Bildfelder aus der ersten und der zweiten Freskierungsphase veranschaulichen. Dazu eignen sich beispielsweise die beiden Szenen, die im vorhergehenden Punkt bereits in ihren ikonographischen Besonderheiten näher vorgestellt wurden, also die *Flucht nach Ägypten* von 1517 und die *Gefangennahme Christi* von 1518, die fast direkt einander gegenüber liegen (Abb. 7).

Die wichtigsten und augenscheinlichsten Änderungen in der Ausführung betreffen den formalen Bildaufbau bzw. die Raumgestaltung, die realistische Figurenbehandlung besonders im Hinblick auf das Körper-Gewand-Verhältnis, die dramatische Inszenierung des Bildinhaltes und die dabei unterstützende Rolle des Lichtes sowie der Farbe (Abb. 35-36).

So benützen in der *Flucht nach Ägypten* die Figuren den ihnen zugesprochenen, vorderen Bildgrund. Der Zug der Personen verläuft in einem seichten Bogen von der rechten vorderen Bildecke zu jener auf der gegenüberliegenden Seite. Der Hintergrund wird zweigeteilt in einen linken dunklen Waldeinblick und einen rechten hellen Ausblick in eine Hügelandschaft, in der noch ein Reiter und eine Burg erkennbar sind, die sich dann aber allmählich in der Ferne des hohen Horizontes den Augen des Betrachtes entzieht. Symmetrie und Ausgewogenheit beherrschen den Bildaufbau. Altobello entwickelte den Raum, den Sehgewohnheiten folgend, kontinuierlich nach hinten. Die Figuren ordnen sich diesem in ihrem Maßstab und ihren Proportionen unter.

Was die Raumgestaltung auf der rechten Langhauswand angeht, so minimierte Melone diese auf eine einzige Aktionsbühne. Der helle, weite Landschaftsausblick der *Flucht* ist einem undefinierten Dunkel in der Szene mit der *Gefangennahme Christi* gewichen. Hier gibt es kein Raumkontinuum mehr. Der Hintergrund wird zur Silhouette, er trägt nicht mehr zur Dynamisierung des Geschehens bei und könnte

⁹² Vgl. Grassi 1950, S. 150; Marubbi 2001-a, S. 129; Rohlmann 2004, S. 217; Serafini 2009, o. S.

beliebig ausgetauscht werden. Die Figuren bestimmen Bildaufbau und Komposition, sie werden zusammengefasst und verteilen sich nicht mehr gleichmäßig im Raum. Der Bildaufbau wirkt insgesamt unausgewogener, es gibt eine dicht gedrängte linke Bildhälfte, die sich nach rechts hin etwas lichtet. Durch das Wegfallen von Raumschaffenden und den Betrachterblick ins Bild ziehende Repoussoirmotiven sowie den aufsichtigen Waldboden distanzierte der Künstler die Szene etwas vom Zuseher.

Im Gegensatz zur *Flucht* ist in der *Gefangennahme Christi* der Figurenmaßstab sichtbar angewachsen, die Dargestellten sind monumentaler und verteilen sich klarer und weiter im ihnen zur Verfügung stehenden Raum, indem sie sich nicht mehr in die dargestellte Hintergrundkulisse einfügen, sondern diese dominieren. Auch das Körper-Gewand-Verhältnis ist ein völlig anderes. Die dicht gedrängten Figuren, die zu einer einzigen kompakten Gruppe zusammengewachsen sind, bestehen nur noch aus Gewandmassen und Faltenwürfen, die die darunter verborgenen Körper bedecken und zum gestalterischen Element werden. Kein anzunehmender Windstoß umspielt mehr das Gewand des den Zug anführenden Engels in der *Flucht nach Ägypten*, kein Sitzmotiv, wie jenes der Maria auf dem Esel – auch wenn der Gehrichtung entgegengesetzt – zeugt von der Kenntnis der Modellierung der Körperformen. Elaborierte oder gar ausschweifend expressive Physiognomien, naturalistische Muskulaturen sowie kleinteilige, verspielte Gewanddraperien und -falten sind zurückgenommen und werden auf ein Wesentliches beschränkt bzw. linearisiert. Altobello abstrahierte, reduzierte, er vergrößerte, vergrößerte und verflächigte. Dreidimensionale Körper sind kaum mehr fassbar, die Formen in breite und geometrische Farbflächen gebannt und mit Umrisslinien versehen.

Melone schilderte in der ersten der beiden Szenen eine momenthafte und spannungsgeladene Situation, die er in einem rauen und unruhigen Stil erzählte und durch Dramatik und dynamische Bewegung unterstützte. In der *Flucht nach Ägypten* bewegen sich die Figuren eindeutig von rechts nach links, jeder einzelne scheint auf ein unsichtbares Ereignis zu reagieren. Noch herrscht hier eine ruhige, heitere und idyllische Abendstimmung. Einzig bedrohlich wirkt das Dunkel des Waldes. Die gleichmäßige, diffuse Lichtführung taucht die Gesamtsituation in ein stimmungsvolles

Ambiente. Licht und Schatten spielen zwar eine bedeutende Rolle und wurden vom Maler zum Teil sehr gezielt eingesetzt – beispielsweise verschattet Joseph durch das Heben des Hutes sein Gesicht –, bleiben aber allgemein einer einheitlichen Verteilung verhaftet, die das Geschehen harmonisiert. Genauso verhält es sich mit dem Einsatz der Farbe: Melone verwendete auf der nördlichen Wand mehr tonige, wenig ausgreifende bzw. kontrastreiche Farbwerte, die er sehr kleinteilig und ausgewogen über das gesamte Bildfeld verteilte. Insgesamt dominiert hier eine helle, aber satte Farbigkeit, es gibt viele kleine Lichteffekte und –höhen, die gesamt eine fleckige und flackernde Malerei, ein unruhiges und zugleich kontrolliertes Formengeschlinge ergeben.

Ganz anderes verhält sich dies auf der gegenüberliegenden Seite. Hier steigerte der Cremonese die Szene zusätzlich zu ihrem ohnehin schon tragischen Inhalt, der der Passionsgeschichte allgemein innewohnt, besonders durch eine scheinwerfer- also spotartige Lichtregie, die zudem besonders in der Nachtszene mit der *Gefangennahme Christi* zum Ausdruck kommt. Das Flutlicht lenkt die Konzentration des Betrachters gebündelt zu Christus, der dadurch eindeutig das inhaltliche Zentrum markiert. Ein Rhythmus an Bewegungen, der sich vor allem auf den Abtransport des Gefangenen fokussiert, durchzieht das Geschehen. Jesus setzt einen großen Schritt in Richtung rechter Bildrand, weicht aber gleichzeitig mit seinem Oberkörper zurück, als ob er dadurch Widerwillen seinem bevorstehenden Schicksal gegenüber ausdrücken wolle. Die starken Lichteffekte setzen grelle Akzente, die Farbpalette ist vereinfacht und zusammengefasst, die breiten und großen Farbfelder dominieren die Fläche und liegen kontrastreich nebeneinander. Luigi Grassi bezeichnete den Malstil Altobello Melones in seiner zweiten Freskierungsphase sogar als „più rapido e cromaticamente violento“, also als „viel schneller und farblich gewaltsam“; der Cremonese male in einem schnellen Rhythmus, einem flüssigen und transparenten Pinselstich, einem „vero e proprio «stile di macchia»“ und spricht von einem charakteristischen „luminismo altobelliano“.⁹³

⁹³ Auch Roberto Longhi bezeichnete die Malweise Altobellos bereits als „rapido e violento“. Den *luminismo altobelliano* wiederum übernahm Melone nach Ansicht Grassis von nordalpinen Malern. Darauf wird im folgenden Kapitel noch einzugehen sein. Longhi 1917, S. 106; Grassi 1950, S. 150.

Die Ursachen für die festgestellte Veränderung waren sehr unterschiedlich und müssen jenseits einer natürlichen Entwicklung des persönlichen Stils im Laufe einer künstlerischen Laufbahn gesucht werden (Abb. 17 u. 20).

Es waren vor allem ökonomische Motivationen, die Altobello Melone zu dem Stilbruch innerhalb dieses kurzen Zeitrahmens von gerade mal zwei Jahren veranlassten.⁹⁴ Das Ganze fängt schon mit der Auftragsvergabe an: Bereits die Wahl der *Fabbrica*, Melone für die Freskierung zu gewinnen, liefert ein Bild über die harte Konkurrenz der Zeit. Wie angesprochen, waren es nicht primär idealistische Gründe oder malerisches Geschick und Kenntnis, die die Auftraggeber dazu bewogen, den bereits als Gehilfe von Boccaccio Boccaccino kennen gelerntem, jungen Künstler damit zu beschäftigen. Vielmehr waren es rein rationale und vor allem geldwirtschaftliche Hintergedanken, denn der zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehr bekannte, aber hochmotivierte Cremonese konnte für viel weniger Lohn, im Vergleich zu seinen Vorgängern, für das Vorhaben engagiert werden. Der Kampf um den Auftrag war aber erst der Anfang einer Reihe von Bedingungen, zu denen sich Altobello durch seine Zusage verpflichtete.

Einerseits war er einem ständigen zeitlichen Druck ausgeliefert, die jeweiligen Bildfelder innerhalb der terminlichen Vorgaben – bei der ersten Phase zum Beispiel am 15. August 1517 – fertig ausgeführt zu haben. Zu allem Überfluss bekam Melone dann für den zweiten Teil seines Zyklus noch wesentlich weniger Zeit eingeräumt, um die Fresken auf der südlichen Langhauswand auszuführen. Standen ihm für die ersten beiden Bilder auf der linken Seite acht Monate zur Verfügung, musste er auf der rechten ein Vielfaches an Szenen, nämlich fünf, in nur insgesamt sechs Monaten bewältigen. Diese Tatsache könnte die weitläufigere, kompositionelle Konstruktion der Bildfelder erklären, die größeren und raumfüllenderen Figurengruppen, das Zurücknehmen von detailliert ausgeführten Einzelformen und die breiteren Farbflächen. Lauter gestalterische Phänomene, die dem Künstler ein schnelleres Vorankommen ermöglichten. Damit einher ging auch eine Änderung in der angewandten Wand-Maltechnik: die letzten vier Szenen, also *Fußwaschung*, *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme Christi* und *Christus vor Kaiphas*, wurden zu einem großen

⁹⁴ Bei den äußeren Gründen für den stilistischen Wechsel zwischen den beiden Aufträgen Melones kann den Ausführungen von Mario Marubbi größtenteils zugestimmt werden. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 113-115, S. 129-130.

Teil *al secco* ausgeführt.⁹⁵ Zudem scheint es nicht unwesentlich, dass Altobello Melone im Vertrag von 1516 dazu verpflichtet wurde, die Fresken selber auszuführen, „magistro Altobello sia tenuto et obligato [...] de dover pinzer lo septimo archono over volta over lo muro“; im zweiten wurde es ihm hingegen vertraglich freigestellt, die Bilder eventuell auch malen zu lassen („magistro Altobello sia tenuto et obligato convene et promete [...] de dover pingere over far pingere archoni tri over volte over muro“).⁹⁶ Die Möglichkeit, Gehilfen einzubeziehen, war wohl die einzige Garantie für die *massari*, dass die Fresken rechtzeitig fertig werden konnten. Allerdings sind keine fremden Einwirkungen bzw. gestalterische Elemente in den Bildfeldern, die nicht Altobello Melones Handschrift tragen würden, auszumachen.⁹⁷

Andererseits musste Altobello Melone bei den Ausführungen immer auch die Wirkung seiner Fresken auf den Betrachter mit bedenken. Dabei ging es nicht einfach um eine unmittelbare Lesbarkeit von Seiten des Laienpublikums, sondern vielmehr um ein Standhalten bei Urteilen, die beispielsweise nach den ersten beiden Szenen von drei Gutachtern vollzogen wurden. Die Bildfelder mussten schöner sein, als jene seines Vorgängers Boccaccio Boccaccino. Die weiteren fünf Szenen auf der südlichen Langhauswand mussten dann nicht mehr nur jene seines Lehrers an Schönheit übertreffen, sondern auch seine eigenen auf der gegenüberliegenden Seite.

Des Weiteren zog sich die Preisgestaltung, oder besser gesagt, das Drücken des Lohnes auch in die zweite Ausstattungsphase Altobello Melones. Nicht nur, dass er weniger Geld im Vergleich zu Boccaccio Boccaccino und Gianfrancesco Bembo für seine Arkade auf der nördlichen Wand bekam – dort erhielt er 350 Lire, die beiden anderen hingegen jeweils 500 –, für die drei Bögen auf der rechten Seite musste er eine weitere Preissenkung in Kauf nehmen. Die Arbeiten von 1518 kosteten die *massari* insgesamt nur mehr 1000 Lire. Das heißt, die *Fabbrica* rundete die Auszahlung an

⁹⁵ Seccomalerei ist im Gegensatz zur Freskomalerei – die auf dem frischen noch feuchten Kalkputz einer Wand ausgeführt und nach dem Trocknen nahezu unlöslich mit ihm verbunden ist – eine Technik der Wandmalerei, bei der die Farbe auf den trockenen Putzmörtel aufgetragen wird. Sie kann zwar unkomplizierter und schneller als die Malerei *al fresco* ausgeführt werden – der Maler ist z. B. an keine Ausführungsrichtung oder zeitlichen Fortschritt gebunden –, ist allerdings weniger haltbar, die Farben können abblättern. Vgl. Jahn 1962, S. 208-209, S. 619. Die Angaben zur technischen Ausführung der Fresken von Melone stammen von Marubbi 2001-a, S. 129-130.

⁹⁶ Marubbi 2001-b, S. 194.

⁹⁷ Auch hierfür liefert Mario Marubbi eine Erklärung: Bei evt. Gehilfen musste es sich um solche gehandelt haben, wie Melone selbst einer bei Boccaccino gewesen war, bezeugt aber nicht sichtbar, also nur für „niedere“ Dienste eingesetzt, nicht für die malerischen Ausführungen bzw. die Anbringung der Farbe an der Wand. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 129.

Melone einfach auf eine glatte Summe ab. Für denselben Betrag bemalte Boccaccino hingegen in den Jahren 1514/ 15 nur zwei Arkaden.⁹⁸

Die umfangreichen Anforderungen in den fesselnden Kontrakten der *massari* zwangen Altobello Melone geradezu, eine vereinfachende Malweise anzuwenden. Im Laufe seiner Arbeit im Dom minimierte er seine Personenanzahl bei gleichzeitiger Vergrößerung und Monumentalisierung der einzelnen Figuren, er beschränkte seine Bildräume und Kompositionen auf ein Wesentliches bzw. ließ die Hintergründe hinter den dichten Figurenkonglomeraten verschwinden, er setzte große Motive, Farbflächen und starke Lichtkontraste ein, die die kleinteilige Vielfalt und gleichmäßige Beleuchtung in den ersten beiden Bildfeldern allmählich ablösten. Nur auf diese Weise war ein schnelleres und finanziell weniger aufwendiges Vorankommen möglich – womit auch der gestalterische Wandel innerhalb der beiden Ausstattungsphasen erklärbar ist.

Mögliche Einflüsse in den ersten Szenen Altobellos auf der nördlichen Langhauswand des Domes

Obwohl die Vorgaben zum Programm, der terminlichen Ausführung, den Preisen sowie der finalen Wirkung der Fresken bei den Betrachtern in den Verträgen der *Fabbrica* zum Teil sehr detailliert zum Ausdruck kommen, gaben die Auftraggeber keinerlei Anweisungen, an welche konkreten Beispiele sich Altobello Melone ikonographisch wie stilistisch zu halten hätte. Dennoch können nicht allein diese äußeren Bedingungen bzw. die bindenden vertraglichen Auflagen für den Stilwechsel verantwortlich gemacht werden. Altobello Melone musste sein Stilbild zwei Mal – vor allem gegenüber Boccaccio Boccaccino und zeitlich unter Druck gesetzt – überdenken und seine Ausführungen sichtlich anders gestalten. Technische Erleichterungen allein würden ja keine neuen Bildlösungen zulassen und in der Folge zu keinem optischen Lob der Fresken führen. Damit einher ging mit Sicherheit auch ein Wandel in den Vorlagen, die Melone verwendete. Schon allein die Tatsache, dass eine gestalterische

⁹⁸ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 114-115.

Entwicklung innerhalb der Ausführung stattfand, widerlegt die in der Einleitung bereits angerissene Forschungsmeinung nach einem allgemeinen und pauschalen Rückgriff des Cremonesen auf immer gleich bleibende transalpine Bildvorlagen.

Trotzdem zieht sich wie ein roter Faden durch die Altobello-Forschung, dass der Künstler in seinen Werken, und zwar für beide seiner Aufträge, nordalpine Bildideen rezipierte. Mario Marubbi schrieb beispielsweise, das von Melone als gestalterisches Mittel eingesetzte Licht in seiner *Flucht nach Ägypten* erinnere an die Maler der Donauschule, allen voran an den Altar von St. Florian von Albrecht Altdorfer.⁹⁹ Luigi Grassi bezeichnete dagegen – wie bereits geschildert – die Fresken der zweiten Ausstattungsphase, als von einem „luminismo altobelliano [...] di ascendenza «ponentina»“ geprägt.¹⁰⁰ Aber gerade die Lichtführung – das zeigte der erste Punkt des aktuellen Kapitels – ist alles andere als gleich bleibend, womit dieselben Vorbilder für die erste und zweite Malphase ausgeschlossen werden können. Höchstens von einer Entwicklung zwischen den beiden Aufträgen kann die Rede sein,¹⁰¹ und einige Experten erkannten auch einen vermehrten Rückgriff auf deutsche Druckvorlagen, und zwar von Dürer, Cranach oder Altdorfer.¹⁰² Mögliche ikonographische, motivische, kompositionelle und stilistische Vorbilder sollen nun in der Folge die Aussagen nach den Einflussnahmen Melones klären.

Für die bereits kennen gelernte *Flucht nach Ägypten* von 1517 auf der nördlichen Langhauswand (Abb. 35) sind die Vorbilder nicht zwingend im transalpinen Raum zu suchen, sondern vielmehr im italienischen Umfeld angesiedelt. Zum Teil konnte sich Melone direkt an seinen Kollegen im Dom orientieren: Den symmetrischen Bildaufbau mit den – in ihrem Größenverhältnis der Umgebung angepassten – Protagonisten zentral auf der vorderen Bildebene und einem weiten Aus- oder Einblick im Hintergrund, übernahm er beispielsweise von den ersten Szenen

⁹⁹ Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116.

¹⁰⁰ Siehe S. 37, Grassi 1950, S. 150.

¹⁰¹ Marco Tanzi charakterisierte die ersten beiden Fresken beispielsweise mit: „They are some of Melone’s finest works, in which he combined German and Venetian traits with those of Romanino to produce dramatic and dynamic scenes by means of a remarkably expressive use of light and colour.“ Über die Fresken der zweiten Periode schrieb er dann: „They differ considerably from the first frescoes and are more conservative in character. Melone borrowed motifs from northern engravings and employed colder tones [...]“ Tanzi 1996, S. 94.

¹⁰² “Ora sempre di più fa ricorso a fonti inventive nordiche: stampe da Dürer e da Altdorfer, suggestioni che rimandano a Cranach [...]“ Marubbi 2001-a, S. 135-138; vgl. Zeri 1953, S. 42-43; Frangi 1990-a, S. 34-35; Frangi 1990-b, S. 259-260.

Boccaccio Boccaccinos (Abb. 12-13);¹⁰³ einzelne Figurentypen und Physiognomien hingegen von Gianfrancesco Bembo (Abb. 16), wie zum Beispiel den alten Mann mit bärtigem Gesicht und lang gezogenem Kinn. Er kommt sowohl im knienden König in der *Anbetung* Bembos als auch im Joseph in der *Flucht* Melones vor.

Der Einfluss Boccaccinos und seiner Herkunft reicht allerdings weiter. Das zeigt ein Beispiel desselben Sujets von Garofalo, der ebenfalls aus Ferrara und der Werkstatt Boccaccinos stammte (Abb. 37).¹⁰⁴ Seine *Flucht nach Ägypten* verbindet einerseits denselben ikonographischen Moment wie jene Melones, und zwar das Fassen des Jesuskindes nach dem Palmblatt bei gleichzeitigem Voranschreiten. Dabei sind weiters die Anordnung des Palmbaumes auf der linken Seite und der Figuren im Bildvordergrund vergleichbar, auch wenn sich diese nun in die entgegengesetzte Richtung, also nach rechts, bewegen.¹⁰⁵ Andererseits zeugt Garofalos Beispiel von einer außergewöhnlichen Leuchtkraft in einem intensiven und satten Kolorit. Der gekonnte Farbeinsatz mit verschiedenen Nuancen wird besonders im Grau des Esels, im Grün der Vegetation oder im Blau der Gewänder und vor allem des Himmels deutlich.¹⁰⁶ Ähnliches gelang auch Melone in seinem Werk. Er verwendete allerdings etwas hellere, tonigere Farbwerte und verteilte diese ausgewogen, mit vielen kleinen Lichteffekten über das gesamte Bildfeld.

Diese fleckige und flackernde Pinselführung wiederum, durch die der Künstler eine sehr malerische und atmosphärische Wirkung erzielte, stammte aus dem venezianischen Raum, vor allem von den führenden Künstlerpersönlichkeiten

¹⁰³ Auch bei Boccaccio Boccaccino ist in der zweiten Phase eine, auch wenn nicht ganz so extreme, Entwicklung wie bei Melone erkennbar. Die Figuren wachsen an und beginnen die Szenerie mehr und mehr zu dominieren (Abb. 14-15). Vgl. Marubbi 2001-a, S. 107-112.

¹⁰⁴ Garofalo, eigentlich Benvenuto Tisi, stammte aus Ferrara, wo er seine Ausbildung bei Domenico Panetti und vor allem bei Boccaccio Boccaccino erhielt. Dieser leitete dort zwischen 1497 und 1500 eine Werkstatt (zusammen arbeiteten sie 1498-99 auch in Cremona). Die folgenden Wanderjahre führten Garofalo um 1500 nach Rom, um 1506 nach Mantua zu Lorenzo Costa und vermutlich 1508 nach Venedig, wo er die Werke Giorgiones kennen lernte. Zwischen seinen Reisen hielt er sich immer wieder in Ferrara auf, bis er schließlich nach seinem zweiten Romaufenthalt um 1512 endgültig dorthin zurückkehrte. Bis zu seinem Tod 1559 arbeitete er in seiner Heimatstadt u. a. mit den Brüdern Battista und Dosso Dossi sowie Giovanni Battista Benvenuti, gen. L'Ortolano zusammen. Vgl. Fioravanti Baraldi 2006, S. 392-394.

¹⁰⁵ Bei Garofalo übernimmt Joseph die Führungsposition, führt den Esel am Zaumzeug und wendet sich mit im Wind flatternden Umhang zu Maria und dem Kind auf dem Esel zurück. Der Hintergrund wird ebenfalls zweigeteilt; die rechte Seite gibt den Blick in eine weite Hügel- und Felslandschaft frei, in der die Häscher des Herodes die wiederholt gezeigte Familiengruppe verfolgen; die linke wird von der Palme und einer sie hinterfangenden Wolkenformation dominiert. Diese wiederum zieht sich im oberen Bilddrittel über die gesamte Breite der Darstellung und wird von mehreren Putti bewohnt.

¹⁰⁶ Die *Flucht nach Ägypten* von Garofalo ist rechts in der Mitte mit „B T“ monogrammiert. Zur Frage der Zuschreibung und Entstehungszeit vgl. Museen Nord, o. J., o. S.

Venedigs, von Giorgione und dem jungen Tizian.¹⁰⁷ Die Parallelen zu der *Flucht nach Ägypten* des Letzteren in Sankt Petersburg (Abb. 38-a) belaufen sich auf verschiedene Aspekte: Zum einen ist besonders die Erzählfreude bei der Schilderung des Geschehens mit vielen kleinteiligen Motiven hervorzuheben. Vergleichbar ist der Engel, der sich zurückwendet und die Gruppe mit Maria und dem Kind auf dem Esel sowie Joseph anführt. Sie durchwandern – begleitet durch allerlei Getier, so wie die *massari* dies eigentlich von Altobello verlangt hatten¹⁰⁸ – in der vorderen Bildebene eine hügelige, waldige Landschaft, die sich hinter den Personen in die Ferne zieht. Zum anderen ist es aber vor allem die leuchtend-warme Farbigkeit, welche die beiden Werke miteinander verbindet bzw. in Abhängigkeit zueinander bringt. Sie ist auf ähnlich wenige Töne reduziert, die gleichmäßig verteilt, einen naturnahen und konkreten Eindruck der Umgebung zulassen. Zugleich werden einzelne Elemente im Bildfeld durch eine helle und leuchtende Lichtführung intensiviert. Besonders hervorgehoben werden dabei die Gewänder der Personen und die Wolkenformationen am Horizont, wodurch das Ereignis in eine besondere atmosphärische Stimmung getaucht wird. Dieses Phänomen der Licht- und Farbführung Tizians konnten die Künstler des frühen Cinquecento beispielsweise in seinen Fresken der Scuola del Santo in Padua bewundern, wie das Wandbild mit dem *Wunder des jähzornigen Sohnes* zeigt (Abb. 38-b).¹⁰⁹

Im *Bethlehemitischen Kindermord* führte Altobello Melone dem Betrachter ein hoffnungsloses, unruhiges Gemetzel vor Augen (Abb. 39). Expressive Kampfszenen bestimmen die Architekturnische, die sich, perspektivisch konstruiert, von rechts vorne kontinuierlich nach hinten in die Tiefe entwickelt. Ebenso die Menschenmasse: die vorderen Figuren liegen, die mittleren kauern, die hinteren stehen. Damit gelang es dem Künstler, ein makaberes Schauspiel zu inszenieren, das dem Bildinhalt in seiner

¹⁰⁷ Melone lernte die Venezianer über seine Lehrer kennen, über Boccaccio Boccaccio, der zu Beginn des 16. Jahrhundert in Venedig war (er ist dort 1500/ 01 und noch 1506 dokumentiert) und vor allem über Girolamo Romanino, der die Lagunenstadt ebenfalls und öfters aufsuchte (beispielsweise absolvierte er einen Teil seiner Lehrjahre dort). Vgl. Pozzolo 1996, S. 9-10; Nova 1996, S. 726-728. So sprach auch Mario Marubbi bei der *Flucht nach Ägypten* zum Beispiel von einem starken Einfluss Romaninos. Vgl. Marubbi 2001-a, S. 116.

¹⁰⁸ Siehe hierzu Kapitel II, Punkt 4.

¹⁰⁹ Die Stadt lag auf dem Weg bei einer Reise nach Venedig und wurde seit Giotto und seiner Ausstattung der Cappella degli Scrovegni um 1305 von den Künstlern bevorzugt aufgesucht. Mehr zum Reiseverhalten der Künstler zu Beginn der Neuzeit siehe Kapitel IV und V.

ganzen Härte und Brutalität zum Ausdruck verhilft. Die Raumecke verdeutlicht die Ausweglosigkeit der Situation. Die Frauen wehren sich in einem wilden Durcheinander gegen ihre Angreifer und versuchen ihre Kinder zu schützen, jedoch ohne Erfolg. Es gibt kein Entkommen, der sichtbare Raum ist abgeschlossen. Eine der Frauen versucht, durch eine Öffnung am linken Bildrand zu fliehen. Doch ein Diener des Herodes hat ihr Kind bei den Haaren gepackt und holt zum Zustecken aus. Insgesamt werden die Soldaten in ausholenden, die Mütter in verteidigenden Posen gezeigt. Auf direkte Tötungsmotive und vergossenes Blut verzichtete der Künstler zwar, was allerdings nicht die Rohheit der Szene schmälert. Die schreienden, sich zur Wehr setzenden, wegrennenden Mütter mit ihren Kindern im Arm drücken den Ernst und die Hilflosigkeit ihrer Situation vollkommen aus. Tote, nackte, verrenkte Kleinkinderleichen liegen am Boden verstreut. Links im Vordergrund beklagt eine der Frauen ihr verstorbenes Kind, das in ihrem Schoß liegt. Herodes selbst erscheint, der Bildtradition folgend, thronend an der Seite des Bildfeldes, in diesem Fall rechts.¹¹⁰ Er und sein Ratgeber steigern durch ihren verachtenden Ausdruck die Dramatik des Geschehens noch einmal. So wie auch die weiteren Zuseher, die erhöht in ihrer Position, hinter einer Balustrade sitzend oder stehend und über das Treppengeländer sich beugend, tatenlos ruhig auf das Geschehen vor ihnen blicken; fast wie in einem Theater, völlig gelassen. Einige der Zuseher zeigen sogar mit dem Finger oder Arm auf eine der verzweiferten Frauen, als ob sie den Schlächtern zeigen wollten: Lasst sie nicht entkommen.

Für die Ausführung der Szene mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* werden in der Literatur gerne Anleihen aus deutschen Stichen gesehen, allen voran von Luigi Grassi: „E il gusto nordico, «ponentino», che deforma con inaspettata audacia e difficoltà di involgimenti pre-barocchi, i personaggi «smodati» della *Strage degli Innocenti*, può ragionevolmente risalire a suggerimenti dovuti a dipinti e stampe tedesche coeve”.¹¹¹ Er bezog sich dabei besonders auf die Schilderung des Entsetzens mit wilden Gesten und grotesken, verzerrten und grimassenhaften Fratzen der hoffnungslos flehenden Frauen und die das Massaker durchführenden Schergen. Aber genau diesen Bildelementen widmete sich bereits Leonardo da Vinci am Ende des 15. Jahrhunderts in umfangreichen anatomischen Studien (Abb. 40). Und dieser war

¹¹⁰ Vgl. Poeschel 2005, S. 147-148.

¹¹¹ Grassi 1950, S. 148.

immerhin in unmittelbarer Nähe von Cremona tätig, in Mailand. Gut möglich also, dass Altobello Melone Kopfstudien Leonardos kannte und für die Version seines *Kindermordes* hinzuzog. Also auch für die zweite Szene brauchte er keine deutschen Stiche. Ganz im Gegenteil, auf der Suche nach einem potentiellen Vorbild für die Szene, besonders für die kämpfende Gruppe der Frauen und Soldaten, findet sich ein Beispiel bei Raffael und seinen Zeichnungen desselben Sujets (Abb. 41).¹¹² Die raffaeleske Erfindung wurde von Marcantonio Raimondi nachgestochen (Abb. 42), der aus einer Kupferstecherfamilie in Bologna stammte und um 1510 nach Rom ging, um in die Dienste Raffaello Santis zu treten. Unabhängig davon, dass Melone in dieser Szene die Soldaten des Herodes teils mit nackten Oberkörpern zeigte, was in allen anderen seiner Bilder nicht der Fall ist, sind die Übernahmen auch sonst deutlich. Altobello entlehnte dem Stich Raimondis einzelne Figurengruppen und/ oder kombinierte sie miteinander: Beispielsweise das Motiv der Mutter, die mit ihrem Kind über Kopf in der hinteren Raumecke, das Ausgangstor direkt vor sich, zu fliehen versucht und dabei von einem Soldaten zurückgezogen wird, kommt im Stich von Raimondi – auch wenn dort das Kind nicht über dem Kopf gehalten wird – zwei Mal vor; ebenso übernahm der Cremonese einige Posen der weit ausgreifenden Schergen fast direkt; oder auch die am Boden Kauernde mit dem toten Kind auf ihren Beinen.¹¹³

Der Wandel von einer norditalienischen zu einer vermehrt transalpinen Vorlagenrezeption in der zweiten Ausstattungsphase von 1518

Die ersten Bilder der zweiten Ausstattungsphase weisen ebenfalls noch deutliche Anlehnungen an italienische Vorbilder auf, vor allem das *Letzte Abendmahl* von 1518 (Abb. 43). Altobello Melones Interesse konzentrierte sich hier auf den symmetrischen Aufbau und die perspektivisch richtige Konstruktion des Bildraumes

¹¹² Die von Raffael herrührende Bildidee wurde durchaus auch von Mina Gregori, Francesco Frangi und Mario Marubbi erkannt. Vgl. Gregori 1957, S. 21; Frangi 1990-b, S. 257; Marubbi 2001-a, S. 116.

¹¹³ Melones *Bethlehemitischer Kindermord* diente seinerseits wiederum als Anregung für die Maler aus dem ferraresischen Raum, und zwar für Garofalo (1519, Öl auf Holz, 252 × 178 cm, Pinacoteca Nazionale, Ferrara) und Ludovico Mazzolino (um 1528, Öl auf Holz, 49 × 59 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz). Vgl. Kustodieva/ Lucco 2008, S. 82-83, Abb. 25; Ballarin 1995, S. 260, Abb. CXC. Letzterer wurde von Federico Zeri auch als impulsgebend für Altobello genannt, vgl. Zeri 1953, S. 42.

sowie auf die den Inhalt bekräftigende Mimik und Gestik in den Bewegungen der agierenden und zu Gruppen zusammengefassten Figurentypen. Damit folgte er wiederum einem berühmten Vorbild, nämlich erneut Leonardo da Vinci mit seinem analogen Bildsujet im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 44). Auch die zwei dargestellten ikonographischen Momente, die der Evangelist Johannes in seiner Schrift schilderte,¹¹⁴ stimmen mit jenen Leonardos überein: das Reichen des Brotes an Judas, wobei dieser ein Salzfass umkippt und das Fragen von Petrus an Johannes nach dem Verräter; alles im Zuge bzw. als Folge der Verratsankündigung von Seiten Jesu.¹¹⁵

Das Mailänder *Abendmahl* wurde bereits von den Zeitgenossen hoch geschätzt und erlangte schnell große Popularität. Bereits kurze Zeit nach seiner Vollendung 1498 wurde es in Gemälden und Stichen nachgebildet (Abb. 45).¹¹⁶ Dadurch wurde die Bilderfindung Leonardos rasch verbreitet und anderen Künstlern nahezu uneingeschränkt zugänglich gemacht. Auch von Girolamo Romanino existiert eine Fassung, die er für das Refektorium des Klosters Santa Giustina in Padua fertigte und in der er, bis auf die Gestaltung des Innenraumes und des hinteren Wandabschlusses, dem leonardesken *Cenacolo* folgte (Abb. 46). Von diesem übernahm der Brescianer die Haltung und den Ausdruck in den Gesichtern einiger Apostel und das unruhige Gestikulieren mit Händen und Füßen.¹¹⁷ Der direkte Vergleich des *Abendmahls* von Romanino mit jenem Melones zeigt, dass sich einige Gemeinsamkeiten finden, die sich wiederum von Leonardos Version unterscheiden. Dazu gehört die Anordnung der Apostel um den langrechteckigen Tisch, wobei zwei davor platziert wurden, sowie ihre

¹¹⁴ Jh 13,1-14,31; vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1201-1203.

¹¹⁵ Grundsätzlich werden zwei Phasen des Abendmahls unterschieden, die Ankündigung des Verrates, bei der Christus Judas den Bissen Brot reicht, und die Einsetzung der Eucharistie. Beide werden seit dem Mittelalter mit Vorliebe dargestellt. Vgl. Poeschel 2005, S. 168-169. Judas ist nicht durch ein gelbes Gewand oder den Beutel mit den 30 Silberlingen, wie oft üblich, gekennzeichnet, auch sitzt er nicht völlig isoliert; vielmehr trägt er Rot, hat keinen Geldbeutel bei sich und stellt teilisoliert das Pendant zu dem ihm gegenüber Sitzenden Jünger dar. Erkennbar wird er allerdings eindeutig durch das Fehlen des Nimbus, das Umstoßen des Salzfasses und das Hingreifen zum Brot, das ihm Jesus entgegenstreckt. Auch eine Katze sitzt zu seinen Füßen, die gern als Symbol der Falschheit gesehen wird, im Gegensatz zum Hund, der auf der anderen Seite des Tisches platziert ist und Treue verkörpern soll. Damit unterstrich Altobello Melone, wie auch Leonardo da Vinci, die Gefährlichkeit des Verräters, der mitten unter den anderen sitzt.

¹¹⁶ Vier Stiche nach dem Abendmahl Leonardos vom Ende des 15. Jahrhunderts wurden von Paul Kristeller 1913 in seinem Beitrag über den lombardischen Kupferstich vorgestellt. Vgl. Kristeller 1975, S. 3-5.

¹¹⁷ Romanino hielt sich von 1513 bis 1514 in Padua auf. Vgl. Camerlengo u. a. 2006, S. 78-81.

Zusammenfassung zu Kleingruppen. Aber kein Wunder, stand doch Altobello seit den ersten Jahren des zweiten Jahrzehnts in direktem Kontakt mit Girolamo Romanino.

Die Situation – was die Vorlagenrezeption anlangte – änderte sich aber im Verlauf dieser zweiten Bilderserie von 1518. Altobello Melone geriet immer mehr unter Zeitdruck. Aus den Aufzeichnungen der *Fabbrica della Cattedrale* geht hervor, dass er für das *Letzte Abendmahl* von den ihm zur Verfügung stehenden insgesamt 6 Monaten, bereits zweieinhalb verbraucht hatte. Das bedeutete, dass dem Künstler für die restlichen vier Szenen insgesamt nur mehr dreieinhalb Monate übrig blieben.¹¹⁸ Um fristgerecht mit seinen Arbeiten fertig zu werden, war Melone gezwungen, sich auf eine drastische Stil- und damit einhegende Vorlagenänderung einzulassen. Auf alle Fälle verschärfte Altobello sein Freskiertempo und beendete seine Ausführungen wie vereinbart Mitte September 1518. Der Rückgriff auf deutsche Druckgraphiken wird dabei allerdings immer bedeutender.¹¹⁹

In der Szene mit dem *Gebet am Ölberg* kniet Christus demütig mit offener Hand- und Armhaltung betend am Boden (Abb. 47), während der im Lukas-Evangelium erwähnte Engel ihm sein zukünftiges Schicksal in Form seiner Folterwerkzeuge präsentiert (und nicht den Kelch, um den er bittet, dass er an ihm vorübergehe). Die Einsamkeit Christi in seiner Todesangst verdeutlichen die schlafenden Apostel sowie die dargestellte Abenddämmerung mit tief einfallendem

¹¹⁸ Vgl. Marubbi 2001-b, S. 194-195.

¹¹⁹ Die *Fußwaschung Christi* von Altobello Melone, die zwischen dem *Letzten Abendmahl* und dem *Gebet am Ölberg* situiert ist und wahrscheinlich auch in dieser Chronologie ausgeführt wurde, wird nicht eigens behandelt. Der Maler stellte jene Episode der Geschichte dar, bei der Petrus sich auf den Kopf deutet, den er neben den Füßen zusätzlich gewaschen bekommen will, woraufhin Jesus seinen rechten Arm hebt und ihn ermahnt. Neuzeitliche Darstellungen zeigen teilweise den Raum, der für das Abendmahl hergerichtet ist und das erst nach der Waschung stattfinden wird. Dieser Zusammenhang fehlt bei dem Cremonesen, seine Szene spielt nicht im Essraum, das Mahl wurde bereits eingenommen. Judas, der in der vorhergehenden Szene noch mitten unter den Jüngern war, hat das Zimmer nun verlassen, er erscheint noch im Hintergrund in der Tür (laut Evangelium fuhr der Teufel in ihn, als er das Brot von Jesus nahm und er verließ den Raum). Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1202; Poeschel 2005, S. 166-168. Die *Fußwaschung* nimmt aber, zusammen mit dem *Letzten Abendmahl* und was die Vorlagenrezeption anlangt, eine Art Zwischenstellung ein. Das heißt, hier griff der Künstler hauptsächlich auf italienische Vorbilder zurück, beide Szenen zeugen von seinem Interesse an der Darstellung von Raum und architektonischer Perspektive, die dem einheimischen Renaissance-Gedankengut entspringen (ein Vergleichsbeispiel desselben Sujets stammt von Giovanni Agostino da Lodi, 1500, Öl auf Holz, 132 × 111 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig; vgl. Gentili 2003-b, S. 229, Abb. 200). Dies sollte sich in den folgenden Bildfeldern dann aber ändern.

Licht und aufziehenden dunklen Wolken, die die Stimmung zusätzlich verdüstern.¹²⁰ In diesem Bildfeld vereinte Altobello Melone beispielsweise verschiedene deutsche Druckgraphiken miteinander: Von Dürers Holzschnitt der Großen Passion übernahm er augenscheinlich die Position der schlafenden Apostel im Vordergrund, besonders das Zurücklehnen an einen Baum des linken oder das Stützen des Kopfes des rechten Jüngers fallen dabei ins Auge (Abb. 48). Auch die Hintergrundgestaltung ist vergleichbar: das Motiv des Lattenzaunes mit dem Holztor, durch das bei Dürer bereits die Soldaten für die Gefangennahme Christi schreiten; der in den Abendhimmel ragende Baum, der eine feine und präzise Verästelung aufweist; der Wolkenhimmel, der mit Hilfe von waagrecht verlaufenden, parallel gesetzten Strichen verdunkelt wurde. Die Figur Christi hingegen, mit ihren weit zum Himmel erhobenen Armen sowie dem Faltenverlauf des Gewandes, das dadurch nahezu auf eine Dreiecksform abstrahiert wird, entlehnte Melone indessen von Lucas Cranach dem Älteren (Abb. 49) bzw. von Albrecht Altdorfer und seinem Holzschnitt mit der *Verkündigung an Joachim* aus einem Andachtsbuch (Abb. 50).¹²¹ Altobello adaptierte die Gestalt Joachims für seine Gebetsszene mit Christus; Arm- und Beinhaltung stimmen überein, ebenso die weiten und hängenden Ärmel des Gewandes sowie das Motiv des Kniens, wobei das rechte Bein nach vorne geschoben ist. Des Weiteren fällt der rechts kopfüber ins Bild schwebende Engel auf, von dem die gesamte Körperhaltung übernommen wurde. Anstelle der Verkündigungsschrift-Tafel bei Altdorfer hält der Engel nun die Folterwerkzeuge in den Händen, seine angewinkelten Beine sowie die Form der Flügel sind in beiden Bildwerken identisch.

Hier treten zum ersten Mal und in aller Deutlichkeit die angesprochenen stilistischen Veränderungen zum Vorschein: die Reduktion des Aktionsraumes der

¹²⁰ Nach dem Abendmahl ging Christus mit seinen noch elf verbliebenen Jüngern zum Garten Gethsemane, der sich am Fuß des Ölberges befand. Drei der Jünger, und zwar Petrus, Johannes und Jakobus nahm er mit sich, erzählte ihnen von seiner Angst und bat sie, bei ihm zu wachen, während er ein Stück weiter ging, sich niederkniete und betete. Als er zurückkehrte, fand er die Jünger schlafend vor und fordert sie ebenfalls zu beten auf. Dann ging er noch einmal zum Beten fort, fand sie aber nach seiner Rückkehr erneut schlafend und ließ sie ruhen. Nach der dritten Rückkehr forderte er sie auf, sich zu erheben, da der Verräter nahe sei (Mt 26,36-46; Mk 14,32-42; Lk 22,39-46). Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1110-1111, S. 1136-1137, S. 1177; Poeschel 2005, S. 169-170.

¹²¹ Der Holzschnitt gehört zu einer Serie, die insgesamt 40 Blätter umfasst und allgemein unter dem Titel *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes* bekannt ist. Thematisch behandelt die Holzschnittfolge Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, von dem Sündenfall bis zum Letzten Gericht, wobei neben der Passion Christi die Episoden aus dem Marienleben einen breiten Raum einnehmen. Vgl. Guillaud 1984, S. 92 (mit Abbildungen der gesamten Folge auf S. 87-93, Abb. 61-102).

Figuren auf einen einzigen, schmalen Vordergrundstreifen, der von den Agierenden zur Gänze eingenommen und dominiert wird; das unverhältnismäßige Anwachsen der Figuren in Maßstab und Proportion im Gegensatz zu der sie umgebenden Vegetation; die fast völlige Negierung der Körperformen unter immer monumentaleren Gewandmassen, sowie die dramatische Inszenierung des Bildinhaltes mit Hilfe eines scheinwerferartig eingesetzten Lichtes. Viele malerische Werte – Feinabstimmungen und Nuancierungen des Kolorits, wie sie in den ersten beiden Bildfeldern der nördlichen Langhauswand noch vorhanden waren – sind nun solchen graphischen Ursprungs gewichen (Abb. 51). Konturen und Linien bestimmen die Formen, helle und dunkle Farbflächen liegen unmittelbar nebeneinander. Dunkle Partien führte der Künstler zum Teil dichter oder mit Kreuzschraffuren aus, helle Teile hingegen füllte er mit hellen Farben. Dadurch gelang es ihm, die Möglichkeiten an Modellierung und malerischen Effekten von den Holzschnitten in die Fresken zu übertragen. Somit kann Luigi Grassi durchaus zugestimmt werden, wenn er davon sprach, die Gewandbehandlung Altobellos ähnele einem graphischen Bild.¹²²

In der letzten, von Altobello Melone ausgeführten Episode aus der Passionsgeschichte, wird Christus nach seiner Festnahme von den Soldaten in das Haus des Hohepriesters Hannas und vor dessen Schwiegersohn Kaiphas zum ersten Verhör gezerrt (Abb. 52).¹²³ Kaiphas, in aufwändig prunkvolle Kleider gewandet, thront, etwas isoliert und dadurch hervorgehoben und überlegen, bildparallel im Zentrum des Geschehens, während der Gefesselte von den bewaffneten Schergen vorgeführt wird. Die nächtliche Situation erhöht die Spannung und die dramatische Entwicklung deutet sich in den Lanzen und Speeren der Garde an, welche die Tür und somit ein eventuelles Entkommen versperrt. Hier interessierten Melone die Darstellung einer räumlich stimmigen und ausgewogenen Komposition nicht mehr primär. Das Geschehen wird dem Betrachter unvermittelt auf einer seichten Aktionsbühne aufgereiht präsentiert. Der zweigeteilte Bildaufbau zeigt, analog zur bereits in einem

¹²² „Persino il linearismo marginale e il tratteggio delle pieghe nel Cristo, somiglia al particolare graficismo delle incisioni venute dal Nord, che Altobello aveva ben presenti.” Grassi 1950, S. 151.

¹²³ Im Verhör fragte Kaiphas Jesus, ob er der Sohn Gottes ist und dieser bejahte. Dies nannte Kaiphas als Gotteslästerung, zerriss deswegen sein Gewand und verurteilte ihn zum Tod. Das Verhör führte aber nicht sofort zu seiner Verurteilung, da Palästina von den Römern besetzt war und Todesurteile außerhalb der Rechtsprechung der Juden lagen. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1111-1112, S. 1137, S. 1177, S. 1207; Poeschel 2005, S. 171.

vorhergehenden Punkt näher betrachteten Szene mit der *Gefangennahme Christi*,¹²⁴ eine, von einem statischen Doppelportrait der *massari* und dem thronenden Hohepriester dominierte linke Bildseite, im Gegensatz zu einem dicht gedrängten und dynamisierten rechten Bilddrittel, das aus der Figurengruppe um den geknebelten Christus besteht. Analog dazu verhält sich die Hintergrundsilhouette: gut drei Viertel des Raumabschlusses werden von einem Baldachin und einem Torbogen eingenommen, während der Betrachter im verbleibenden rechten Bildteil durch diesen einen Ausblick in den nächtlichen Himmel erhaschen kann. Es scheint fast so, als ob Altobello in den letzten Szenen seines Zyklus' nicht mehr imstande war, einen gleichgewichtigen Bildaufbau im Ganzen auf die Mauerflächen zu binden, wie er dies zum Beispiel beim *Letzten Abendmahl* noch exzellent demonstrierte.

Die Gründe sind wieder bei den verwendeten Bildvorlagen zu finden, denn hier übernahm Melone schließlich die gesamte Komposition fast eins zu eins von einem Holzschnitt Albrecht Altdorfers, der wiederum aus dem bereits beim *Gebet am Ölberg* kennen gelernten Andachtsbuch stammte (Abb. 53). Kaiphas, in seiner Positionierung und Kopfhaltung, die Schergen mit Christus in ihrer Gewalt, der Torbogen mit dem Treppenabsatz, durch den diese den Gefesselten vor den Richterstuhl zerren, der Baldachin, der den Stuhl des Kaiphas hinterfängt, bis hin zu den Gesten und Kopfbewegungen, den Blickrichtungen, dem lanzendurchbohrten Ausblick am rechten Bildrand; alle Elemente stammen aus der gedruckten Vorlage. Einzig den Bildausschnitt erweiterte der Cremonese entscheidend nach links. Damit erzeugte er genügend Platz, um die beiden stehenden Figuren, zwei Portraits der amtierenden *massari*, in die Szene einzufügen.¹²⁵

Mit diesen Beispielen können die eingangs dargelegten Aussagen der Fachliteratur bezüglich Altobellos Rezeption von druckgraphischen Werken aus dem nordalpinen bzw. deutschen Raum definitiv bestätigt werden. Allerdings sind die

¹²⁴ Siehe S. 35-36 und Abb. 36.

¹²⁵ Die besonders individualisierten Gesichter der beiden *massari* stehen in Kontrast zu jenen von Boccaccino oder Romanino; beide Künstler erreichten nie diese Ausdrucksstärke wie Melone. Vgl. Grassi 1950, S. 150-151. Dadurch konnten die *fabbricieri* neuerdings die Bildfelder für die eigene Repräsentation nutzen und gleichzeitig deren Inhalt steigern. Sie ließen sich direkt hinter dem Hohepriester inszenieren, womit sie diesen in seinem Urteilsspruch bekräftigten. Somit griffen sie sozusagen direkt in das Passionsgeschehen ein, das notwendig war, um eschatologisch zur Erlösung der Menschheit beizutragen und umgelegt auf die Situation in Cremona, um ebenfalls zur Freiheit von den verschiedenen Besetzungen zu gelangen. Vgl. Kapitel II, Punkt 3-4.

Übernahmen, was die Freskierung im Dom von Cremona anlangt, nicht durchgehend feststellbar, sondern nahmen mit der Zeit immer mehr zu (Abb. 17 u. 20)

Vor allem in den ersten beiden Szenen Melones, also in der *Flucht nach Ägypten* und im *Bethlehemitischen Kindermord*, ist seine künstlerische Herkunft spürbar. Hier manifestierte sich seine Ausbildung bei Girolamo Romanino, der selbst vor allem von der venezianischen Kunst geprägt war, sowie Boccaccio Boccaccino, der seinem Schüler ferraresische und römische Erfahrungen vermitteln konnte. Zudem prägten Melone in dieser Phase die Errungenschaften der lokalen, lombardischen Künstlerpersönlichkeiten, allen voran jene des Mailänders Leonardo da Vinci.

Erst im Laufe der zweiten Bildfolge auf der südlichen Langhauswand änderten sich allmählich die Bildvorlagen und die Rolle der deutschen Druckgraphik als Ideenpool wurde immer greifbarer. Vor allem Übernahmen von Holzschnitten Albrecht Dürers, Lucas Cranachs des Älteren und Albrecht Altdorfers tauchten vermehrt und umfassender auf, und zwar in motivischer, kompositorischer und formaler Hinsicht. Altobello übernahm anfangs einzelne Motive sehr selektiv, kombinierte diese miteinander und adaptierte sie geschickt für seine Bildkompositionen. Mit dem Voranschreiten der Arbeiten und der immer knapper werdenden Zeit machte er sich aber keinerlei Mühe mehr, das Vorbild zu verschleiern, bis er schließlich eine gesamte Bildanlage fast vollständig und ohne Abänderungen wörtlich übernahm.

IV. MEDIEN UND WEGE DER KUNSTVERMITTLUNG ZWISCHEN NORDEN UND SÜDEN.

ZUR ROLLE DER DRUCKGRAPHIK ALS INTERNATIONALE HANDELSWARE – KÜNSTLERREISEN ZU BEGINN DER NEUZEIT

Altobello Melones Rezeption von Vorlagen aus dem nordeuropäischen Raum beschränkte sich bisher auf druckgraphische Blätter; eine Übernahme farblicher Werte von Tafelbildern der süddeutschen Künstler war in seinen Fresken nicht zwingend festzumachen. Vielmehr orientierte sich der Cremonese dabei an den führenden Malern der norditalienischen Zentren der Zeit, wie Venedig, Padua, Ferrara, Brescia und Mailand.

Wie sind nun aber die Aussagen von Luigi Grassi, Mario Marubbi oder Marco Tanzi zu interpretieren, die darauf verwiesen, dass auch malerische Komponenten in den Bildfeldern Melones, wie der expressive Einsatz von Licht und Farbe, nordalpinen Ursprungs sein sollen?¹²⁶ Zu den allgemeinen Kennzeichen der deutschen und niederländischen Renaissancekunst zählen im besonderen Maß: die Vorliebe für die veristische Darstellung von Objektflächen und Texturen, die schonungslos realistische, individuelle und lebendige Porträtauffassung, die naturalistische Landschaftswiedergabe als Summe akribischer Einzelbeobachtungen, die kompliziert konstruierten Räume und Architektureinblicke, die kontrastreichen Hell-Dunkel-Farbwerte, die subtilen und illusionistisch inszenierten Lichteffekte sowie die tragische Regieführung, aber auch der den Bildwerken immanente Andachts- und Frömmigkeitscharakter.¹²⁷ Analog zu den Einflüssen der graphischen Medien können besonders in den letzten Szenen von Altobellos Auftrag, allen voran in den beiden nächtlichen Ereignissen mit *Christus am Ölberg* und seiner *Gefangennahme*, einige der skizzierten Charakteristika der transalpinen Malkunst nicht von der Hand gewiesen

¹²⁶ Sie wurden im vorangehenden Kapitel vorgestellt. Siehe S. 41 und vgl. Grassi 1950, S. 150-151; Tanzi 1996, S. 94; Marubbi 2001-a, S. 116, S. 135-136.

¹²⁷ Vgl. Harbison 1995, S. 21-23, S. 155-156; Borchert 2010, S. 18-33.

werden (Abb. 54). Das bedeutet, die diesbezüglichen Annahmen der Wissenschaftler müssen auf alle Fälle noch überprüft werden.

Allerdings scheitert die Nachvollziehbarkeit einer unmittelbaren Beeinflussung durch Maler der nordeuropäischen Kunstlandschaften vor allem an den mangelnden Quellen. Es gibt keinerlei Nachweise darüber, ob sich Altobello jemals auf den beschwerlichen Weg über den Alpenhauptkamm in Richtung Norden aufgemacht hätte. Bleibt die Frage, wie es Altobello Melone gelingen konnte, sowohl Drucke als auch Tafelbilder der nordeuropäischen Künstler mit ihren graphischen und farblich-malerischen Stilelementen in seine Fresken aufzunehmen? Wie sahen die Medien – neben dem der Druckgraphik – und vor allem die Wege der Vorlagenbeschaffung zu Beginn des Cinquecento aus? Welche Möglichkeiten des Kunstaustausches hatten die Maler der Zeit bzw. gab es zwischen den beiden Kunstlandschaften südlich und nördlich der Alpen? Darüber Aufschluss geben soll nun der Blick auf die Handels- und Reisewege zu Beginn der Neuzeit, anhand derer Rückschlüsse gezogen werden können, wie der Kunst- und damit einhergehende Kulturaustausch betrieben wurde und der Cremonese zu seinen Vorlagen kommen konnte. Im Zentrum des Interesses stehen dabei einerseits der Vertrieb von druckgraphischen Blättern, andererseits nachweisbare und für die Italiener fruchtbringende Reisen von deutschen und niederländischen Künstlern in den Süden.

Zur Entstehung und Verbreitung der deutschen Druckgraphik durch den europäischen Handel am Anfang des 16. Jahrhunderts

Die Entwicklung der druckgraphischen Techniken war eine der größten künstlerischen Errungenschaften des ausgehenden Mittelalters.¹²⁸ Als ihre unumstößliche Voraussetzung gilt die Herstellung von Papier, wodurch das Drucken

¹²⁸ Einen Überblick zur Entstehung und Verbreitung der Druckgraphik lieferten beispielsweise Patricia A. Emison und Linda C. Hulst mit ihren jeweiligen Beiträgen von 2003. Ernst Rebel beschäftigte sich – neben dem grundlegenden Werk von Walter Koschatzky über die druckgraphischen Techniken von 1976 – in einem Aufsatz von 2005 mit der „Entwicklung der grafischen Techniken im 15. Jahrhundert“. Ingrid Ciulisová und Christof Metzger verfassten 2010 zwei Beiträge zur Graphik als Gebrauchsobjekte und vermittelndes Medium. Auf die genannten Publikationen wird hier folgend zurückgegriffen. Vgl. Koschatzky 1976; Harbison 1995, S. 75-76; Emison 2003, S. 170-177; Hulst 2003, S. 254-261; Rebel 2005, S. 93-106; Ciulisová 2010, S. 112-121; Metzger 2010, S. 104-111.

von Bildern erst möglich wurde.¹²⁹ Das Hochdruckverfahren des Holzschnitts wurde bereits in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entwickelt. Ursprünglich handelte es sich dabei um Einblattholzschnitte, bei denen ein einzelnes Blatt Papier einseitig bedruckt ist.¹³⁰ Holzschnitte in Büchern kamen ebenfalls von Anfang an zur Anwendung. Die so genannten Blockbücher, die zwischen 1430 und 1460 entstanden, repräsentieren eine Mischform aus Schrift- und Bilddruck. Hierbei wurden Texte und Figuren aus demselben Holzstock geschnitten, womit für jede Buchseite eine Holztafel nötig war.¹³¹ Eine Weiterentwicklung vom Blockdruck zum Buchdruck brachte die Erfindung des beweglichen Letternsystems durch Johannes Gutenberg um 1450, der damit auch die Konstruktion der Druckerpresse ermöglichte.¹³² Von diesem Zeitpunkt an wurden Bücher gedruckt, auf deren Druckseiten Holzschnitte mit beweglichen und immer neu zusammenstellbaren Buchstabentexten kombiniert werden konnten. Außer Mainz bildeten nach 1455 Straßburg, Basel, Lübeck, Köln, Ulm, Augsburg und Nürnberg deutsche Zentren des Buchdrucks. Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, in den 1430er Jahren, folgte dann die Erfindung des Kupferstichs.¹³³ Mit diesem Tiefdruckverfahren wurden nun neue Form- und Erlebnisqualitäten möglich, allerdings dauerte es noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, bis Kupferstiche in Büchern

¹²⁹ Die Anfänge der maschinellen Papierherstellung in Deutschland gehen auf das Jahr 1390 zurück. Ulmann Stromer entwickelte in Nürnberg die Papiermühle, womit die preisgünstige und massenhafte Herstellung eines geeigneten Druckträgers erstmals gewährleistet war. Vgl. Rebel 2005, S. 93-94.

¹³⁰ Zur Technik: Zuerst zeichnet der Reißer ein Bildmuster auf einen Holzstock (Druckform), das dann der Formschneider mit dem Messer und dem Hohleisen umschneidet. Dadurch erhält die Holzplatte eine reliefierte Struktur, sodass nach dem Einfärben nur die gleich hoch stehenden Teile der Platte mit dem Papier in Berührung kommen; die tief liegenden Stellen hinterlassen hingegen keine Spur auf dem Abdruck. Das Ergebnis ist ein einziges, präzises und gleichdunkles Muster, ein Liniengeflecht – bestehend aus Linienzügen und Linienkürzel, aus Außenkonturen, Schattenzügen und Buchstaben – auf derselben Fläche, dem Papier; Schwarz und Weiß halten miteinander ein einfaches, kräftig rhythmisiertes Gleichgewicht. Einblattholzschnitte waren wegen der geringen Druckabnutzung schier unbegrenzt auflegbar. Vgl. Rebel 2005, S. 93-95.

¹³¹ Der Papierbogen wurde einseitig mit zwei Holztafeln bedruckt, in der Mitte gefaltet und am Rücken mit Faden oder Kordel gebunden. Die ersten Blockbücher wurden speziell im Norden, in größerer Zahl dann zwischen 1450 und 1480 angefertigt. Vgl. Emison 2003, S. 170; Rebel 2005, S. 97.

¹³² Gutenberg experimentierte bereits 1440 mit dem Druck beweglicher Bleilettern. 1455 erschien in dieser Technik die 42-zeilige, erste gedruckte Bibel mit einer Auflage von 30 Exemplaren auf Pergament und 150 auf Papier. Vgl. Rebel 2005, S. 96-100.

¹³³ Zum Werkprozess: Auf eine glatt geschliffene Kupferplatte wird die Vorzeichnung aufgetragen und mit dem Grabstichel ins Metall gestochen. Nach dem Einfärben wird die Platte blank gewischt, sodass nur noch die Vertiefungen die Druckerschwärze enthalten. Unter hohem Pressendruck saugt das feuchte Papier diese Schwärze heraus, während das hoch stehende Metall allenfalls einen leichten Plattenton auf das weiße Papier abgibt. Das weiche und schmiegsame Kupfer lässt feinere, komplex überlagerte und verschieden tiefe Linien- und Punktnetze bei der Bearbeitung zu. Dadurch werden tonreiche, plastisch modellierende Bilder möglich. Vorzeichner und Stecher sind ein und dieselbe Person. Pro Kupferstichplatte ließen sich bis zu 2000 Blatt abziehen. Vgl. Rebel 2005, S. 95-96.

allmählich die Holzschnitte verdrängten.¹³⁴ Auch Radierungen (Ätzungen) in Eisenplatten sind eine deutsche Erfindung des späten 15. Jahrhunderts. Hierfür war eine Augsburger Familie von Plattnern und Harnisch-Ätzern, die Familie Hopfer, verantwortlich. Lucas van Leyden war dann der Erste, der die Eisenplatten durch Kupferplatten ersetzte. Er erkannte, dass sie nicht rosteten und die Säure regelmäßiger einwirken konnte.¹³⁵

Anfangs war die Druckgraphik eine unkomplizierte, schnelle und preiswerte Technik der Bildproduktion,¹³⁶ doch schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Absicht laut, sie zu einer eigenständigen Kunstgattung und damit der Malerei sowie der Plastik ebenbürtig zu machen.¹³⁷ Die Graphik stieg allmählich von ihrer dienenden Rolle zum Kunstwerk mit eigenen Wahrheits- und Schönheitsrechten auf. Vorreiter dieser Tendenz waren die deutschen Werkstätten des Meister E. S., der beispielsweise Vorbilder der oberrheinischen und niederländischen Malerei in die Graphik übertrug. Ihm folgte Martin Schongauer, der das junge Medium des Kupferstiches als autonomes druckgraphisches Bild revolutionierte (Abb. 55). Ihm gelang es, die wesentlichen Qualitäten der Malerei, die Wiedergabe von Licht und Schatten, in die Graphik zu integrieren; er differenzierte tonale Abstufungen und Oberflächenstrukturen. Gerade seine kleinformatischen Kupferstiche wurden zunehmend als veritable Kunstwerke gesammelt. Nur Albrecht Dürer konnte Schongauer diesbezüglich noch übertreffen (Abb. 56). Ihm gelang es endgültig, die Druckgraphik noch vor 1500 auf das Leistungsniveau von Malerei und Bildhauerei und damit in den Rang von *Kunst* zu heben. Die Aussage von Erasmus von Rotterdam im Jahr 1528 über den damals jüngst verstorbenen Dürer – der wiederum selbst Kompositionsschemen und Motive von Schongauer kopierte¹³⁸ – belegt den

¹³⁴ Besonders innovative Tiefdruckblätter wurden vor allem im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts von Andrea Mantegna, Antonio del Pollaiuolo, Martin Schongauer und dem Hausbuchmeister geschaffen. Sie nahmen nun auch weltliche Themen auf und bereicherten dadurch das bisherige bildnerische Repertoire der Druckgraphik. Vgl. Emison 2003, S. 170-171.

¹³⁵ Durch diese Technik gelang es van Leyden, eine dokumentarische Alltäglichkeit in einem neuen, kompositorischen Spiel zwischen Bildvordergrund und Bildtiefe einzufangen. Vgl. Emison 2003, S. 170-171.

¹³⁶ Druckgraphiken waren, bis auf einige Ausnahmen (zum Beispiel Holzschnitte, die mit Gold gedruckt wurden, oder Kupferstiche auf Pergament), grundsätzlich für alle gesellschaftlichen Schichten erschwinglich, da nur billige Materialien zum Einsatz kamen. Vgl. Emison 2003, S. 170.

¹³⁷ Vgl. hierfür besonders Rebel 2005, S. 100-106.

¹³⁸ Dürers Vorbilder waren neben Martin Schongauer auch der Hausbuchmeister sowie Andrea Mantegna und Antonio Pollaiuolo in Italien. Vgl. Wilde 2010, S. 422; Rebel 2005, S. 104.

malerischen Wert seiner Graphik: „Was malt er nicht alles [...], auch was man nicht malen kann, Feuer, Strahlen, Donner, Wetterleuchten, Blitze oder Nebelwände, wie man sagt, die Sinneswahrnehmungen, alle Gefühle, endlich die ganze Seele des Menschen, wie sie sich in der Bildung des Körpers offenbart, fast sogar die Stimme selbst. Dies stellt er mit den glücklichsten und dazu noch schwarzen Strichen vor Augen, dass Du dem Werk Unrecht tun würdest, wenn Du Farbe auftrügest“.¹³⁹

Die hohen Auflagen der Drucke – Holzschnitte wie Kupferstiche – eigneten sich besonders gut für die stetig wachsende Käuferschaft, besonders aus der Mittelschicht. Dadurch waren auch die Künstler ab den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts nicht mehr darauf angewiesen, besonders bewunderte Werke ihrer Kollegen mühsam von Hand zu kopieren; die Verbreitung ihrer künstlerischen Ideen konnte ohne großen Aufwand erfolgen. Der Nürnberger Humanist Johannes Cochläus schrieb 1512 besonders über die Dürer'schen Blätter folgendes: „Nicht nur Deutsche, sondern auch Italiener und Franzosen und sogar die weit entfernten Spanier bewundern die genialen Künstler [Nürnbergs] und suchen sie häufig auf. Die Werke selbst bezeugen das; sie werden sehr weit verschickt. Ja, es gibt Darstellungen der Passion Christi (Albrecht Dürer malte sie vor kurzem und veröffentlichte sie als Kupferstiche), die fürwahr so sorgfältig und perspektivisch richtig gearbeitet sind, dass Kaufleute aus ganz Europa sie als Vorbilder für ihre Maler kaufen“.¹⁴⁰ Das Zitat bestätigt einen spätmittelalterlichen Kunsttransfer und Graphikerwerb in ganz Europa, den Im- und Export von Werken verehrter Meister und schließlich deren ständige Verfügbarkeit in Holzschnitt und Kupferstich.¹⁴¹

¹³⁹ Zit. nach Metzger 2010, S. 105 (Verweis auf das Originalzitat ebd. auf S. 111 Anm. 1).

¹⁴⁰ Zit. nach Metzger 2010, S. 105 (Verweis auf das Originalzitat ebd. auf S. 111 Anm. 3).

¹⁴¹ Mit dem Aufkommen des freien Marktes am Ende des 15. Jahrhunderts wurden Kunstwerke und Drucke in zunehmendem Maße ohne Auftrag geschaffen. Diese konnten anfangs in den Ateliers der Künstler, die direkt von der Straße aus betretbar waren, erworben werden. Auch Messen – zuerst Märkte unter offenem Himmel mit mietbaren Ständen – wurden für die Verbreitung von Kunst und für den Handel mit Kunst immer wichtiger. Sie fanden zunächst (z. B. in Brügge und Antwerpen) nur zu bestimmten Terminen und für eine begrenzte Zeit statt, dann wurde ihre Laufzeit verlängert und die Verkaufsstände erhielten eine stabilere Bauweise. Auf den Messen waren Händler und Sammler von beiderseits der Alpen anwesend, sie waren ein wichtiges Forum für den Export nordeuropäischer Kunstwerke in den Süden. Vgl. Harbison 1995, S. 68-69, S. 75-76; Metzger 2010, S. 105-111. Einen weiteren Bericht über den frühen, organisierten Graphikhandel liefert das Inventar der Sammlung des Florentiner Alessandro Rosselli von 1528. In diesem tauchen über 50 Druckstöcke und mehr als 75 Platten auf, die über ihr Motiv genau bestimmt werden können. Vgl. Emison 2003, S. 170.

Wie Ingrid Ciulisová über die Verbreitung von Schongauer-Stichen in Mitteleuropa feststellte, war der Handel sicher der häufigste Weg, auf dem Drucke in die Werkstätten der örtlichen Künstler gelangten. Unbestritten ist, dass der künstlerische Austausch jener Zeit über professionelle Händler laufen musste, die einen regionalen Kunstmarkt bedienten, der bereits über eine eigene Qualitätskontrolle und bewährte Transportmittel verfügte.¹⁴² In Venedig beispielsweise dokumentiert ein 1441 datiertes Dekret die Regelung der Einfuhr fremder Spielkarten und damit die Überregionalität des Graphikhandels bereits in der Frühzeit dieses Mediums.¹⁴³

Allerdings ist die Kenntnis über die Verbreitungsweise graphischer Arbeiten sehr begrenzt, nur wenige konkrete Beispiele sind bekannt. Eines beinhaltet das Vorgehen Albrecht Dürers: Er engagierte 1497 zwei Agenten für den Vertrieb seiner Graphikproduktion außerhalb Nürnbergs, weiters bot er diese auf Handelsmessen feil, wohin er seine Ehefrau Agnes schickte. Auf seiner niederländischen Reise hatte der begabte Geschäftsmann ein größeres Kontingent eigener Blätter und Arbeiten befreundeter Künstler im Gepäck, über deren erfolgreichen Abverkauf er gewissenhaft Buch führte. Wie aus den Einträgen seines Reisetagesbuches hervorgeht, fanden dort neben zehn veräußerten Einzelserien der *Großen Passion* besonders seine *Drei Großen Bücher*¹⁴⁴ bei nicht weniger als 78 Interessenten zu hohen Preisen Absatz.¹⁴⁵

Aber nicht nur in den Niederlanden konnte Dürer seine Serien mit großem, auch finanziellem Erfolg verkaufen, sondern besonders in seiner Heimatstadt und sogar in Italien. Dort erreichte er den künstlerischen Durchbruch mit seinem 1498 in

¹⁴² Der Nürnberger Drucker, Verleger und Buchhändler Anton Koberger – der Pate Dürers – besaß im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Dependancen in Wien, Budapest, Prag, Lemberg, Hermannstadt, Krakau, Danzig, Posen und Breslau. Von ihm ist bekannt, dass er reisende Vertreter für den Export seiner Werke beschäftigte. Vgl. Ciulisová 2010, S. 113-114.

¹⁴³ Vgl. Metzger 2010, S. 110.

¹⁴⁴ Die *Drei Großen Bücher* erschienen 1511 mit lateinischen Begleitversen und umfassten die drei Holzschnittserien *Marienleben*, *Große Passion* und *Apokalypse*, wobei der *Großen Passion* eine Titelseite mit dem *Schmerzensmann* hinzugefügt wurde. Während und nach dem Entstehen der *Großen Passion* arbeitete Albrecht Dürer an wahrscheinlich gleich fünf weiteren Serien desselben Themas: *Albertina-Passion* (1495) mit vier groben Holzschnitten (Zuschreibung umstritten), *Grüne Passion* (1503/ 04) mit zwölf Federzeichnungen auf grünem Papier (von denen lediglich die Vorzeichnungen von Dürer stammen), *Gestochene Passion* (1507-11) mit 16 Kupferstichen, *Kleine Passion* (1509-11) mit 37 Kupferstichen und *Horizontale Passion* (1520-23) mit zehn Zeichnungen, die möglicherweise auch als Druckentwürfe gedacht waren. Vgl. Wilde 2010, S. 420-423.

¹⁴⁵ So verwundert es nicht, dass Aspekte der deutschen ikonographischen Traditionen aus Dürers *Großer Passion*, wie zum Beispiel die von Schongauer eingeführten Themen *Ecce Homo* und *Christus in der Vorhölle*, in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts Eingang fanden. Vgl. Emison 2003, S. 170; Metzger 2010, S. 110; Wilde 2010, S. 423.

Buchform erschienenen und – inklusive Titelbild – 16 Holzschnitte umfassenden Apokalypse-Zyklus.¹⁴⁶ Bei den Italienern rief besonders das hohe, erfinderische und kompositionelle Niveau seiner Hoch- und Tiefdrucke viel Bewunderung hervor. So hatte Raffael angeblich Dürer-Blätter in seinem Atelier aufgehängt.¹⁴⁷ Dürer bereiste Italien zweimal. Neben der ersten Reise 1494/ 95 unternahm er die zweite von 1505 bis 1508 primär, um eine Klage durchzusetzen, die er gegen den Stecher Marcantonio Raimondi führte. Dieser hatte nämlich – wie bereits erwähnt –, neben den Stichen von Raffael, seit 1505 auch Werke Dürers in Graphiken kopiert, sogar samt Signatur.¹⁴⁸ Dieser Umstand gilt als der früheste Urheberrechtsprozess der Kunstgeschichte. Als Sieger ging dabei allerdings keiner der Beiden wirklich hervor: Raimondi wurde zwar dazu verpflichtet, künftig das persönliche Markenzeichen von Albrecht Dürer nicht mehr zu kopieren, das Recht auf Übernahme der Motive setzte Raimondi allerdings durch.¹⁴⁹

Die umfassende Aufnahme druckgraphischer Erzeugnisse im Dekorationsprojekt des Cremoneser Domes

Das Beispiel Raimondis zeigt explizit, wie beliebt die Dürer-Holzschnitte in Italien waren und zeugt vom hohen Marktwert, den der Nürnberger und sicherlich auch andere Künstler hatten. Die mobile Druckgraphik ermöglichte den interessierten Käufern in ganz Europa, jederzeit vor Augen zu haben, was andernorts erzeugt wurde

¹⁴⁶ Vgl. Rebel 2005, S. 105-106; Marx 2008, S. 72; Wilde 2010, S. 423.

¹⁴⁷ Umgekehrt schrieb Patricia A. Emison, Raffael hätte einen Deutschen (aus Bayern) bevollmächtigt, Graphiken aus der Raffael-Werkstatt zu verkaufen. In Italien stammten die innovativsten Drucke – nach den frühen Anfängen bei Mantegna und Pollaiuolo – von Giulio Campagnola und Marcantonio Raimondi. Vgl. Emison 2003, S. 170-171; Hulst 2003, S. 254.

¹⁴⁸ Beispielsweise kopierte Raimondi um 1506 Dürers Marienleben. Vgl. Beyer 2008, S. 28. Was die Herstellungspraxis von Stichen anlangt, so wurden diese ursprünglich in enger Zusammenarbeit zwischen Künstler und handwerklich ausgebildetem Stecher ausgeführt, indem dieser die ihm vorgelegten Zeichnungen auf die Platte übertrug. Bereits nach kurzer Zeit gingen professionelle, spezialisierte und berufsmäßige Stecher daran, schon existierende Gemälde oder anderweitige originale Bildvorlagen zu wiederholen und in ihr Medium zu übersetzen. Das war der Schritt in die Reproduktionsgraphik, wie sie Marcantonio Raimondi betrieb – wodurch die Drucke zu einem regelrechten Massenartikel und einer preiswerten Handelsware wurden, die sich sehr schnell europaweit verbreiten konnten. Vgl. Hulst 2003, S. 254-259.

¹⁴⁹ Vgl. Beyer 2008, S. 28.

und machte ein beschwerliches Reisen zu den immobilen Originalen in vielen Fällen – eben in jenen, für die geeignete, gedruckte Versionen existierten – obsolet.

Ein graphischer Fundus aus dem Besitz von Altobello Melone ist nicht bekannt. Ebenso wenig gibt es Hinweise auf ein Inventar oder ein Künstlernachlass-Verzeichnis, das einen Bestand an Drucken im Umfeld des Cremonesen bestätigen würde – beispielsweise seines Lehrers und der Werkstatt Boccaccio Boccaccinos oder der *Fabbrica della Cattedrale* selbst. Da graphisches Vorlagenmaterial zu Beginn des 16. Jahrhunderts allerdings generell zugänglich und in großem Umfang verfügbar war, ging Christof Metzger davon aus, dass die meisten Künstler zu dieser Zeit respektable Sammlungen älterer und zeitgenössischer Druckgraphiken besaßen.¹⁵⁰ Bei ihren eigenen Arbeiten orientierten sie sich mit Vorliebe und nach Möglichkeit an den gerade auf dem Markt kursierenden Blättern, da sie möglichst modern sein wollten.¹⁵¹ Dies kann auch für Altobello und des Weiteren ebenso für seine Kollegen angenommen werden, die sich über die Jahre am Dekorationsprojekt der *massari* in Cremona beteiligten. Den schlichten Beweis dafür liefert die Tatsache, dass Melone nicht der Einzige war, der diese Art von Vorlagenrezeption praktizierte.

Bereits für Boccaccio Boccaccino und besonders für Gianfrancesco Bembo können Einflüsse von gedruckten Holzschnitten aus Dürers 1511 publiziertem *Marienleben* festgemacht werden.¹⁵² Beispiele bieten die *Heimsuchung* des ersten und die *Darbringung im Tempel* des zweiten Künstlers (Abb. 57-58). Die Rückgriffe auf den Deutschen belaufen sich bei Bembo vor allem in der Raumgestaltung: Die Szene vollzieht sich in einer weiten Halle, deren ähnliche, nach oben offene Konstruktion von massiven Säulen geprägt ist, die ein Gebälk tragen und den Figuren einen

¹⁵⁰ Als Beispiel führte er die Augsburger Familie Hopfer an: Sie war im Besitz von Graphiken von Martin Schongauer, Israhel van Meckenem, der Brüder Beham, Hans Burgkmair dem Älteren, Lucas Cranach dem Älteren, Albrecht Dürer und Erhard Schön. Zudem bot ihr Augsburg, als süddeutsches Einfallstor der Italiener, die Gelegenheit, recht einfach an Vorlagen italienischer Druckgraphiker zu kommen. Vgl. Metzger 2010, S. 108-109.

¹⁵¹ Es gehörte zur gängigen Praxis, Vorlagen zu verwenden, diese in geringerem oder größerem Ausmaß zu übernehmen und für die eigenen Kompositionen zu adaptieren. Es galt nicht als Kopie oder Plagiat, sondern konnte in gewissen Fällen das dadurch zustande kommende Kunstwerk sogar aufwerten, besonders dann, wenn es sich um ein besonders prominentes Beispiel handelte. Spätestens ab dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts dürfte es sich zunehmend um druckgraphische Blätter gehandelt haben. Eine sehr bewunderte Besonderheit waren mit Sicherheit die Graphiken von Albrecht Dürer, schon allein durch ihre technische Raffinessen und Perfektion. Dadurch hatte das Musterbuch mit seinen gezeichneten Vorlagen um 1470 allmählich ausgedient und wurde durch die druckgraphischen Arbeiten ergänzt. Vgl. Metzger 2010, S. 106.

¹⁵² Vgl. Daga 1989, S. 136 Anm. 2.

natürlichen Bewegungsraum in die Bildtiefe freigeben. Auch bei Boccaccino finden sich die Gemeinsamkeiten zu Dürer im Bildaufbau: Dominiert wird dieser durch die beiden zentral platzierten, sich umarmenden Frauen, die zusätzlich dadurch betont werden, indem sie von den restlichen Protagonisten mit etwas Abstand links und rechts umklammert werden. Die Umgebung, also die Architekturen und der dargestellte Wald bzw. die Wiesenhügel seitlich, sowie die Ausblicke auf eine Fluss- und Berglandschaft im Hintergrund, tun ihr Übriges dazu.

Auch nach Altobellos Tätigkeit im heimatlichen Dom sind die Rückgriffe auf die deutsche Errungenschaft schlechthin nicht zu übersehen: Girolamo Romanino richtete seine Aufmerksamkeit auf die Passionszyklen Dürers.¹⁵³ Hervorzuheben ist hier beispielsweise der Vollzug der *Dornenkrönung* (Abb. 59), bei dem die Schergen mit Stöcken, in ausladenden, vor Anstrengung verzerrten und verrenkten Körperbewegungen, einem duldsamen und erhabenen Gemarterten die aus Dornen bestehende Krone auf sein Haupt drücken. Und noch bei den Szenen von Giovanni Antonio da Pordenone sind die Einflüsse des Nürnbergers erkennbar – wie sie Marina Daga in ihrem Aufsatz mit anschaulichen Beispielen präsentierte.¹⁵⁴

Die dargelegten Beispiele bekräftigten einerseits die Annahme einer Präsenz von deutschen Druckgraphiken in der Reichweite Altobello Melones. Andererseits war das neue Medium offensichtlich auch für den Großteil der sich am Freskenzyklus in Cremona beteiligenden Künstler zugänglich, woraus sich, was die Besitzverhältnisse anlangt, zwei Möglichkeiten ableiten lassen: Entweder konnte jeder einzelne Dekorateur graphische Blätter sein Eigentum nennen, oder aber die Auftraggeber, also die *fabbricieri*, besaßen und/ oder kauften ein bestimmtes Kontingent an Druckgraphiken. Dadurch würden sie eine wesentlich größere Rolle bei der Bestimmung der Bildvorlagen spielen, als bisher angenommen wurde – die sie mit den präzisen, schriftlichen Vertragsvorgaben ohnehin schon einnahmen.¹⁵⁵ Des Weiteren

¹⁵³ Vgl. Daga 1989, S. 136 Anm. 2.

¹⁵⁴ Vgl. Daga 1989, S. 130-137.

¹⁵⁵ Siehe hierfür Kapitel II. Dieser Gedanke ist durchaus nicht abwegig, da die *massari* durch selbst ausgewählte Muster eine zusätzliche Einheitlichkeit und Kontinuität der Erzählabfolge gewährleisten hätten können. Zumal sie aufgrund des zu langsamen Fortschreitens bei der Freskierung durch Boccaccio Boccaccino neue Kräfte einsetzen mussten (beispielsweise im Gegensatz zum Ausstattungsprojekt in der Kathedrale von Parma, wo Lattanzio Gambara das nahezu selbe Freskenprogramm in den Jahren 1567 bis 1573 alleine ausführte; vgl. Bussagli 1999, o. S.).

waren sie als Vertreter einer großen, städtischen und jederzeit anerkannten Institution, die mit Sicherheit auch über eine gewisse Finanzkraft verfügte, eine beliebte Anlaufstelle für die Vertreter und Händler der druckgraphischen Erzeugnisse und wohl auch für die Künstler selbst, mit ihren bildnerischen Kunstwerken aus aller Herren Länder.

Aufkommen, Beweggründe und Durchführung von Künstlerreisen nach Italien

Einher mit dem Graphikhandel ging nämlich ein vermehrtes Reiseaufkommen der Künstler an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.¹⁵⁶ Zu dieser Zeit entwickelte sich zwischen Nordeuropa und Oberitalien eine Infrastruktur, welche die Mobilität der Reisenden förderte. Die gängigsten Routen führten über die Schweiz, den Brenner, Kärnten oder auch über die Adria. Die bevorzugten Reiseziele im Norden des Landes waren Genua, Mailand, Bologna, Padua und/ oder vor allem Venedig, im weiteren Süden dann Florenz, Rom und der Golf von Neapel, aber auch die Inseln Sizilien oder sogar Malta.¹⁵⁷

Die ersten reisenden Künstler leisteten ihren weltlichen oder geistlichen Herrschern auf deren diplomatischen Reisen Gesellschaft. Die Fürsten nahmen gerne Zeichner und Maler mit, um mit ihnen die Eindrücke, die sie während der zahlreichen Zeremonien und Festivitäten sammeln konnten, zu teilen und sozusagen speichern zu lassen. Durch diese Begleit- oder Gefolgschaftsdienste konnten die Künstler an dem Bildungs- und Unterhaltungsbedürfnis ihrer Herren aktiv oder passiv Anteil haben und

¹⁵⁶ Allgemein waren Künstlerreisen in ihren Anfängen reine Zweckreisen, also vollkommen professioneller Natur und nicht die Erfüllung sehnsüchtiger Fluchtwünsche in die Ferne, wie dies beispielsweise Andreas Beyer, Petra Marx, Volker Plagemann und Martin Warnke in ihren Beiträgen zu dem Thema nachvollziehbar darlegten. Vgl. Beyer 2008, S. 24-30; Marx 2008, S. 69-89; Plagemann 2008, S. 36-44; Warnke 2008, S. 31-35.

¹⁵⁷ Die genannten Städte waren auch die florierenden Kunstzentren der verschiedenen Höfe Italiens (beispielsweise der Este in Ferrara, der Gonzaga in Mantua, der Visconti und Sforza in Mailand, der Montefeltre in Urbino, der Aragon in Neapel und der päpstliche Hof in Rom) oder die führenden Universitätsstädte (die zahlreiche ausländische Studenten nach Padua und Bologna für das Studium der Jurisprudenz oder Medizin lockten). Seit dem 15. Jahrhundert gibt es Anzeichen für ein Zusammenleben von nordalpinen Künstlern an ihren Reisezielen, und zwar in Mailand, Venedig, Florenz, Rom und Neapel. In Venedig war beispielsweise der *Fondaco dei Tedeschi* das Zentrum der deutsch-niederländischen Kolonie. Für Rom war die erste Anlaufstelle für die Wanderer die deutsch-niederländische Kirche Sta. Maria dell'Anima, die mit einer Pilgerunterkunft verbunden war. Auch in der Gegend zwischen der Piazza di Spagna und der Piazza del Popolo entwickelte sich ein Fremden- und Künstlerviertel. Vgl. Marx 2008, S. 69; Plagemann 2008, S. 39-40.

gleichzeitig am Kennenlernen fremder Länder und Höfe mit ihren jeweiligen kulturellen Maßstäben partizipieren.¹⁵⁸

Bald unternahmen Künstler auch eigenständige Reisen. Das Urmotiv dafür war anfangs ein rein religiöses, und zwar das einer Pilgerfahrt nach Rom oder weiter ins *Heilige Land*. Neben zahlreichen namenlos gebliebenen, gibt es auch einige bekannte Meister, die sich auf den Weg dorthin machten: beispielsweise Rogier van der Weyden als etwa 50-Jähriger im Jahr 1450, oder Hans Burgkmair 1507. Seit dem späten 15. Jahrhundert gesellte sich dem religiösen Motiv des Pilgerns in die Ewige Stadt ein neues Bildungsziel hinzu: die dortige Begegnung mit der Antike, die Möglichkeit für das Studium klassischer Architektur, Skulptur und Malerei, die Suche nach antiker Theorie von Perspektive und Proportionen.¹⁵⁹

Im deutschen Raum war in der frühen Neuzeit eine mehrjährige Gesellen- und Wanderzeit fester Bestandteil bei der zunftgebundenen Ausbildung zur Meisterschaft des Kunsthandwerkers. Beispielsweise markierte die erste Venedigreise Albrecht Dürers in der Mitte der 1490er Jahre laut Petra Marx das Ende seiner Ausbildungszeit bzw. die Wanderschaftsergänzung der Lehre.¹⁶⁰ Obwohl nicht davon ausgegangen werden kann, dass es zu dieser Zeit bereits Empfehlungen bestimmter italienischer Werkstätten gab, die den reisenden Künstlern nahe gelegt wurden, kann angenommen werden, dass der Nürnberger um die vorbildhaften Qualitäten des Jacopo und Giovanni Bellini sowie des mit ihnen verschwägerten Andrea Mantegna in Mantua wusste.¹⁶¹ Allerdings darf eine Beeinflussung nicht einseitig verstanden werden: So war Dürer

¹⁵⁸ So reiste beispielsweise Jan Gossaert 1508 in Begleitung Philipps des Schönen nach Rom oder Philipp II von Spanien nahm den Maler Anthonis Mor mit nach England. Solche Gefolgschaftsdienste von Künstlern lassen sich bis ins 19. Jahrhundert nachweisen. Vgl. Beyer 2008, S. 25; Plagemann 2008, S. 36-37; Warnke 2008, S. 33.

¹⁵⁹ Zunächst bzw. bis ins 15. Jahrhundert führten christliche Pilgerfahrten von Venedig aus ins *Heilige Land*. Spätestens im ersten *Heiligen Jahr* 1300 wurde das Pilgern auch nach Rom von den Päpsten propagiert, indem dafür ein Plenarablass zugesagt wurde. Dadurch verlagerte sich das Reiseziel der Hocharistokraten mit Gefolge auf eine neue Route durch Italien, die als *Grand Tour* bezeichnet wurde. Vgl. Plagemann 2008, S. 36-37, S. 39.

¹⁶⁰ Die erste Reise Dürers fällt genau mit dem Ausbruch der Pest im Sommer 1494 zusammen, womit dies gerne als Grund für seine Italienfahrt hergenommen wird. Vgl. Marx 2008, S. 69-70.

¹⁶¹ Dürers Reiseroute konnte überzeugend rekonstruiert werden: Sie führte ihn von Nürnberg über Schwabach, Augsburg, Partenkirchen, Mittenwald und Innsbruck über den Brenner nach Brixen, Klausen, Bozen und weiter bis zur Adria bzw. Venedig. Er war sogar gezwungen, von der gut erschlossenen Hauptstrecke abzuweichen, da die Etsch im Oktober 1494 über ihre Ufer trat, womit der Künstler über das Cembratal fuhr, wovon wiederum von ihm gefertigte Aquarelle zeugen. Die Rückreise führte Dürer dann wohl über Arco, Trient und Innsbruck zurück nach Nürnberg. Auch davon haben sich Aquarelle erhalten. Vgl. Beyer 2008, S. 26-28; Marx 2008, S. 70-72, S. 76-77.

zwar mit Sicherheit von der italienischen Kunst angetan, umgekehrt musste die Wirkung des Deutschen auf die Maler der Lagunenstadt und im Veneto mindestens genauso groß gewesen sein.¹⁶²

Erst allmählich traten materielle Interessen als Reisemotive in den Vordergrund. Beispielsweise bot sich für Künstler während des Weges nach Rom die Gelegenheit, Aufträge auszuführen, um sich die anstrengende und kostspielige Reise etappenweise zu finanzieren. Auch lockten neue Arbeitsmöglichkeiten und große Aufträge, wie die Baustelle des Domes in Mailand oder Venedig mit einer ganzen Kolonie von Ausländern, die Künstler aus dem nordalpinen Raum nach Italien, womit ein Kennenlernen des Landes, dessen Kunst und Kultur einherging.¹⁶³ Unter diesen Vorzeichen stand auch der zweite Aufbruch Albrecht Dürers in den Süden: Dieser führte ihn zwischen 1505 und 1508 neuerdings in die *Laguna* und möglicherweise an andere Orte der Apenninenhalbinsel, nach Mailand und Florenz.¹⁶⁴ Nun ging es ihm vor allem um das wirtschaftliche und künstlerische Fortkommen, er wollte bewusst seine Karriere vorantreiben und ergriff die Chance des Rechtstreites, um sogar mit einheimischen Kollegen in Wettstreit zu treten. Von dem Prozess gegen Marcantonio Raimondi profitierte Dürer nicht nur als Händler in Bezug auf die mitgeführte Graphik, sondern auch als Verkäufer einiger Tafelbilder, die er im Gepäck hatte. Er musste, um die Reise überhaupt antreten zu können, bei Willibald Pirckheimer¹⁶⁵ ein größeres Darlehen aufnehmen, das er durch die vor Ort erzielten Erlöse zu begleichen dachte. Den bedeutendsten Auftrag, der ihm auch den größten finanziellen und künstlerischen Gewinn in Venedig brachte, war ein Altarbild für die Kapelle der deutschen Kaufmannschaft in der unweit des *Fondaco dei Tedeschi* gelegenen Kirche San

¹⁶² Es gibt eine Reihe von Gemälden Dürers aus dieser Zeit, die in Ikonographie, Farbgebung und Komposition eine Verbindung mit Werken Bellinis aufweisen. Vgl. Beyer 2008, S. 28; Marx 2008, S. 71-72. Vgl. hierfür weiterführend: Aikema/ Martin 1999, S. 332-423; Koreny 1999, 240-331; Herrmann Fiore 2007, S. 267-319.

¹⁶³ Vgl. Plagemann 2008, S. 36-40.

¹⁶⁴ Auch beim zweiten Aufbruch Dürers im Juli 1505 wurde Nürnberg von der Pest heimgesucht. Seine Frau Agnes schickte der Künstler als seine Kommissionärin zur Herbstmesse nach Frankfurt. Vgl. Beyer 2008, S. 28; Marx 2008, S. 72-73; Plagemann 2008, S. 41.

¹⁶⁵ Willibald Pirckheimer war ein Freund von Albrecht Dürer, ein Nürnberger Humanist, dem der Künstler aus Venedig während seines zweiten Italienaufenthaltes zehn Briefe schrieb, in denen er seine Sorgen und Nöte im fremden Land, aber auch seine Begeisterung für das lebendige Treiben in der mediterranen Handelsmetropole schilderte. Vgl. Marx 2008, S. 69 und 88-89 (mit Textauszügen).

Bartolomeo, das so genannte *Rosenkranzfest* von 1506, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet.¹⁶⁶

Nicht nur Deutsche bereisten seit der frühen Neuzeit mit Vorliebe den Süden Europas, sondern auch von weiter her stammende Künstler, besonders solche aus den Niederlanden, entdeckten die kulturellen Vorzüge Italiens oder wurden bewusst angeworben. So holte sich der Herzog Federico da Montefeltre 1470 Joos van Ghent an seinen Hof in Urbino. Die Begründung dafür lautete: „da er in Italien keine Meister nach seinem Geschmack gefunden hatte, die sich auf die Ölmalerei verstanden“.¹⁶⁷

Als Alternative zu der Berufung ausländischer Künstler entstanden Reisestipendien. Dabei vergaben Fürsten Förderungen an begabte, einheimische junge Künstler, damit sich diese an maßgeblichen Orten und Werkstätten auf den neuesten, technischen und malerischen Stand bringen konnten. Beispielsweise dankte Bianca Maria Sforza in einem Brief von 1463 dem Maler Rogier van der Weyden in Brüssel, dass er ihrem Schützling Zanetto Bugatto, den sie ihm 1460 anvertraut hatte, eine gute Schulung in seiner Kunst zuteil werden ließ. Umgekehrt schickte Friedrich der Weise im Jahr 1494 seinen niederländischen Hofmaler Jan nach Venedig.¹⁶⁸

Wie sehr sich die Künstler der eigenen Mobilität bewusst waren und diese auch selbstständig zur Steigerung ihrer Profession und Professionalität nutzten, zeigt ein prominentes Beispiel, das Giorgio Vasari in seiner *Viten-Sammlung* darlegte: Es

¹⁶⁶ Die Mitteilungen, die er in dieser Zeit nach Nürnberg schickte, belegen, dass sich Dürer bei der Ausführung zeitlich verkalkulierte und dadurch gezwungen war, andere Aufträge abzulehnen, wodurch er wiederum finanzielle Einbußen hinnehmen musste. Mit umso größerem Stolz übermittelte er am 8. September 1506 an Pirckheimer, alle venezianischen Künstler sprächen nun davon, sie hätten nie schönere Farben gesehen: „Vnd jch hab awch dy moler all geschilt, dy do sagten, jm stechen wer jch gut, aber jm molen west jch nit mit farben vm zw gen. Jtz spricht jder man, sy haben schoner farben nie gesehen“. Vgl. Beyer 2008, S. 28 und S. 27 Abb. 2. In Venedig schuf er eine Reihe weiterer, bedeutender Ölgemälde, wie beispielsweise *Christus unter den Schriftgelehrten* 1506 oder die *Vier Apostel*, die er 1526 vollendete. Vgl. Richards/ Kemp 2003, S. 153, S. 160; Marx 2008, S. 72-74, S. 87-89.

¹⁶⁷ Das zeitgenössische Zitat stammt von Vespasiano da Bisticci, dem Buchhändler und Freund des Herzogs; zit. nach Castelfranchi Vegas 1984, S. 145 (Verweis auf das Originalzitat ebd. auf S. 150 Anm. 16). Umgekehrt wurden Italiener in der frühen Neuzeit auch gerne im Ausland gesucht und angestellt, um die Kunst an den Höfen auf dem gültigen Geschmacksniveau zu halten. So wurde Gentile Bellini nach Byzanz berufen, Aristotele Fioravanti nach Ungarn und Moskau, Leonardo und Cellini neben vielen anderen nach Frankreich, Pompeo und Leone Leoni nach Spanien. Seit Jacopo de' Barbari 1500 seinen berühmten Holzschnitt mit der Ansicht Venedigs publiziert hatte, engagierten ihn Kaiser und Kurfürsten im Abstand von wenigen Jahren nacheinander als Hofmaler, z. B. wurde er nach Nürnberg und Wittenberg berufen. Vgl. Marx 2008, S. 72; Plagemann 2008, S. 38-39; Warnke 2008, S. 32.

¹⁶⁸ Vgl. Warnke 2008, S. 33-35.

betrifft die fingierte Fahrt des Antonello da Messina in die Niederlande zu Jan van Eyck, von dem er angeblich in der Technik der Ölmalerei unterrichtet wurde.¹⁶⁹ Allerdings – dies machte Andreas Beyer deutlich – kam Antonello um die Jahrhundertmitte des Quattrocento nicht in Brügge, sondern vor allem in Neapel und anderen italienischen Städten mit der flämischen Malerei van Eycks und auch Rogier van der Weydens in Berührung.¹⁷⁰

Die angeführten Beispiele zeigten einerseits, dass die italienischen Fürsten als Auftraggeber und Sammler, aber auch die einheimischen Maler, neben den Meisterleistungen Albrecht Dürers, bereits im Quattrocento vor allem die Werke der niederländischen Künstler bewunderten. Besonders hohe Wertschätzung fanden ihre Ölbilder, allen voran jene des Jan van Eyck und Rogiers van der Weyden, aber auch des Hugo van der Goes, deren Technik die Italiener mit allen Mitteln zu erlernen und zu übernehmen versuchten.¹⁷¹

Andererseits gewährten die präsentierten Reisen einen Einblick in das recht selbstverständliche Mobilitätsbewusstsein der Künstler zu Beginn der Neuzeit, und zwar beidseitig des Alpenhauptkammes. Ganz unterschiedlich motiviert, führte es die Nordeuropäer ursprünglich im Zuge einer Pilgerfahrt nach Rom, dann, nach dem Eintreten des Humanismus, um dort Antikenstudium zu betreiben. Des Weiteren

¹⁶⁹ Bei Vasari heißt es an entsprechender Stelle: „Antonello begab sich, verschiedene Geschäfte zu besorgen, einstmals von Sizilien nach Neapel, und hörte daselbst, König Alfons habe das oben genannte Bild aus Flandern erhalten, welches Johann von Brügge [Jan van Eyck] in Öl in solcher Art gemalt habe, dass man es waschen könne, dass es jede Erschütterung ertrage und in allem vollkommen sei. Antonello suchte es zu sehen, und die Lebendigkeit der Farben, wie die Schönheit und Einheit der Malerei, übten eine solche Macht über ihn aus, dass er alle anderen Gedanken und Pläne hintansetzte und sich nach Flandern begab. In Brügge angelangt erwarb er sich die vertraute Freundschaft Johanns, indem er ihm einige Zeichnungen, die nach italienischer Manier gemacht waren, samt vielen anderen Dingen schenkte. Johann, der zudem schon alt war, fasste wegen dieser Gaben sowohl als auch wegen der Verehrung, die Antonello ihm zollte, den Entschluss ihn sehen zu lassen, nach welcher Weise er in Öl male; jener aber schied nicht von Brügge, als bis er die langersehnte Methode völlig erlernt hatte. Bald nachher starb Johann, und Antonello verließ Flandern um sein Vaterland wieder zu sehen und Italien des schönen, nützlichen, die Malerei erleichternden Geheimnisses teilhaftig zu machen.“ Vasari 1837, S. 369-371. Für weiterführende Informationen zu Antonello da Messina und seiner Beziehung zur flämischen Malerei vgl. Castelfranchi Vegas 1984, S. 75-130.

¹⁷⁰ Vgl. Beyer 2008, S. 25-26. 1449 berichtete beispielsweise Ciriaco d’Ancona über eine, heute verlorene, *Kreuzabnahme* Rogier van der Weydens im Besitz von Leonello d’Este. Der ursprünglich aus Ligurien stammende Humanist und neapolitanische Hofhistoriograf Bartolomeo Facio erwähnte in seinen Lebensbeschreibungen „De Viris Illustribus“ von 1456 Werke von van Eyck in verschiedenen italienischen Sammlungen. Vgl. Borchert 2010, S. 32, S. 33 Anm. 30, 39 und 43.

¹⁷¹ Vgl. Richards/ Kemp 2003, S. 153.

nutzten die Künstler die Reisen, um in fernen Malerwerkstätten ihre eigene Lehre abzuschließen, mitunter waren es wirtschaftliche Gründe, die beispielsweise Albrecht Dürer in die beliebtesten Anlaufstationen des nördlichen Italiens brachte, vor allem nach Venedig.¹⁷²

Umgekehrt verfolgten aber auch die italienischen Kollegen durchaus die Absicht, sich in die Gebiete jenseits der Alpengrenze aufzumachen, um ihrerseits berühmte Werke zu studieren und Lehren aus dem dort Gesehenen zu ziehen. Auch italienische Kaufleute brachen – wie dies Augusto Gentili darlegte – in die nördlichen Regionen auf, um die dortigen kleinen, leicht zu transportierenden Werke, die von einer hohen technischen Perfektion und von einer enormen Detailgenauigkeit waren, in Umlauf bzw. mit zurück nach Italien zu bringen und sie den heimatlichen Liebhabern und Sammlern feilzubieten.¹⁷³

Die malerischen Auswirkungen des Kunstaustausches auf Altobellos Fresken

All die angeführten Informationen zeugen von einer gegenseitigen Kenntnis der Vorzüge und künstlerischen Errungenschaften der jeweiligen Maler und Kunstlandschaften, obwohl die Dokumentenlage über konkrete Wege der Aneignung, sowie das Wissen um die faktische Präsenz niederländischer und deutscher Bildwerke in italienischen Sammlungen oder in privatem Besitz Einzelner sehr begrenzt ist. Das heißt, es besteht zwar die Schwierigkeit, konkrete Künstlernamen mit bestimmten Orten in Verbindung zu bringen, allerdings konnte festgestellt werden, dass das Aufsuchen gewisser Städte oder berühmter Fürstenhöfe bzw. Machtzentren zu Beginn

¹⁷² Augusto Gentili stellte in seinem Beitrag über die Einflüsse der flämischen und holländischen Maler auf die italienische Kunst zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert einige weitere Künstler vor, die wahrscheinlich in Venedig weilten oder deren Werke dort präsent waren; beispielsweise: Mitarbeiter aus der Werksatt des Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Dieric Bouts, Hans Memling, Hieronymus Bosch und andere. Vgl. Gentili 2003-a, S. 200-219.

¹⁷³ Vgl. Gentili 2003-a, S. 200-201. Ein bekanntes Beispiel findet sich in Florenz: Die Uffizien bewahren das so genannte Portinari-Triptychon von Hugo van der Goes auf, dessen Mitteltafel die *Anbetung der Könige* zeigt. Tommaso Portinari lebte seit 1460 als Vertreter des Bankhauses der Medici in Brügge, übernahm 1465 die Leitung der dortigen Niederlassung und beauftragte 1476 van der Goes mit der Ausführung des Altares. 1478 war dieser vermutlich fertiggestellt und wurde 1483 in Florenz aufgestellt, und zwar in der privaten Familienkapelle der Kirche Sant'Egidio des Spitals von Santa Maria Nuova. Für weitere Ausführungen zu den „Flamen in Florenz“ vgl. Castelfranchi Vegas 1984, S. 193-234, Abb. 128.

der Neuzeit von Seiten ganz unterschiedlich motivierter Künstlern gang und gäbe war. Es scheint, dass der Erwerb oder zumindest der Gebrauch, sowohl von druckgraphischen als auch anderen bildnerischen Erzeugnissen, vor allem von Ölgemälden, bei der Kunstschaftung südlich der Alpen zur gängigen Praxis wurde – wenn dies nicht sogar ein Muss darstellte, um dem Zeitgeschmack entsprechend modern sein zu können.

Diesem Trend konnte sich wohl auch Altobello Melone nicht entziehen. Seine Rückgriffe auf deutsche Holzschnitte, die sich seit ihrer Erfindung rasant über den gesamten europäischen Raum verbreiteten, konnten bereits im vorangehenden Kapitel dargelegt werden. Die dichte Vernetzung und der bewegliche Austausch von bildlichen Ideen zwischen den einzelnen Kunstproduzenten und deren Käufern aus dem nord- wie südalpinen Raum lässt weiters den Schluss zu, dass der Cremonese auch das eine oder andere gemalte Werk der so sehr geschätzten Niederländer und Deutschen kennen konnte. So erscheint beispielsweise ein Rückgriff Altobellos bei der Ausführung seiner Szenen mit dem *Gebet am Ölberg* und der *Gefangennahme Christi* auf jene desselben Sujets aus dem Sebastiansaltar Albrecht Altdorfers durchaus plausibel (Abb. 60), auch wenn eine Reise Altdorfers nach Italien nie definitiv nachgewiesen werden konnte:¹⁷⁴

Altdorfer inszenierte zwar eine größere Menge an Protagonisten, die sich in einem kleineren Maßstab in den ihnen zur Verfügung stehenden Raum einfügen, wodurch sie gedrungener und nicht so monumental erscheinen; die prinzipielle Anordnung in den Bildfeldern ist aber dieselbe. In der *Ölberg*-Szene leiten die im vorderen Bildgrund schlafenden Apostel zu dem knienden Jesus über, hinter dem sich eine Landschaft mit einer Stadt und einem Himmelsausblick öffnet. Auch wenn gerade die Hintergrundgestaltung – bei Altdorfer doch noch detaillierter ausgeführt als bei Melone – und die Farbigkeit an sich – beim Deutschen zwar auch aufgrund der anderen Maltechnik in Öl intensiver und leuchtender – divergieren, sind die Akzentuierungen durch die spezielle Lichtführung durchaus ähnlich. Die tief

¹⁷⁴ Albrecht Altdorfer war Zeit seines Lebens Bürger von Regensburg, wo er verschiedene, angesehene Ämter innehatte. Diese und künstlerische Interessen führten ihn auf verschiedene Reisen, wie beispielsweise nach Bayern zu Mair von Landshut, nach Nordtirol in die Werkstatt Jörg Kölderers, möglicherweise nach Wien, wo 1502-04 Lucas Cranach tätig war, 1511 ins Donautal, wovon eine Zeichnung des Ortes Sarmingstein im Strudengau zeugt, sowie mindestens zwei mal nach St. Wolfgang zu Michael Pachers Flügelaltar. Eine oberitalienische Reise wird verschiedentlich angenommen, allerdings erst um die Mitte der 1520er Jahre. Vgl. Baldass 1953, S. 208-212.

einfallenden Sonnenstrahlen der Abendstimmung erzeugen beider Orts helle Partien auf den Kleidern, die kontrastreich neben verschatteten liegen. Besonders in den Episoden der *Gefangennahme* wird Christus und dadurch die Tragik der Szene durch eine scheinwerferartige Lichtführung hervorgehoben. Farbe und Licht werden zu den Trägern der dramatischen Gesamtstimmung.¹⁷⁵

Ein weiteres Vergleichsbeispielpaar stammt aus der so genannten *Leinwand-Passion* einer Basler Werkstatt des Hans Herbst (Abb. 61). Das *Gebet am Ölberg* ist in eine veritable Abendlandschaft, mit einem rot-gelben Sonnenuntergang eingebettet. Die Fackeln der Krieger beleuchten das Tor des Gartens Gethsemane sowie Stamm und Zweige des Baumes, der dort steht. Christus kniet mit pathetisch empor gerissenen Armen, während ein Engel mit dem Kelch der Passion heranschwebt. Bei der *Gefangennahme Christi* werden mehrere Momente miteinander vereint: der Judaskuss, der Abtransport Jesu sowie der niedergestürzte Malchus, dem Petrus bereits das Ohr abgeschlagen hat, das Christus völlig beiläufig wieder ansetzt.¹⁷⁶ Vergleichbar mit den episodengleichen Fresken von Altobello Melone sind vor allem die starken, mitunter heftigen Bewegungen und die ausgeprägt narrative Haltung, die darauf abzielt, den Handlungshergang möglichst anschaulich werden zu lassen. So schiebt sich der dicht gedrängte und drängende Soldatenhaufen mit dem eben gefangen genommenen Heiland in seiner Mitte in beiden Bildern nach rechts; die Gesichter der Schergen sind ähnlich abstoßend gestaltet, sie halten ihre großen Waffen bildwirksam und abschottend empor. Ebenso der mit breitem Schritt stehende Gerüstete, der Jesus ergreift und vorwärts zieht, auch wenn nicht ganz so energisch, wie dies bei dem Baseler Bild der Fall ist, lässt sich als Beispiel anführen. Die ebenfalls schnelle, wenig fein ausgeführte Malerei, die nicht reduzierte Farbigekeit und einige verhältnismäßig sorgsam ausgeführte Details nähern die beiden Bildpaare stilistisch einander an. Dazu gehören beispielsweise die Glanzlichter der Rüstungen und die Waffen mit ihren vom Feuer geworfenen Schatten.

¹⁷⁵ Für ausführlichere Informationen zu den Altarbildern vgl. beispielsweise Winzinger 1975, S. 15-24.

¹⁷⁶ Vgl. Kemperdick 2006, S. 139. Zur Zuschreibungsfrage der beiden Szenen, die Teil einer fünf Bilder umfassenden Passionsfolge sind, die wiederum wahrscheinlich im Atelier von Hans Herbst entstanden sind, vgl. Kemperdick 2006, S. 142-145.

Eine unmissverständliche Verbindung zwischen den beiden Meistern, also ein direktes Aufeinandertreffen und gegenseitiges Kennenlernen von Altobello Melone und Hans Herbst lässt sich allerdings – parallel zu Altdorfer – wieder nicht beweisen. Herbst, der aus Straßburg stammte und sich kurz vor 1492 in Basel niederließ, bereiste zwar den Norden Italiens, allerdings scheint eine Zusammenkunft mit Altobello in Cremona, in Anbetracht der Gründe seines Aufenthaltes, als unwahrscheinlich. Er leistete nämlich im Kontingent seiner Zunft 1512 im Feldzug nach Pavia und 1515 in der Schlacht von Marignano und Mailand Wehrdienst.¹⁷⁷ Trotzdem sind gewisse Abhängigkeiten der beiden Künstler voneinander festzumachen, die von einer gegenseitigen Kenntnis, wenn auch über Umwege, zeugen.¹⁷⁸

Obwohl Altobello Melone – davon muss aufgrund der fehlenden Dokumente ausgegangen werden – nie die Alpen überquerte, zeigte das aktuelle Kapitel, dass er besonders bei der Ausführung der letzten Freskenfelder seines zweiten Auftrages auf der südlichen Langhauswand im heimatlichen Dom nicht nur deutsche Druckgraphiken rezipierte, sondern zudem Rückgriffe auf gemalte Bildwerke aus dem nordeuropäischen Raum vornahm. Das heißt, man kann in dieser Schaffensphase des Cremonesen durchaus von einer umfassenden Beeinflussung von transalpinen Errungenschaften sprechen, die sowohl kompositorische und formal-graphische als auch stilistische und farblich-malerische Komponenten einschloss. Damit decken sich die Ergebnisse der gemachten stilkritischen Werkvergleiche auch mit den diesbezüglich, eingangs angesprochenen Aussagen der Forschung.

Außerdem konnte die Frage nach den Medien und Wegen der Kunstvermittlung beantwortet werden: Es handelte sich vor allem um druckgraphische Blätter und Tafel- bzw. Leinwandbilder in Öl, die seit ihrer jeweiligen Entstehung von den Zeitgenossen als Produkte in innovativen, neuartigen Techniken geschätzt waren. Bedingt durch den Ausbau der entsprechenden Infrastruktur zwischen Nordeuropa und Oberitalien erfuhr

¹⁷⁷ Zur politischen Situation der Zeit siehe S. 14.

¹⁷⁸ Hans Herbst erhielt seine erste Ausbildung bei Martin Schongauer in Straßburg und wurde nach der Gesellenfahrt durch Schwaben im Jahr 1492 Basler Stadtbürger sowie als Meister in die Himmelzunft aufgenommen. Zu seinem persönlichen Basler Bekanntenkreis bzw. seinem dortigen Werkstattverband gehörten Ambrosius, Sigmund und Hans Holbein der Jüngere, Herbsts Schwager Hans Dyg sowie die Brüder Franz und Hans Bär. Vgl. Wüthrich 1969, S. 590-591. Neben Hans Herbst soll auch Hans Holbein der Jüngere einen temporären Aufenthalt in Luzern von 1517 bis 1519 dazu genutzt haben, um über die Alpen in Richtung Süden zu schreiten. Vgl. Beyer 2008, S. 26-27.

die Handels- und Reisetätigkeit an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert einen Aufschwung. Die Künstler nützten nun die größere Mobilität, um ihre Kunstwerke – selbst oder in Vertretung durch Händler oder Verleger – gewinn- und/ oder prestigebringend zu vertreiben. Dadurch fanden diese schlussendlich rasch ihre Verbreitung und zeugen von einem regen Kunstaustausch zwischen den Kulturlandschaften südlich und nördlich des Alpenhauptkammes.

V. DIE MANIERA PONENTINA, EIN ZEITPHÄNOMEN?

DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG DER TRANSALPINEN

EINFLUSSNAHMEN FÜR ALTABELLO MELONE – EINE

SCHLUSSBETRACHTUNG

Der auffallende, gestalterische Wandel innerhalb der beiden Jahre, in denen Altobello Melone seine einzigen, datierten und signierten Werke, die Fresken im Dom von Cremona, verwirklichte, führte zu der Suche nach bildlichen Vorlagen, die der Künstler dort möglicherweise einarbeitete. Dabei stellte sich heraus, dass ein Konglomerat an verschiedenen Einflüssen zu verzeichnen ist: In der ersten Ausstattungsphase orientierte sich der Cremonese vor allem an den Werken seiner italienischen Künstlerkollegen, wie Leonardo, Raffael, Romanino, Tizian und Garofalo. Im Laufe des zweiten Auftrages nahm hingegen die Adaption transalpiner Bildelemente immer mehr zu: Beispiele von Albrecht Dürer, Lucas Cranach dem Älteren, Albrecht Altdorfer und Hans Herbst ließen sich als Vergleiche heranziehen.

Egal um welches Medium es sich handelte, Altobello nutzte die Bildideen graphischer und malerischer Natur für seine Kompositionen und stilistischen Ausführungen, um in erster Linie den wachsenden Ansprüchen der Auftraggeber gerecht zu werden – wobei die weit reichende Rolle der *massari* dabei nicht genug betont werden kann. Angefangen bei der Künstlerwahl und der Auftragsvergabe, konnte die Bedeutung der *fabbricieri* besonders in den detaillierten und knedelnden Vertragsvorgaben sowie den Freskenbegutachtungen festgemacht werden. Sie betraf aber möglicherweise auch die Zur-Verfügung-Stellung von Bildmaterial sowie mit Sicherheit die Nutzung des Dekorationsprojektes als Eigenwerbung und zur Machtdemonstration.

Die transkribierten Vorlagen bezog Melone entweder direkt von den Originalen seiner Zeitgenossen oder über Reproduktionsstiche, beispielsweise von Marcantonio Raimondi, der graphische Blätter und Gemälde sowohl von Raffael als auch von Dürer kopierte und vertrieb. Wie auch immer, das vermehrte Handels- und Reiseaufkommen,

bedingt durch den Ausbau der Verkehrs- und Transportwege zu Beginn des 16. Jahrhunderts, war ein entscheidender Impuls, was den bildnerischen Austausch zwischen den Kunstlandschaften südlich und nördlich des Alpenhauptkammes betraf.

Die Verarbeitung nordalpiner Vorlagen als Konstante im Schaffen Altobellos

Das abschließende Kapitel soll nun der Frage nachgehen, ob Melones *maniera ponentina* ein temporäres Phänomen seines Arbeitens im heimatlichen Dom war, oder ob auch andere Werke seines Oeuvres dieselben Charakteristika aufweisen. Dafür sollen zwei Beispiele näher betrachtet werden, die *Auferstehung Christi* aus einer römischen Privatsammlung sowie die Darstellung des *Kreuztragenden Christus* aus der Nationalgalerie in London (Abb. 62 u. 66). Beide Tafeln wurden von der Forschung durchwegs anerkannt und in den Werkkatalog des Cremonesen aufgenommen.¹⁷⁹

Das wundersame Ereignis der *Auferstehung Christi* ist in eine hügelige Landschaft eingebettet (Abb. 62). Links führt eine ansteigende Bergkette den Betrachterblick in die Ferne, rechts wird dieser von einem Wald begrenzt. Das Zentrum bildet der Auferstandene, der frontal in einer radial angeordneten Lichtstrahlen-Gloriole über dem geschlossenen Sarkophag schwebt. Er ist mit einem weißen Mantel bekleidet, die Rechte ist segnend erhoben, in der Linken hält er die Kreuzesfahne. Um das Grab ordnen sich fünf Soldaten: drei der Männer schlafen liegend am Boden oder sitzend an den Sarkophag gelehnt; zwei Grabwächter sind bereits erwacht, wobei der rechts Stehende erschrocken und mit abwehrender Geste zum Erlöser blickt, der Linke indes dabei ist, den vor ihm Schlafenden am Rücken

¹⁷⁹ Die *Auferstehung Christi* wurde Altobello Melone von Luigi Grassi zugeschrieben und von ihm um das Jahr 1518 datiert. Vgl. Grassi 1950, S. 152-153. Grassis Zuschreibung fand von der folgenden Forschung ohne Ausnahme ihre Bestätigung, die Datierung wurde zum Teil auf 1517 vorverlegt. Vgl. hierzu Frangi 1985, S. 92-93; Tanzi 1996, S. 94; Frangi 2006, S. 118-119. Der *Kreuztragende Christus* wurde als Werk Girolamo Romaninos gehalten, bevor er abermals durch Luigi Grassi in den Oeuvrekatalog des Cremonesen eingefügt wurde. Er datierte das Bild allerdings aufgrund der stilistischen Nähe zu Romaninos Ausführung desselben Sujets um 1538, ebenfalls in das Jahrzehnt zwischen 1530 bis 1540. Vgl. Grassi 1950, S. 155. Alessandro Serafini hingegen teilte die Meinung der Verantwortlichen der National Gallery, wo es um 1515 datiert wird. Vgl. Penny 2004, S. 132-135; Serafini 2009, o. S.

anzustoßen und damit aufzuwecken.¹⁸⁰ Von diesem Soldaten existiert eine Zeichnung, die eindeutig mit der Tafel in Verbindung gebracht werden kann (Abb. 63). Sie nimmt das Motiv des Sitzenden in aller Genauigkeit vorweg oder wieder auf: die Sitz-, Bein- und Armhaltung, das Auflehnen auf Schild und Grabdeckel, die Kopfform mitsamt dem tief sitzenden Hut sowie einzelne Details der Rüstung oder des Schuhwerkes.¹⁸¹

Die Suche nach potentiellen Bildvorlagen führte erneut über die Alpen zu bereits bekannten Meistern, nämlich zu Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer (Abb. 64-65). Luigi Grassi brachte die Adaptierungen auf den Punkt: „la «Resurrezione di Cristo», compositivamente esemplata sulla incisione omonima del Dürer, nella serie della «Grande Passione»; un dipinto che, dal lato stilistico, potremmo definire idealmente il più «altdorferiano» che sia stato dipinto in Italia a quei tempi.”¹⁸²

Von Dürer übernahm Altobello nicht nur die generelle Anordnung und Komposition der Szene mit der Figur Christi im Strahlenkranz samt Segensgestus und Siegesfahne, sondern auch einige motivische Details, wie beispielsweise das rautenförmige Siegel auf der Front des Sarkophages. Vor allem lassen sich einige Posen der Soldaten gut miteinander vergleichen: der Stehende auf der linken Seite, sich mit seiner Linken an einem Waffenstab stützend und mit der Rechten nach vor greifend, folgt der Figur auf derselben Position im Holzschnitt. Im bereits vorgestellten, sitzenden Soldaten links vorne vereinte Altobello zwei der bei Dürer vorkommenden Wächterfiguren: jenem, der sich auf den Grabdeckelrand lehnt zog der

¹⁸⁰ Nach den Evangelien sahen die Menschen die Auferstehung Christi nicht. Frühchristliche Darstellungen zeigen deshalb die dort erwähnten drei Frauen am Grab, das als römisches Mausoleum gestaltet ist, vor dem Soldaten lagern und das von einem Engel bewacht wird. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1114-1115 (Mt 28,1-8), S. 1139 (Mk 16,1-8), S. 1179 (Lk 24,1-12), S. 1210 (Jh 21,1-10). Die Darstellung der Auferstehung entwickelte sich erst seit dem Mittelalter: Nun erscheint das Grab als geöffneter Sarkophag; darauf sitzt der Engel, der mit den Marien spricht, die ihre Salbgefäße halten, während die Wächter ohnmächtig auf dem Boden liegen (seit der Spätgotik wird das Grabtuch eigens betont). Im Hochmittelalter entwickelten sich zwei Typen der Auferstehungsszene: Die erste zeigt einen realistisch aus dem Sarkophag steigenden, die zweite einen über dem Sarkophag schwebenden oder stehenden Christus. Seit dem 15. Jahrhundert werden keine Engel mehr gezeigt, die Grabwächter schlafen meist am Boden oder sind erschrocken, Christus erscheint in einer Lichtglorie als Triumphator über den Tod. Vgl. Poeschel 2005, S. 188-190.

¹⁸¹ Auch die Zeichnung wurde von Luigi Grassi, noch bevor ihm die gemalte Version bekannt war, dem Cremonesen zugeordnet und 1950 von ihm als Studie für die Tafel betrachtet. Vgl. Grassi 1950, S. 144, S. 152 (unabhängig vom Ölgemälde publizierte er die Zeichnung bereits 1941: Luigi Grassi, Ricerche intorno al Padre Resta e il suo codice di disegni all'Ambrosiana, in: Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 8/ 2-3, 1941, S. 172-174). Die Experten sind sich allerdings bis heute uneins, ob es sich dabei um einen Entwurf für das Gemälde oder eine Kopie nach der gemalten Ausführung handelt. Vgl. Frangi 1985, S. 93; Frangi 2006, S. 118-119.

¹⁸² Grassi 1950, S. 148.

Chremonese die Rüstung des weiter hinten Schlafenden auf der gegenüberliegenden Seite an – samt Kopfbedeckung und Dolch am Gürtel.¹⁸³

Altdorfers *Auferstehung* wird zwar von einem anderen Bildaufbau beherrscht, auch sind die enorme Farbintensität oder die lebendige und dynamische Christusfigur mit jener Altobellos nicht vergleichbar; trotzdem lässt beispielsweise das pointierte Spiel mit lichten und schattigen Zonen eine Gegenüberstellung zu. Dies gelang dem Italiener vor allem in der unteren Bildzone mit den Grabwächtern, wo er die nächtliche Stimmung gekonnt dazu nutzte, die Soldaten teilweise im Dunkel des Waldes verschwinden bzw. aus diesem auftauchen zu lassen. Einzelne Partien ihrer Kopfbedeckungen, Gesichter, Kleider und Rüstungen werden gezielt von der Erscheinung Christi beleuchtet. Dadurch entstehen einige sehr realistische Oberflächeneffekte, wie beispielsweise das Glänzen der Hutfedern oder das Schimmern der metallenen Rüstungen und Waffen.¹⁸⁴

Auch in der zweiten hier vorgestellten Tafel Altobello Melones mit dem *Kreuztragenden Christus* können formal-stilistische Anregungen aus dem Norden festgestellt werden (Abb. 66).¹⁸⁵ Sie betreffen im Wesentlichen das Herauslösen eines bestimmten Momentes aus einem größeren, narrativen Zusammenhang und die damit einhergehende Steigerung der Tragik und Anregung zum Mitleiden; die feine und realistische Gestaltung von Gesichtern und Gesten in Kombination mit einer subtilen Lichtführung und Ausweisung von Einzelformen und Oberflächen. So sind im Bild Melones nur noch der halbfigurige Christus mit dem Kreuz auf seiner linken Schulter und zwei Schergen hinter diesem zu sehen. Von links fasst ein weißbärtiger und gehelmter Soldat mit einem Handschuh über das Kreuz nach dem Seil, das dem

¹⁸³ Vgl. Grassi 1950, S. 152-153; Frangi 1985, S. 93; Frangi 2006, S. 118-119.

¹⁸⁴ Vgl. Frangi 1985, S. 92-93; Frangi 2006, S. 118-119.

¹⁸⁵ Der das Kreuz tragende Christus wurde seit den Darstellungen des Mittelalters von mehreren Personen auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte vor den Toren Jerusalems begleitet: neben den Henkern sind es vor allem der kräftige Bauer Simon von Kyrene (der von den Schergen gezwungen wurde, Jesus beim Tragen des Kreuzes zu helfen) und die trauernden Frauen (von denen Veronika ihm das Schweißstuch reichte). Die volkreiche Kreuztragung war eine Erfindung der italienischen Malerei um Giotto. Die Landschaft, die das Stadttor von Jerusalem oder die Anhöhe von Golgota mit den bereits errichteten Kreuzen einschließt, wurde seit dem Spätmittelalter zunehmend betont. Pathetische Andachtsbilder des halbfigurigen Christus, der das Kreuz allein trägt, vielleicht noch von einem Häscher begleitet wird und vielfach eine Träne im Auge sowie eine blutende Stirn unter der Dornenkrone hat, entstanden erst im 16. Jahrhundert. Vgl. Katholische Bibelanstalt 1999, S. 1113 (Mt 27,31b-33), S. 1138 (Mk 15,20b-22), S. 1178 (Lk 23,26-32), S. 1209 (Jh 19,16b-17); Poeschel 2005, S. 176-177.

dornengekrönten Jesus wie eine Leine um den Hals gelegt ist. Der Scherge auf der rechten Seite des Kreuzes ist indes – auch im Original – kaum wahrzunehmen und kann bestenfalls erahnt werden; er taucht fast völlig im Dunkel des Hintergrundes unter. Die dargestellten Personen und das Kreuz sind so nah an den Betrachter herangerückt, dass sie das Bildfeld zu sprengen drohen. Christus scheint einerseits das ihn erwartende Schicksal mit seiner abwehrenden Handbewegung aufhalten zu wollen, andererseits drückt sein heroischer Blick die Annahme des Unabwendbaren aus. Die Ausdrucksstärke seiner Armhaltung und seines Blickes trifft direkt den Zuschauer, der dadurch unmittelbar zum Mitleiden aufgerufen wird. Jedes kleinste Detail scheint greifbar zu sein: die Faserung des Holzes, die Metalloberfläche des Helmes, die Bartstoppel im Gesicht Jesu, die einzelnen Haare seiner Locken, der samtgrüne Handschuh des Häschers, sowie das, das Bildfeld dominierende, seidene, rote Gewand mit goldener Bordüre und Perlenapplikation. Der Lichteinfall von links unten lässt die beschriebenen Oberflächenreize erst zu; von dort ausgehend nimmt die Wahrnehmung der Einzelformen für den Betrachter sukzessive ab, bis der Blick schließlich vom Dunkel aufgesogen wird.

Die Charakteristika der Tafel decken sich mit den bereits im vorhergehenden Kapitel dargelegten Kennzeichen der nordeuropäischen Renaissance.¹⁸⁶ Die Vorbilder sind auch dort zu finden (Abb. 67-68): Die Werke von Albrecht Dürer und Hieronymus Bosch zeigen zwar unterschiedliche Sujets, so handelt es sich beim ersten um *Christus unter den Schriftgelehrten*, beim zweiten um eine *Kreuztragung*, die im Unterschied zu jener Altobellos mehrfigurig ist. Die gestalterischen Prinzipien sind allerdings bei allen drei Bildern vergleichbar: Ein Moment der Erzählung wird isoliert und nah an den Betrachter gerückt, wodurch die Gestaltung des Hintergrundes entfällt. Eine zentrale Person wird als Halbfigur oder Büste hervorgehoben: bei Dürer ist es der junge und hübsche Jesus zwischen den alten, verhässlichten Gelehrten; bei Bosch ist es, neben der erhellten Gestalt der Veronika mit dem Schweiß Tuch links unten, der erhabene und duldsame, mit Dornen gekrönte Erlöser, der den Kreuzbalken trägt und von einer Horde fratzenhafter und grotesker Wesen umlagert wird. Detaillierte Realismen sind in Form von Falten in den Gesichtern oder in der grimassenhaften, expressiven Mimik und Gestik zahlreich vorhanden. Die pointierte Lichtführung

¹⁸⁶ Siehe S. 52.

unterstützt das Konzentrieren auf das jeweilige Zentrum des Bildinhaltes und damit auf das Einbinden des Betrachters in die anregende oder Mitleid erweckende Situation.

Als Fazit der Beispielbetrachtung kann gesagt werden, dass Altobello Melone definitiv nicht nur für die Freskierung im Cremoneser Dom Rückgriffe auf nordalpine Bildideen unternahm, sondern diese auch bei anderen Werken einflocht. Aber auch wenn die Vergleiche augenscheinlich sind, fällt es aufgrund der mangelnden Quellen schwer, die unterschiedlichen künstlerischen Aneignungs- und Adaptionprozesse näher zu bestimmen, die direkten Vermittlungswege zwischen Melone und den Nordeuropäern nachzuvollziehen.

Fakt ist allerdings, dass Albrecht Dürer zwischen 1494 und 1508 zweimal in Venedig weilte und vor Ort einige Aufträge annahm, womit er sich die finanziell aufwendigen Reisen leisten konnte. Unter anderen schuf er dort 1506 das eben vorgestellte Bild mit *Jesus unter den Schriftgelehrten*.¹⁸⁷ Auch von Hieronymus Bosch wird ein Aufenthalt um 1505 in der *Laguna* angenommen. Es gibt zwar keinen dokumentarisch gesicherten Anhaltspunkt dafür, allerdings tauchten seit dieser Zeit beständig Zitate aus seiner bizarren, dämonischen Bildwelt in den Arbeiten norditalienischer Künstler auf.¹⁸⁸ Die wenigen Hinweise deuten auf einen regen Austausch von Wissen und Kunstwerken zwischen den Kulturräumen hin, wobei die Lagunenstadt Venedig als Hauptanlaufstelle für aus- und inländische Künstler eine besondere Rolle einzunehmen schien.

Venedig als Dreh- und Angelpunkt der Kunstvermittlung

Zur Handelsmetropole Venedig pflegten vor allem die oberdeutschen Städte Augsburg und Nürnberg eine besonders dauerhafte, wirtschaftliche Beziehung, die bis in das 13. Jahrhundert zurückreicht. Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert

¹⁸⁷ Siehe Kapitel IV, S. 63-64 und Anm. 166. Vgl. Marx 2008, S. 72-74.

¹⁸⁸ Marcantonio Michiel sah und beschrieb beispielsweise zwei Werke von Bosch im Haus von Domenico Grimani, die der Kardinal vermutlich über den florierenden Kunsthandel erworben hatte. Vgl. Morelli 1884, S. 196-197. Zudem befanden und befinden sich drei Bilder des Niederländers im Palazzo Ducale, von denen nicht bekannt ist, wann und wie sie dorthin gelangten. Vgl. Harbison 1995, S. 158-161; Gentili 2003-a, S. 201 (Abb. 187-190 auf S. 210-214).

erreichte sie ihren Höhepunkt, und zwar mit der Errichtung des *Fondaco dei Tedeschi*, dem Zentrum der deutschen Kaufmannschaft, dem einflussreiche Kaufleute aus den beiden genannten Städten als Konsuln vorstanden.¹⁸⁹ In seiner Nähe siedelte sich sowohl die deutsche als auch die niederländische Malerkolonie an.¹⁹⁰ Neben der Möglichkeit, in der reichen Hafenstadt an lukrative Aufträge zu kommen, nutzten viele Künstler die Gelegenheit, sich mit den führenden, einheimischen Malerpersönlichkeiten – wie Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Giorgione oder Tizian – auszutauschen bzw. in ihre Werkstatt einzutreten. Sie zogen aber nicht nur Künstler aus dem Norden zu Studien- und Erwerbszwecken an, sondern auch solche aus den anderen Regionen des eigenen Landes. Hier vereinten sich die unterschiedlichsten, künstlerischen Errungenschaften der jeweiligen Herkunftsgebiete gleichsam in einem Schmelztiegel, aus dem individuell geschöpft werden konnte; dies lässt sich anhand der Erweiterung der Beispielreihe aus dem vorhergehenden Punkt gut demonstrieren (Abb. 69-71):

Das Gemälde mit dem *Kreuztragenden Christus* aus der Scuola Grande di San Rocco in Venedig stellt beispielsweise eine reduzierte Form der Darstellungen Dürers und Boschs, aber eine ins Querrechteck erweiterte Version im Vergleich mit Altobello dar (Abb. 69). Der aus dem Bild blickende Christus ist einem Schergen gegenübergestellt, der das Seil, das Jesus um den Hals gebunden ist, in den Händen hält und diesen energisch und bedrohlich anschaut. Damit gelang es dem Künstler eine direkte Beziehung zum Betrachter herzustellen, indem er es diesem überlässt, sich Christus in den Weg zu stellen oder ihm zu folgen. Die perfekte psychologische Inszenierung wird mittels des dunklen und aussichtslosen Hintergrunds zusätzlich gesteigert; dort erfährt die zentrale Gruppe durch zwei weitere, realistische Physiognomien eine Erweiterung.¹⁹¹

Die Halbfigur des *Kreuztragenden* von Andrea Solario ist indessen, wie bei Melone, in den Mittelpunkt des nahezu quadratischen Bildfeldes gerückt (Abb. 70). Er

¹⁸⁹ Für das Warenhaus der Deutschen – und damit für jeden Venedig-Reisenden gut sichtbar – malten Giorgione und Tizian um 1508/09 die Außenfresken. Vgl. Richards/ Kemp 2003, S. 154; Marx 2008, S. 69. Weiterführende Informationen zum *Fondaco dei Tedeschi*, vgl. Romanelli 1999, S. 76-81.

¹⁹⁰ Vgl. Marx 2008, S. 69; Plagemann 2008, S. 39-40.

¹⁹¹ Für die Zuschreibung, die zwischen Giorgione und Tizian divergiert, vgl. Nepi Sciré 1992, S. 350-353; Gentili 2003-c, S. 245.

umfasst das Holzkreuz, dessen Balken sehr grob gehobelt scheinen, mit beiden Armen. Simon von Kyrene teilt mit ihm die schwere Last und versucht, sichtlich angestrengt, das Kreuz voranzuschleppen, während der rechte Soldat im Begriff ist, Jesus am Strick weiterzuziehen. Dieser jedoch verharrt einen Moment, um mit dem Betrachter in Blickkontakt treten zu können. Auch hier gelingt das Zur-Schau-Stellen des Leidenden perfekt und wird durch die ausdrucksstarken Gesichter und Handhaltungen dramatisiert. Die beiden Begleiter lösen sich nicht völlig im Dunkel des Grundes auf, sie werden durch das Licht bewusst in Szene gesetzt, viele Details genauestens gezeigt.¹⁹²

Bei Girolamo Romanino füllt die Figur des Christus, der mit einer Seidentunika bekleidet ist, und das Kreuz, das er auf seiner rechten Schulter schleppt, beinahe das gesamte Bildquadrat (Abb. 71). Er scheint unter dem massiven Gewicht der Holzplatten fast zusammenzubrechen. Links, schon fast aus dem Bildfeld gedrängt, taucht aus dem Dunkel ein Folterknecht auf, der Jesus an einem Seil, das dieser wieder um den Hals trägt, voran zieht.¹⁹³ Der Fokus liegt hier völlig auf dem gebeugten und mit Dornen gekrönten Jesus, der durch die starke Akzentuierung mittels des Lichts zusätzlich hervorgehoben wird. Jede Dorne der Krone, jedes Haar der Locken, jede Falte des Gewandes ist äußerst fein und naturnah herausgearbeitet.¹⁹⁴

Die Abhängigkeit vom nordalpinen Raum und die Beziehung zu den Bildern von Dürer und Bosch äußern sich in allen gezeigten Beispielen. Sie reicht von der angehäuften Komposition auf engstem Raum, über den Ausdruck eines dramatischen Momentes, bis hin zur intensiven und veristischen Materialität der gestalteten Oberflächen sowie zur gesteigerten Inszenierung durch den Einsatz des Lichts. Und ihr gemeinsamer Nenner, was ein mögliches Aufeinandertreffen betrifft, ist Venedig: Die Stadt bot ihren Gästen genügend Möglichkeiten, sowohl in Berührung mit den lokalen Künstlergrößen zu kommen, als auch deutsche und niederländische Werke kennen zu lernen. Tizian zog bereits im Kindesalter von Pieve di Cadore in den Dolomiten zu

¹⁹² Vgl. Brown 1992, S. 356-357; Herrmann Fiore 2000, S. 120-122.

¹⁹³ Röntgenaufnahmen des Gemäldes ergaben, das es ursprünglich wahrscheinlich als Tondo konzipiert war, was den qualitativen Unterschied zwischen dem Zentrum und den Ausführungen in den Ecken erklären würde, sowie die kreisrunde Form, die sich aus der Arm- und Kopfhaltung des Dargestellten ergibt, oder die Akzentuierung des Lichtes auf den zentralen Ärmel. Vgl. Passoni 2006, S. 186-187.

¹⁹⁴ Für Zuschreibung und Datierung vgl. Nova 1994, S. 316-317; Passoni 2006, S. 186-187.

seinem Onkel in die *Serenissima*, um eine Lehrstelle zu suchen, die ihn in die Werkstatt von Gentile und Giovanni Bellini führte, wo er wiederum auf Giorgione stieß.¹⁹⁵ Der aus Mailand stammende Andrea Solario war um 1490 ebenfalls Schüler von Giovanni Bellini in Venedig, bevor er in die Werkstatt von Leonardo da Vinci wechselte und zu einem seiner wichtigsten Nachfolger wurde.¹⁹⁶ Ebenso absolvierte Girolamo Romanino einen Teil seiner Lehrjahre in der *Laguna*, wo er in Kontakt mit Giorgione und dem jungen Tizian kam, die ihn entscheidend prägen sollten.¹⁹⁷ Das konkrete Beispiel des *Kreuztragenden Christus* kann als stellvertretend für weitere gesehen werden und belegt, wie die personelle Vernetzung der Zeit und der damit einhergehende Austausch von künstlerischen Maßgaben funktionierte (Abb. 66-71): Ausgehend von Venedig verbreiteten sich die Bildideen, inklusive jener aus dem transalpinen Raum, weiter in den Westen und Süden des Landes.¹⁹⁸ Das heißt, die *maniera ponentina* muss als umfassendes Zeitphänomen bezeichnet werden, das auch die berühmtesten und angesehensten Künstlerpersönlichkeiten der Epoche erfasste.

¹⁹⁵ Für einen Überblick zu Leben und Werk der beiden Künstler vgl.: Humfrey/ Kemp 1996, S. 668-679 (Giorgione); Gould 1996, S. 31-45 (Tizian).

¹⁹⁶ Andrea Solario begleitete um 1490 seinen Bruder Cristoforo nach Venedig. Nach 1495 kehrte er nach Mailand zurück, von wo er 1507 nach Frankreich aufbrach und um 1514 nach Rom reiste. Er war von Cristoforo Solario, Antonello da Messina, Leonardo da Vinci und den flämischen Meistern beeinflusst, die er in Venedig, Mailand und Frankreich kennenlernte. Vgl. Brown 1996, S. 25-26.

¹⁹⁷ Romanino absolvierte seine ersten Lehrjahre in Brescia, bevor er nach Venedig und Mailand wechselte, wo er von Giorgione, Tizian, Dürer, sowie von Bramante und Bramantino beeinflusst wurde. Es folgten Aufenthalte und Aufträge in Padua, Cremona (Fresken im Dom), Brescia (Gemälde in der Sakramentskapelle von San Giovanni Evangelista, gemeinsam mit Mortetto), Trient (Fresken im Castello del Buonconsiglio, Treffen auf Dosso und Battista Dossi, Fogolino und Tilman Riemenschneider) und von 1533 bis 1543 in Pisogne, Breno und Bienno in Val Camonica. Ab 1549 unterrichtete er Lattanzio Gambara, mit dem er seine letzten Arbeiten ausführte. Vgl. Nova 1996, S. 726-728. Das Zusammentreffen mit Tizian in Venedig sollte für den Brescianer allerdings nicht das einzige Mal sein: Seinen Werken begegnete er beispielsweise während seines Aufenthaltes in Padua von 1513 bis 1514 sowie in seiner Heimatstadt, wo Tizian 1520 bis 1522 im Auftrag von Altobello Averoldi eine Pala für den Hauptaltar der Kirche Santi Nazaro e Celso ausführte. Die Mitteltafel des Altares zeigt die *Auferstehung Christi*, die in ihrer Lebendigkeit der Figuren, in ihrer Wirklichkeitsnähe der Landschaft sowie ihrer Licht- und Farbenpracht die bereits dargestellte Linie Dürer – Altobello – Altdorfer weiterführt. Auch Romanino reagierte auf das Eintreffen des Altares in Brescia und schuf seinerseits eine *Auferstehung Christi*, die eindeutige Anlehnungen an den Venezianer zeigt (um 1523/ 25, Öl auf Holz, 236,4 × 125,6 cm, San Giorgio, Capriolo). Ausführungen zur künstlerischen Beziehung zwischen Tizian und Romanino vgl. Nova 2006, S. 48-67, Abb. 8 und 9.

¹⁹⁸ Vor allem die ikonographische Variante mit dem nahsichtigen, isolierten Jesus, allein oder von einem bzw. zwei Schergen begleitet, erzielte besonders im Veneto und im Umkreis Leonardos in der Lombardei ein breites Echo. Vgl. Passoni 2006, S. 186-187.

Der Cremonese am Puls der Zeit

Altobello Melone kann durchaus als ein moderner Eklektiker bezeichnet werden. Ohne darin eine negative Konnotation feststellen zu wollen, konnte aufgezeigt werden, dass er mit seinen Rückgriffen auf nordalpine Vorlagen nicht allein war, sondern dem Zeitgeist und wohl auch dem Geschmacksbild des frühen Cinquecento vollkommen entsprach. Sein *Kreuztragender Christus* lässt sich tadellos in die gezeigte Entwicklungslinie des Sujets, zwischen Solario und Romanino, einordnen.¹⁹⁹ Altobello bewies damit eine Offenheit für das Fremde und Neue sowie ein Gespür für Modernität – das sich auch in allen anderen Werken, die in der vorliegenden Diplomarbeit präsentiert wurden, feststellen ließ (Abb. 1, Abb. 17, 21-23, Abb. 62 u. Abb. 66). Aufgrund der schütterten Quellenlage über das Leben und Schaffen des Cremonesen lässt sich ein Aufenthalt in Venedig, wie auch Reisen zu anderen Kunstzentren der Zeit, oder gar über die Alpen, nicht beweisen. Somit muss davon ausgegangen werden, dass Altobello die jeweiligen, lokalen und richtungsweisenden Tendenzen über Kunstwerke bezog, die ihm in Kirchen und Sammlungen der Umgebung zugänglich waren. An dieser Vermittlung waren aber auch seine beiden Lehrer, der aus Ferrara stammende Boccaccio Boccaccino und der Brescianer Girolamo Romanino, maßgeblich beteiligt.

Altobello Melone war mit Sicherheit kein genialer Kopf im Hinblick auf eine kreative und innovative Entfaltung neuer und zukunftsweisender, künstlerischer Ideen, er war allerdings sehr begabt und experimentierfreudig in der Rezeption und Eigenverarbeitung verschiedenster Einflüsse aus unterschiedlichen Gegenden. Seine Wand- und Tafelgemälde sind von einem ungeschönten Realismus, einer sinnbildlichen und volkstümlichen Expressivität sowie einer Menge fantastischer Motive in einer verblüffend reichen Farbskala geprägt. Er war imstande, lombardische, ferraresische, venezianische und transalpine Elemente in seiner malerischen Ausdruckstärke miteinander zu vereinen. Somit hat das abschließende Urteil von Luigi Grassi auch noch nach mehr als 60 Jahren Bestand: „Altobello non è stato

¹⁹⁹ Die raumfüllende Anordnung der zentrierten Hauptperson, die Akzentuierung mittels der Lichtführung sowie die ausgeprägte Stofflichkeit weisen besonders in Richtung Romanino, womit eine Datierungsfrage der Tafel noch einmal aufgegriffen werden könnte. Vgl. Grassi 1950, S. 155; Serafini 2009, o. S.

certamente und «genio»; ma il suo caso ci è sembrato quello di una personalità dotata di molto «ingegno» nella pittura; di una personalità degna di venir meglio conosciuta, giacché spesso ha saputo attingere il grado dell'arte.”²⁰⁰

²⁰⁰ „Altobello Melone war sicherlich kein Genie; aber in seinem Fall scheint es sich um einen Künstler mit sehr viel Einfallsreichtum in der Malerei zu handeln; eine Persönlichkeit, die es verdient, besser bekannt zu werden, zumal er des Öfteren in der Lage war, die Höhen der Kunst zu erkennen.“ Grassi 1950, S. 157.

LITERATURVERZEICHNIS

Aikema/ Martin 1999

Bernard Aikema/ Andrei J. Martin, Venezia e la Germania. Il primo Cinquecento, in: Bernard Aikema/ Beverly L. Brown (Hg.), Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1999/ 2000), Cinisello Balsamo 1999, S. 332-423.

Aimi/ Capuzzi 1990

Amos Aimi/ Carlo Capuzzi, La collegiata di Monticelli d'Ongina, Piacenza, e un ritrovato polittico d'Altobello Melone, in: Quaderni utinensi, 8/ 15-16, 1990, S. 229-238.

Andenna 2007

Giancarlo Andenna, La centralità urbana della cattedrale nel passato millennio, in: Cremona: Una Cattedrale, una città. La Cattedrale di Cremona al centro della vita culturale, politica ed economica, dal Medio Evo all'Età Moderna (Kat. Ausst., Museo Civico Ala Ponzone, Cremona 2007/ 2008), Cinisello Balsamo 2007, S. 13-15.

Baldass 1953

Ludwig Baldass, Altdorfer Albrecht, in: Neue Deutsche Biographie, 1, 1953, S. 208-212, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz693.html> (05.01.2012).

Ballarin 1995

Alessandro Ballarin, Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I, 2 Bde., Cittadella (Padua) 1995.

Barbisotti 1961

Rita Barbisotti, Documenti cremonesi, in: Maria L. Ferrari, Il Romanino, Mailand 1961, S. 80-88.

Beyer 2008

Andreas Beyer, Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet, in: Hermann Arnhold (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2008/ 2009), Münster 2008, S. 24-30.

Bologna 1955

Ferdinando Bologna, Altobello Melone, in: The Burlington magazine, 97/ 622-633, 1955, S. 240-250.

Bonetti 1927

Carlo Bonetti, Le statue di Francesco Sforza e Bianca Maria nella facciata della Cattedrale di Cremona (1491-1494), in: Archivio Storico Lombardo, 54, 1927, S. 114-132.

Bora 1988

Giulio Bora, Maniera, "idea" e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni, in: Paragone, 39/ 9-10-11, 1988, S. 13-38.

Bora 2004

Giulio Bora, Toward a New Naturalism. Sixteenth-Century Painting in Cremona and Milan, in: Andrea Bayer (Hg.), Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy (Kat. Ausst., Museo Civico Ala Ponzone, Cremona 2004; The Metropolitan Museum of Art, New York 2004), New York/ New Haven/ London 2004, S. 146-155.

Borchert 2010

Till-Holger Borchert, Die Erneuerung der Malkunst. Überlegungen zur Altniederländischen Tafelmalerei, in: Ders. (Hg.), Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2010/ 2011), Stuttgart 2010, S. 18-33.

Brown 1992

David A. Brown, Andrea Solario. Cristo portacroce, in: Paolo Parlavecchia (Hg.), Leonardo e Venezia (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1992), Mailand 1992, S. 356-357.

Brown 1996

David A. Brown, Andrea Solario, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 29, London/ New York 1996, S. 25-26.

Bussagli 1999

Marco Bussagli, Gambara Lattanzio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, 1999, o. S., [http://www.treccani.it/enciclopedia/lattanzio-gambara_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lattanzio-gambara_(Dizionario-Biografico)/) (06.01.2012).

Camerlengo u. a. 2006

Lia Camerlengo u. a. (Hg.), *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2006), Cinisello Balsamo 2006.

Castelfranchi Vegas 1984

Liana Castelfranchi Vegas, *Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*, Stuttgart/ Zürich 1984.

Castellini 1999

Paola Castellini, Per l'attività bresciana di Altobello Melone, in: *Arte Lombarda*, 127/3, 1999, S. 85-88.

Castellini 2007

Paola Castellini, Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, in: Monja Faraoni (Hg.), *Passione è cultura. Scritti per Tino Gipponi*, Mailand 2007, S. 42-51.

Castellini 2009

Paola Castellini, Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e secondo decennio del Cinquecento. Sugli affreschi del Palazzo di Ghedi et alia, in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2006* (Atti della Fondazione "Ugo da Como", 2006), Brescia 2009, S. 327-359.

Ciulisová 2010

Ingrid Ciulisová, *Stiche als Gebrauchsobjekte. Zur Verbreitung von Schongauers Grafik in Mitteleuropa*, in: Till-Holger Borchert (Hg.), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530* (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2010/ 2011), Stuttgart 2010, S. 112-121.

Cohen 1996

Charles E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, 2 Bde., Cambridge 1996.

Daga 1989

Marina Daga, *Influenze della grafica tedesca nelle scene della Passione affrescate da Giovanni Antonio da Pordenone nel Duomo di Cremona (1520-1522)*, in: *Arte Documento*, 3, 1989, S. 130-137.

Ebani 1991

Ardea Ebani, *Nota sugli affreschi di Gian Francesco Bembo nel Duomo di Cremona*, in: *Arte Lombarda*, 96-97/ 1-2, 1991, S. 104-107.

Emison 2003

Patricia A. Emison, *Die Druckgraphik*, in: Martin Kemp (Hg.), *Dumont Geschichte der Kunst*, Köln 2003, S. 170-177.

Ferrari 1958

Maria L. Ferrari, *Antologia di Artisti. Un recupero per Altobello*, in: *Paragone*, 97, 1958, S. 48-53.

Ferrari 1980

Maria L. Ferrari, *Cremona. Kunststadt*, Cremona 1980.

Fioravanti Baraldi 2006

Anna M. Fioravanti Baraldi, *Garofalo*, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 49, München/ Leipzig 2006, S. 392-394.

Frangi 1985

Francesco Frangi, *Resurrezione di Cristo*, in: Mina Gregori (Hg.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento (Kat. Ausst., Sta. Maria della Pietà/ Museo Civico, Cremona 1985)*, Mailand 1985, S. 92-93.

Frangi 1988

Francesco Frangi, *Sulle tracce di Altobello giovane*, in: *Arte Cristiana*, 76/ 729, 1988, S. 389-404.

Frangi 1990-a

Francesco Frangi, *I pittori anticlassici*, in: Mina Gregori (Hg.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mailand 1990, S. 26-39.

Frangi 1990-b

Francesco Frangi, Altobello Melone, in: Mina Gregori (Hg.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mailand 1990, S. 251-254, S. 257, S. 259-261, S. 264.

Frangi 2006

Francesco Frangi, Altobello Melone. *Resurrezione*, in: Lia Camerlengo u. a. (Hg.), *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2006), Cinisello Balsamo 2006, S. 118-119.

Frimmel 1888

Theodor Frimmel, *Der Anonimo Morelliano* (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno), Wien 1888.

Furlan 1988

Caterina Furlan, *Il Pordenone*, Mailand 1988.

Gamba 1924

Carlo Gamba, *Nuove attribuzioni di ritratti*, in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 5/ 4, 1924, S. 193-217.

Gentili 2003-a

Augusto Gentili, *Flämische und holländische Maler zwischen 15. und 16. Jahrhundert*, in: Giovanna Sciré Nepi u. a., *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 200-219.

Gentili 2003-b

Augusto Gentili, *Maler aus Venedig, dem Veneto und der Lombardei im frühen 16. Jahrhundert*, in: Giovanna Sciré Nepi u. a., *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 220-244.

Gentili 2003-c

Augusto Gentili, *Tizian. 1505-1540*, in: Giovanna Sciré Nepi u. a., *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 245-253.

Gould 1996

Cecil Gould, *Titian*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 31, London/ New York 1996, S. 31-45.

Grassi 1950

Luigi Grassi, *Ingegno di Altobello Melone*, in: *Proporzioni. Studi di Storia dell'Arte*, 3, 1950, S. 143-163.

Gregori 1955

Mina Gregori, Altobello, il Romanino e il Cinquecento Cremonese, in: *Paragone*, 69, 1955, S. 3-28.

Gregori 1957

Mina Gregori, Altobello e G. Francesco Bembo, in: *Paragone*, 8/ 93, 1957, S. 16-40.

Gregori 1985

Mina Gregori (Hg.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Kat. Ausst., Sta. Maria della Pietà/ Museo Civico, Cremona 1985), Mailand 1985.

Gregori 1990

Mina Gregori (Hg.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mailand 1990.

Guillaud 1984

Jacqueline und Maurice Guillaud (Hg.) *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst* (Kat. Ausst., Centre Culturel du Marais, Paris 1984), Paris 1984.

Harbison 1995

Craig Harbison, *Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*, Köln 1995.

Herrmann Fiore 2000

Kristina Herrmann Fiore, Andrea Solario, *Kreuztragender Christus*, in: Flavio Caroli (Hg.), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2000/ 2001), Mailand 2000, S. 120-122.

Herrmann Fiore 2007

Kristina Herrmann Fiore, *Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento*, in: Dies. (Hg.), *Dürer e l'Italia* (Kat. Ausst., Scuderie del Quirinale, Rom 2007), Mailand 2007, S. 267-319.

Hults 2003

Linda C. Hults, *Die Druckgraphik*, in: Martin Kemp (Hg.), *Dumont Geschichte der Kunst*, Köln 2003, S. 254-261.

Humfrey/ Kemp 1996

Peter Humfrey/ Martin Kemp, *Giorgione*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 12, London/ New York 1996, S. 668-679.

Jahn 1962

Johannes Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1962.

Katholische Bibelanstalt 1999

Katholische Bibelanstalt (Hg.), Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text, Stuttgart 1999.

Kemperdick 2006

Stephan Kemperdick, Leinwand-Passion, in: Christian Müller u. a., Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515-1532 (Kat. Ausst., Kunstmuseum, Basel 2006), München u. a. 2006, S. 138-145.

Kemperdick 2010

Stephan Kemperdick, Die erste Generation, in: Till-Holger Borchert (Hg.), Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2010/ 2011), Stuttgart 2010, S. 54-67.

Koreny 1999

Fritz Koreny, Dürer e Venezia, in: Bernard Aikema/ Beverly L. Brown (Hg.), Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1999/ 2000), Cinisello Balsamo 1999, S. 240-331.

Koschatzky 1976

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meiserwerke, München 1976.

Kristeller 1975

Paul Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance, Hildesheim/ New York 1975 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913).

Kustodieva/ Lucco 2008

Tatiana Kustodieva/ Mauro Lucco (Hg.), Garofalo. Pittore della Ferrara Estense (Kat. Ausst., Castello Estense, Ferrara 2008), Mailand 2008.

Land 1997/ 1998

Norman E. Land, Reconstructing a reconstruction. Altobello Melone's Picenardi altarpiece, in: Muse, 31-32, 1997/ 1998, S. 9-23.

Longhi 1917

Roberto Longhi, Cose bresciane del Cinquecento, in: L'Arte, 20, 1917, S. 99-114.

Magnoli 1998

Giovanni B. Magnoli (Hg.), Le chiese di Cremona, Cremona 1998.

Marubbi 2001-a

Mario Marubbi, Le "Storie del Testamento Nuovo": cronaca di un cantiere, in: Alessandro Tomei (Hg.), La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, Cinisello Balsamo 2001, S. 85-161.

Marubbi 2001-b

Mario Marubbi (Hg.), Regesto dei documenti cinquecenteschi per le „Storie del Testamento Nuovo“, in: Alessandro Tomei (Hg.), La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, Cinisello Balsamo 2001, 191-206.

Marx 2008

Petra Marx, Italien. Teil 1: Albrecht Dürer in Venedig, in: Hermann Arnhold (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2008/ 2009), Münster 2008, S. 69-89.

Metzger 2010

Christof Metzger, Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgraphik als Vermittelndes Medium, in: Till-Holger Borchert (Hg.), Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2010/ 2011), Stuttgart 2010, S. 104-111.

Mischiati 1991

Oscar Mischiati, Documenti inediti sulla pittura a Cremona nella prima metà del Cinquecento, in: Paragone, 42/ 26-27, 1991, S. 101-133.

Morelli 1884

Jacopo Morelli (Bearb.), [Marcantonio Michiel] Notizia d'opere di disegno, hg. von Gustavo Frizzioni, Bologna 1884.

Moro 1994

Franco Moro, Per Altobello giovane, in: Arte Cristiana, 82/ 760, 1994, S. 13-20.

Museen Nord o. J.

Museen Nord, Benvenuto Tisi da Garofalo. Flucht nach Ägypten, in: Museen Schleswig-Holstein & Hamburg, o. J., http://www.museen-sh.de/ml/digi_einzBild.php?pi=18_110&digiID=601.44&s=3&&page=22&action=von_suche&r=254 (30.12.2011).

Nepi Sciré 1992

Giovanna Nepi Sciré, Giorgione. Cristo portacroce, in: Paolo Parlavecchia (Hg.), Leonardo e Venezia (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1992), Mailand 1992, S. 350-353.

Nova 1994

Alessandro Nova, Girolamo Romanino, Turin 1994.

Nova 1996

Alessandro Nova, Romanino Gerolamo, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 26, London/ New York 1996, S. 726-728.

Nova 2006

Alessandro Nova, Centro, periferia, provincia. Tiziano e Romanino, in: Lia Camerlengo u. a. (Hg.), Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2006), Cinisello Balsamo 2006, S. 48-67.

Oevermann 2007

Ulrich Oevermann, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: Ulrich Oevermann/ Johannes Süßmann/ Christine Tauber (Hg.), Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, Berlin 2007, S. 13-23.

Passoni 2006

Maria Cristina Passoni, Girolamo Romanino. Cristo portacroce trascinato da un manigoldo, in: Lia Camerlengo u. a. (Hg.), Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2006), Cinisello Balsamo 2006, S. 186-187.

Penny 2004

Nicholas Penny, The Sixteenth Century Italian Paintings. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona (Kat. Slg., National Gallery, London), London 2004.

Plagemann 2008

Volker Plagemann, Von der Pilgerfahrt zur „Reise ins Licht“. Künstlerreisen nach Italien, in: Hermann Arnhold (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2008/ 2009), Münster 2008, S. 36-44.

Ploetz 1998

Carl Ploetz (Begr.), Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge, Freiburg im Breisgau 1998.

Poeschel 2005

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Pozzolo 1996

Enrico M. dal Pozzolo, Boccaccio Boccaccio, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 12, München/ Leipzig 1996, S. 9-10.

Puerari 1957

Alfredo Puerari, Boccaccio, Mailand 1957.

Puerari 1971

Alfredo Puerari, Il Duomo di Cremona, Mailand 1971.

Rebel 2005

Ernst Rebel, Die Entwicklung der grafischen Techniken im 15. Jahrhundert, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 2, 2005, S. 93-106.

Richards/ Kemp 2003

John Richards/ Martin Kemp, Die Neue Malerei. Italien und der Norden, in: Martin Kemp (Hg.), Dumont Geschichte der Kunst, Köln 2003, S. 152-161.

Roeck 1999

Bernd Roeck, Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert), Göttingen 1999.

Rohlmann 2004

Michael Rohlmann, Cremona, Dom, Mittelschiff. Szenen aus dem Leben Mariens und Christi. Boccaccio Boccaccio, Gian Francesco Bembo, Altobello Melone, Girolamo di Romano di Luchino gen. Il Romanino, Giovanni Antonio de Sacchis gen. Il Pordenone, in: Julian Kliemann/ Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1520-1600, München 2004, S. 214-231.

Romanelli 1999

Giandomenico Romanelli, Il Fondaco dei Tedeschi, in: Bernard Aikema/ Beverly L. Brown (Hg.), Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1999/ 2000), Cinisello Balsamo 1999, S. 76-81.

Romano 1982

Giovanni Romano, Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, „maniera“, in: Ricerche di Storia dell'arte. Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica, 17, 1982, S. 5-27.

Sacchi 1872

Federico Sacchi, Notizie pittoriche cremonesi, Cremona 1872.

Serafini 2009

Alessandro Serafini, Melone Altobello, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 73, 2009, o. S., [http://www.treccani.it/enciclopedia/altobello-melone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/altobello-melone_(Dizionario-Biografico)/) (14.12.2011).

Stock 1999/ 2000

Joan Stock, The Iconographic Implications in the Reconstructed Picenardi Altarpiece. A Typological Interpretation, in: Muse, 33-35, 1999/ 2000, S. 33-70.

Tanzi 1982

Marco Tanzi, Novità e revisione per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo, in: Ricerche di Storia dell'arte. Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica, 17, 1982, S. 49-56.

Tanzi 1984

Marco Tanzi, Appunti sulla fortuna visiva degli „eccentrici“ cremonesi, in: Prospettiva, 39, 1984, S. 53-60.

Tanzi 1986

Marco Tanzi, Riflessioni sull'attività di Altobello Melone dopo il 1520, in: Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 37/ 1, 1986, S. 97-107.

Tanzi 1996

Marco Tanzi, Melone Altobello, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 21, London/ New York 1996, S. 93-94.

Tanzi 2009

Marco Tanzi, Due date per Altobello Melone, in: Kronos, 13/ 1, 2009, S. 81-84.

Vasari 1837

Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567, Bd. 2/ 1, Stuttgart/ Tübingen 1837.

Warnke 2008

Martin Warnke, Stellvertretende Künstlerreisen, in: Hermann Arnhold (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2008/ 2009), Münster 2008, S. 31-35.

Wilde 2010

Evelien de Wilde, Albrecht Dürer. Große Passion, in: Till-Holger Borchert (Hg.), Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2010/ 2011), Stuttgart 2010, S. 420-423.

Winzinger 1975

Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, München 1975.

Wüthrich 1969

Lucas H. Wüthrich, Herbst(er) Hans, in: Neue Deutsche Biographie, 8, 1969, S. 590-591, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz70110.html> (05.01.2012).

Zanetti 2008

Cristiano Zanetti, La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia ed evoluzione di un edificio romanico, Cremona 2008.

Zeri 1953

Federico Zeri, Altobello Melone: Quattro tavole, in: Paragone, 4/ 39, 1953, S. 40-44.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1:** Camerlengo u. a. 2006, Abb. S. 101 und S. 75, Abb. 11 (Detail).
- Abb. 2:** Camerlengo u. a. 2006, S. 19, Abb. 2 und S. 75, Abb. 10 (Detail).
- Abb. 3:** Magnoli 1998, Abb. S. 17.
- Abb. 4-a:** Alessandro Tomei (Hg.), La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, Cinisello Balsamo 2001, Abb. S. 2.
- Abb. 4-b:** Magnoli 1998, Abb. S. 16.
- Abb. 5-a u. 5-b:** Alessandro Tomei (Hg.), La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, Cinisello Balsamo 2001, Abb. S. 10.
- Abb. 6:** Rohlmann 2004, S. 221, Abb. 79.
- Abb. 7-a u. 7-b:** Rohlmann 2004, Abb. S. 220 (Modifizierung durch Karin Trojer).
- Abb. 8:** Rohlmann 2004, Abb. S. 220.
- Abb. 9-a u. 9-b:** Puerari 1971, S. 126, Abb. CXXXIX und CXL.
- Abb. 10:** Rolf C. Wirtz, Kunst & Architektur Florenz, Königswinter 2005, Abb. S. 19.
- Abb. 11:** Ross King, Machiavelli. Philosoph der Macht, München 2009, Abb. S. 6.
- Abb. 12-a u. 12-b:** Marubbi 2001-a, S. 98-99, Abb. 5.
- Abb. 13-a u. 13-b:** Marubbi 2001-a, S. 102-103, Abb. 9.
- Abb. 14-a u. 14-b:** Marubbi 2001-a, S. 108-109, Abb. 15.
- Abb. 15-a u. 15-b:** Marubbi 2001-a, S. 110-111, Abb. 16.
- Abb. 16-a u. 16-b:** Marubbi 2001-a, S. 114-115, Abb. 19.
- Abb. 17-a u. 17-b:** Marubbi 2001-a, S. 118-119, Abb. 23.
- Abb. 18:** Marubbi 2001-a, S. 122-123, Abb. 28.
- Abb. 19:** Marubbi 2001-a, S. 139, Abb. 45.

- Abb. 20:** Alessandro Tomei (Hg.), *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Cinisello Balsamo 2001, Abb. S. 10.
- Abb. 21:** Marubbi 2001-a, S. 126-127, Abb. 33.
- Abb. 22-a u. 22-b:** Marubbi 2001-a, S. 130-131, Abb. 36.
- Abb. 23-a u. 23-b:** Marubbi 2001-a, S. 134-135, Abb. 40.
- Abb. 24-a u. 24-b:** Marubbi 2001-a, S. 140-141, Abb. 46.
- Abb. 25-a u. 25-b:** Marubbi 2001-a, S. 142-143, Abb. 47.
- Abb. 26:** Marubbi 2001-a, S. 146, Abb. 52.
- Abb. 27:** Marubbi 2001-a, S. 148-149, Abb. 55.
- Abb. 28:** Marubbi 2001-a, S. 150, Abb. 56.
- Abb. 29:** Marubbi 2001-a, S. 152-153, Abb. 58.
- Abb. 30:** Marubbi 2001-a, S. 155, Abb. 59.
- Abb. 31:** Marubbi 2001-a, S. 155, Abb. 60.
- Abb. 32-a:** Alessandro Tomei (Hg.), *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Cinisello Balsamo 2001, Abb. S. 10.
- Abb. 32-b:** Puerari 1971, Abb. 25.
- Abb. 33:** Marubbi 2001-a, S. 99, Abb. 5.
- Abb. 34:** Marubbi 2001-a, S. 143, Abb. 47.
- Abb. 35:** Marubbi 2001-a, S. 118, Abb. 23.
- Abb. 36:** Marubbi 2001-a, S. 134, Abb. 40.
- Abb. 37:** Museen Nord o. J., o. S.
- Abb. 38-a:** Paul Joannides, *Titian to 1518. The assumption of genius*, London 2001, S. 36, Abb. 25.
- Abb. 38-b:** Michael Rohlmann, *Padua, Scuola del Santo, Sala Capitolare. Geschichten des hl. Antonius*, in: Julian Kliemann/ Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1520-1600*, München 2004, S. 192, Abb. 64.
- Abb. 39:** Marubbi 2001-a, S. 119, Abb. 23.
- Abb. 40-a:** Luisa Cogliati Arano, *Leonardo. Gruppo di cinque teste*, in: Paolo Parlavecchia (Hg.), *Leonardo e Venezia (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1992)*, Mailand 1992, Abb. S. 321.

- Abb. 40-b:** Giovanna Nepi Sciré, Leonardo. Studi per due testi di combattenti, in: Paolo Parlavecchia (Hg.), Leonardo e Venezia (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1992), Mailand 1992, Abb. S. 273.
- Abb. 41:** Hugo Chapman/ Tom Henry/ Carol Plazzotta, Raffael. Von Urbino nach Rom (Kat. Ausst., National Gallery, London 2004/2005), Stuttgart 2004, Abb. 111.
- Abb. 42:** Hugo Chapman/ Tom Henry/ Carol Plazzotta, Raffael. Von Urbino nach Rom (Kat. Ausst., National Gallery, London 2004/2005), Stuttgart 2004, Abb. 90.
- Abb. 43:** Marubbi 2001-a, S. 126-127, Abb. 33.
- Abb. 44:** Daniel Arasse, Leonardo da Vinci, Köln 1999, Abb. 257.
- Abb. 45-a u. 45-b:** Kristeller 1975, Tafel I und II.
- Abb. 46:** Camerlengo u. a. 2006, S. 81, Abb. 20.
- Abb. 47:** Marubbi 2001-a, S. 131, Abb. 36.
- Abb. 48:** Wilde 2010, S. 421, Abb. 234-C.
- Abb. 49:** Johannes Jahn, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, Tafel 50.
- Abb. 50:** Guillaud 1984, S. 87, Abb. 65.
- Abb. 51-a:** Marubbi 2001-a, S. 118, Abb. 23.
- Abb. 51-b:** Johannes Jahn, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, Tafel 50.
- Abb. 51-c:** Marubbi 2001-a, S. 131, Abb. 36.
- Abb. 52:** Marubbi 2001-a, S. 135, Abb. 40.
- Abb. 53:** Guillaud 1984, S. 89, Abb. 85.
- Abb. 54-a u. 54-b:** Marubbi 2001-a, S. 131, Abb. 36 und S. 134, Abb. 40.
- Abb. 55:** Ciulisová 2010, S. 119, Abb. 133.
- Abb. 56:** Wilde 2010, S. 421, Abb. 234-D.
- Abb. 57-a:** Marubbi 2001-a, S. 109, Abb. 15.
- Abb. 57-b:** Herrmann Fiore 2007, Abb. S. 281.
- Abb. 58-a:** Marubbi 2001-a, S. 115, Abb. 19.
- Abb. 58-b:** Herrmann Fiore 2007, Abb. S. 285.

- Abb. 59-a:** Marubbi 2001-a, S. 142, Abb. 47.
- Abb. 59-b:** Heinz Widauer, Die Grüne Passion, in: Klaus A. Schröder/
Maria L. Sternath (Hg.), Albrecht Dürer (Kat. Ausst., Albertina,
Wien 2003), Ostfildern-Ruit 2003, S. 312-325, Abb. 93.
- Abb. 59-c:** Rainer Schoch, Die Dornenkrönung Christi, in: Rainer Schoch/
Matthias Mende/ Anna Scherbaum (Hg.), Albrecht Dürer. Das
druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen,
München u. a. 2002, S. 504-505, Abb. A 9.
- Abb. 60-a u. 60-b:** Guillard 1984, Abb. 9-10.
- Abb. 61-a u. 61-b:** Kemperdick 2006, Abb. S. 140-141.
- Abb. 62:** Camerlengo u. a. 2006, Abb. S. 119.
- Abb. 63:** Grassi 1950, Tafel CLXXVII, Abb. 24.
- Abb. 64:** Wilde 2010, S. 423, Abb. 234-L.
- Abb. 65:** Winzinger 1975, Abb. 22.
- Abb. 66:** Penny 2004, Abb. S. 133.
- Abb. 67:** Herrmann Fiore 2007, Abb. S. 271.
- Abb. 68:** Jos Koldeweij/ Paul Vandenbroeck/ Bernard Vermet,
Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk (Kat. Ausst., Museum
Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001), Stuttgart 2010, S.
79, Abb. 67.
- Abb. 69:** Nepi Sciré 1992, Abb. S. 353.
- Abb. 70:** Brown 1992, Abb. S. 357.
- Abb. 71:** Camerlengo u. a. 2006, Abb. S. 187.

Ich habe mich bemüht, die Inhaber sämtlicher Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Altobello Melone, *Beweinung Christi* (mit Detail), um 1511/ 12, Öl auf Holz, 160 × 175 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.

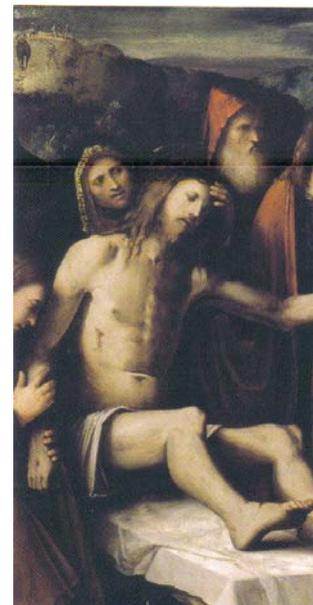


Abb. 2: Girolamo Romanino, *Beweinung Christi* (mit Detail), 1510, Öl auf Holz, 184 × 185,2 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



Abb. 3: Cremona, Luftaufnahme,
Blick auf Torrazzo, Dom und Baptisterium.



Abb. 4-a u. 4-b: Cremona, Domplatz mit der Westfassade des Domes.



Abb. 5-a u. 5-b:

Cremona, Dom, Einblicke in das Mittelschiff des Langhauses gegen Osten (oben und links).



Abb. 6:

Cremona, Dom, Einblick in das Mittelschiff des Langhauses gegen Westen (unten).



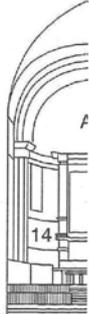
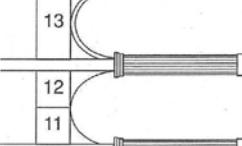
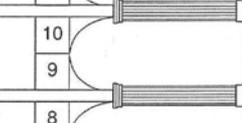
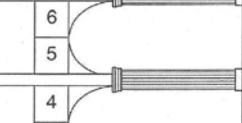
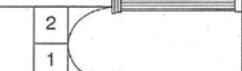
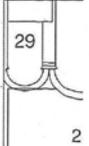
<p>1. Arkade linke Seite (Nr. 1 und 2): Boccaccio Boccaccino, Verkündigung an Joachim und Begegnung an der Goldenen Pforte, 1514/15.</p>	
<p>2. Arkade linke Seite (Nr. 3 und 4): Boccaccio Boccaccino, Geburt und Verlöbnis Mariens, 1514/15.</p>	
<p>3. Arkade linke Seite (Nr. 5 und 6): Boccaccio Boccaccino, Verkündigung an Maria und Heimsuchung, ca. 1516.</p>	
<p>4. Arkade linke Seite (Nr. 7 und 8): Boccaccio Boccaccino, Anbetung der Hirten und Beschneidung Christi, 1517.</p>	
<p>5. Arkade linke Seite (Nr. 9 und 10): Gianfrancesco Bembo, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel, 1516.</p>	
<p>6. Arkade linke Seite: Keine Bemalung, da sich dort die Orgel befindet.</p>	
<p>7. Arkade linke Seite (Nr. 11 und 12): Altobello Melone, Flucht nach Ägypten und Bethlehemitischer Kindermord, 1517.</p>	
<p>8. Arkade linke Seite (Nr. 13): Boccaccio Boccaccino, Der zwölfjährige Jesus diskutiert im Tempel mit den Schriftgelehrten, 1519.</p>	

Abb. 7-a: Cremona, Dom, Schema mit der Platzierung des neutestamentarischen Freskenzyklus auf den Wandflächen der Nordseite (linke Seite) des Langhausmittelschiffes, 1514/ 15-1519.

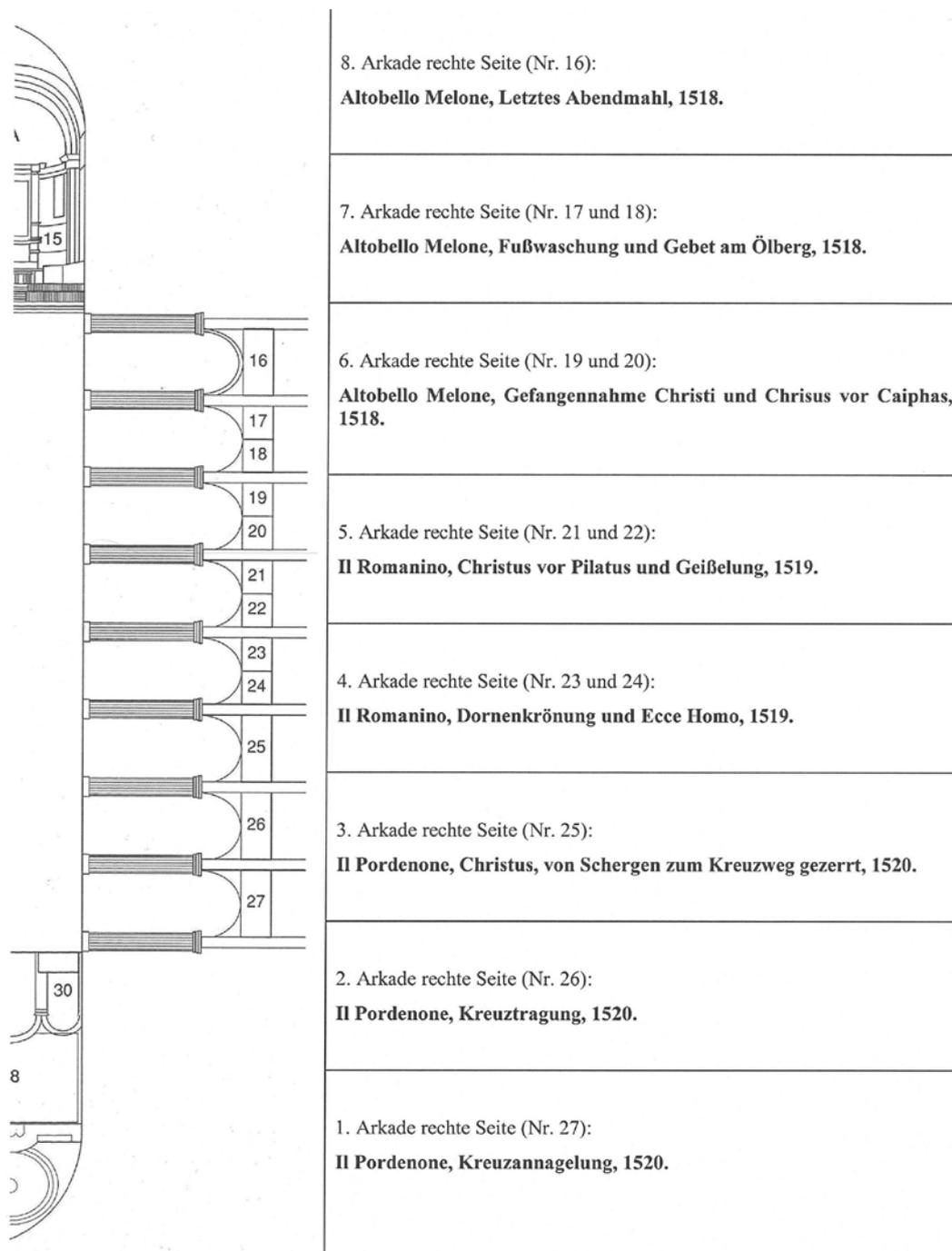


Abb. 7-b: Cremona, Dom, Schema mit der Platzierung des neutestamentarischen Freskenzyklus auf den Wandflächen der Südseite (rechte Seite) des Langhausmittelschiffes, 1518-1520.

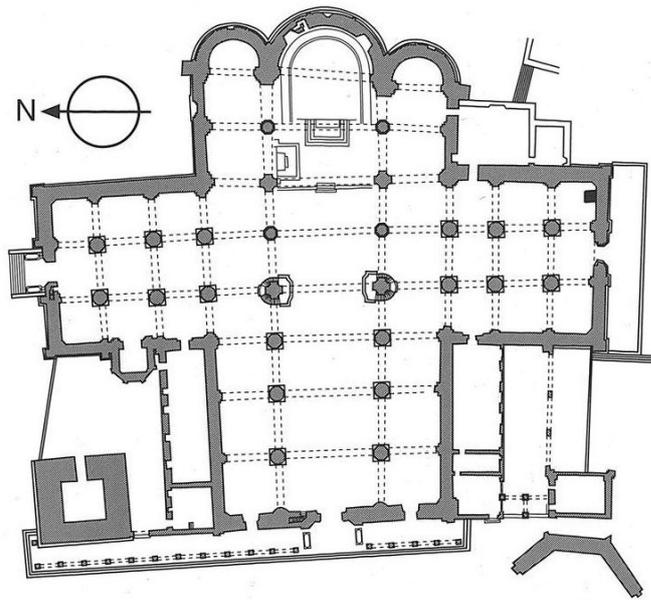


Abb. 8: Cremona, Dom, Grundriss.

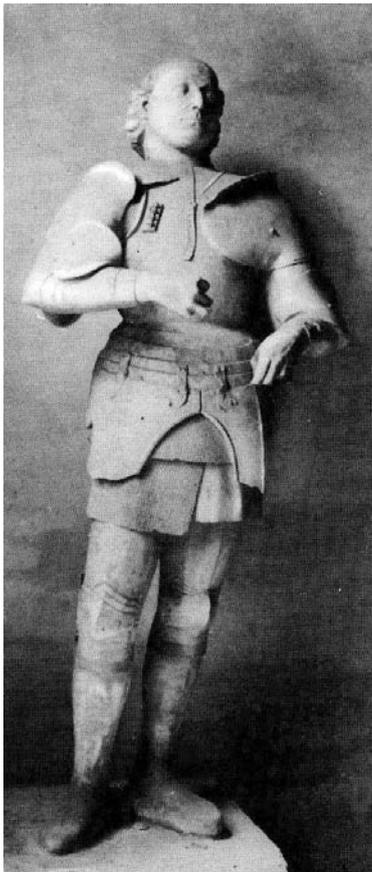


Abb. 9-a u. 9-b: Alberto Maffioli, Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti, 1491-1494, Carraramarmor, Museo Civico, Vicenza.



Abb. 10: Die Stadtstaaten Italiens im 15. Jahrhundert.

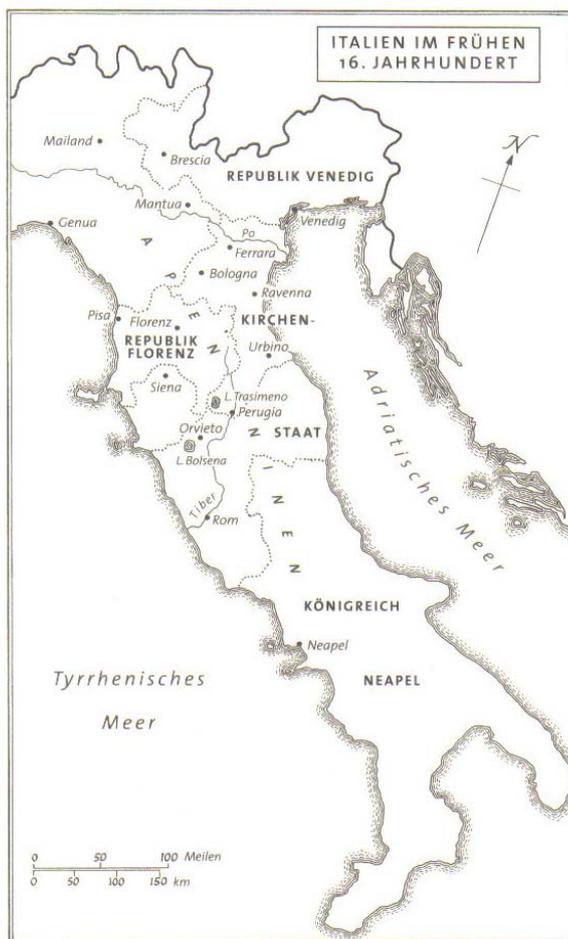


Abb. 11: Italien im frühen 16. Jahrhundert.



Abb. 12-a u. 12-b: Boccaccio Boccaccino,
Verkündigung an Joachim und Begegnung an der Goldenen Pforte, 1514/ 15,
Fresken über der 1. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 13-a u. 13-b: Boccaccio Boccaccino,
Geburt und Verlöbnis Mariens, 1514/ 15,
Fresken über der 2. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 14-a u. 14-b: Boccaccio Boccaccio,
Verkündigung an Maria und Heimsuchung, um 1516,
Fresken über der 3. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 15-a u. 15-b: Boccaccio Boccaccio,
Anbetung der Hirten und Beschneidung Christi, 1517,
Fresken über der 4. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 16-a u. 16-b: Gianfrancesco Bembo,
Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel, 1516,
Fresken über der 5. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 17-a u. 17-b: Altobello Melone,
Flucht nach Ägypten und Bethlehemischer Kindermord, 1517,
Fresken über der 7. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 18: Boccaccio Boccaccino,

Der zwölfjährige Jesus diskutiert im Tempel mit den Schriftgelehrten, 1519,
Fresko über der 8. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.

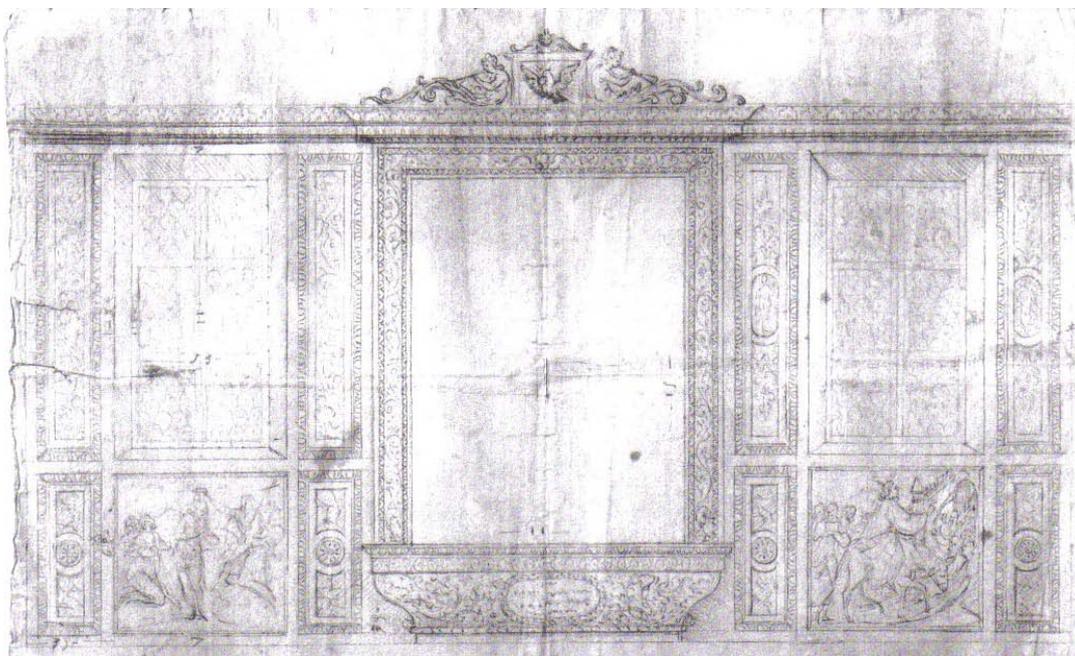


Abb. 19: Boccaccio Boccaccino, Taufe Christi und Einzug in Jerusalem, 1519,
Zeichnung der Apsiszone von Martire Pesenti (später im Zuge eines Chorumbaus:
Antonio Campi, Christus heilt den Knecht des Hauptmanns, 1582 und Bernardino
Campi, Einzug in Jerusalem, 1573/ 74, Fresken des Chores, Dom, Cremona).

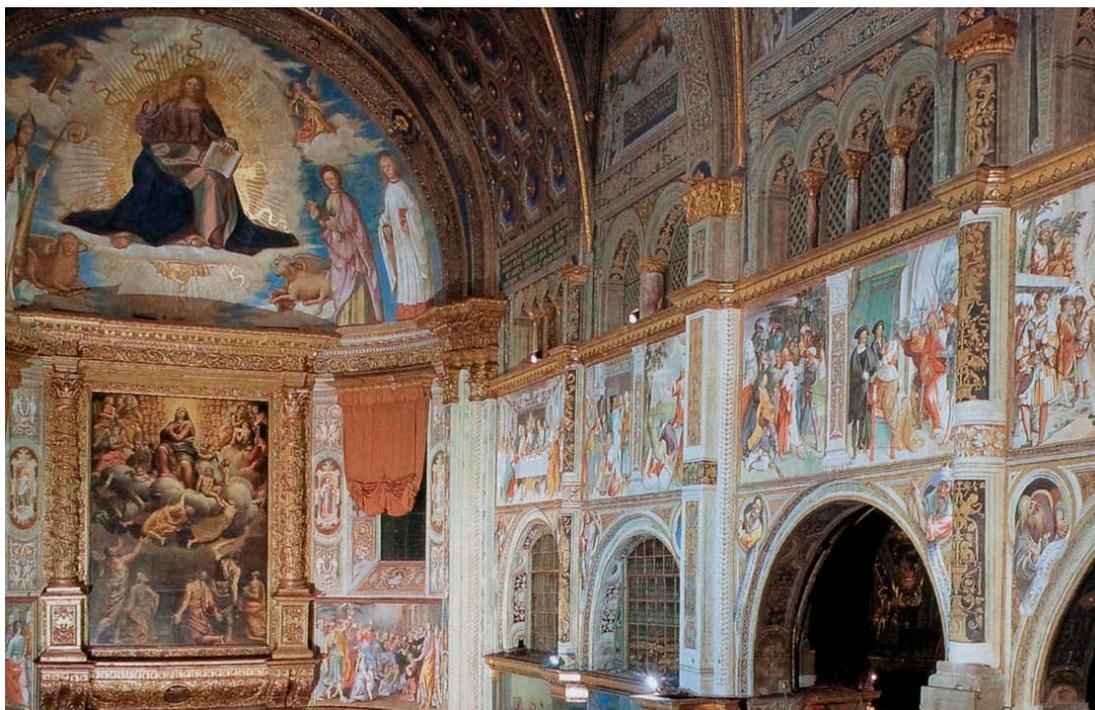


Abb. 20: Altobello Melone, 1518, Fresken über der 8., 7. und 6. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.

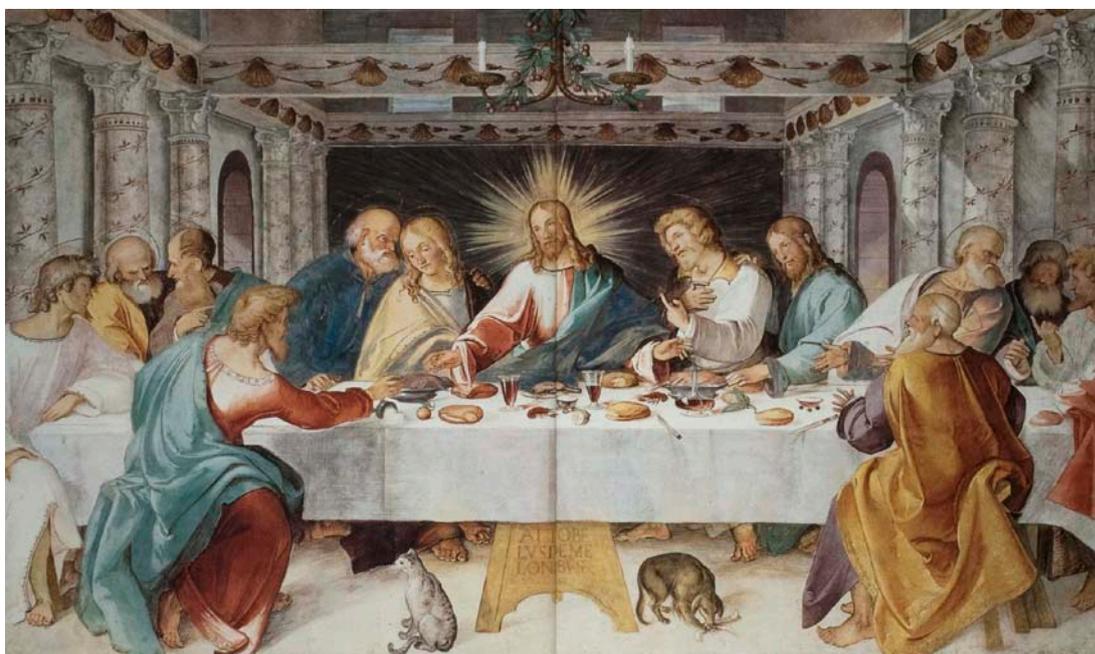


Abb. 21: Altobello Melone, Letztes Abendmahl, 1518, Fresko über der 8. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 22-a u. 22-b: Altobello Melone, Fußwaschung und Gebet am Ölberg, 1518, Fresken über der 7. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 23-a u. 23-b: Altobello Melone, Gefangennahme Christi und Christus vor Kaiphas, 1518, Fresken über der 6. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 24-a u. 24-b: Il Romanino, Christus vor Pilatus und Geißelung Christi, 1519, Fresken über der 5. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 25-a u. 25-b: Il Romanino, Dornenkrönung Christi und Ecce Homo, 1519, Fresken über der 4. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 26: Il Pordenone, Christus, von Schergen zum Kreuzweg gezerrt, 1520,
Fresko über der 3. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 27: Il Pordenone, Kreuztragung, 1520,
Fresko über der 2. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 28: Il Pordenone, Kreuzannagelung, 1520,
Fresko über der 1. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 29: Il Pordenone, Kreuzigung, 1521,
Fresko auf der Innenseite der Hauptfassade, Dom, Cremona.



Abb. 31: Bernardino Gatti,
Auferstehung Christi, 1529,
Fresko auf der Innenseite der
Hauptfassade links, Dom, Cremona.



Abb. 30: Il Pordenone,
Beweinung Christi, 1522,
Fresko auf der Innenseite der
Hauptfassade rechts, Dom, Cremona.



Abb. 32-a u. 32-b: Cremona, Dom, Einblicke in das Mittelschiff des Langhauses gegen Osten (oben) und Westen (unten), Beispiele für die Platzierung der Inschrifttafeln.



Abb. 33:
Boccaccio Boccaccino,
Begegnung an der
Goldenen Pforte, 1514/ 15,
Fresko über der 1. Arkade
der linken Seite,
Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.



Abb. 34:
Il Romanino,
Ecce Homo, 1519,
Fresko über der 4. Arkade
der rechten Seite,
Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.





Abb. 35:
Altobello Melone,
Flucht nach Ägypten,
1517,
Fresko über der 7. Arkade
der linken Seite,
Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.



Abb. 36:
Altobello Melone,
Gefangennahme Christi,
1518,
Fresko über der 6. Arkade
der rechten Seite,
Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.

Abb. 37:
Garofalo zugeschrieben, Flucht nach Ägypten, 1. Hälfte
16. Jahrhundert, Öl auf Pappel, 147 × 240 cm (oberer
Bildrand halbrund), Kunsthalle, Kiel.



Abb. 38-a:
Tizian, Flucht nach Ägypten, um 1507/08,
Öl auf Leinwand, 206 x 336 cm,
Eremitage, Sankt Petersburg (oben).

Abb. 38-b:
Tizian, Das Wunder des jähzornigen Sohnes, 1511,
Fresko, Scuola del Santo, Padua (rechts).





Abb. 39: Altobello Melone, Bethlehemitischer Kindermord, 1517,
Fresko über der 7. Arkade der linken Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 40-a: Leonardo da Vinci, Fünf groteske Kopfstudien, um 1490,
Feder und braune Tinte, 26 × 20,5 cm, The Royal Library, Windsor Castle (links).
Abb. 40-b: Leonardo da Vinci, Kopfstudien zur Schlacht von Anghiari, um 1503-05,
Schwarze Kreide, 19,2 × 18,8 cm, Szépmvészeti Múzeum, Budapest (rechts).



Abb. 41: Raffael, Bethlehemitischer Kindermord, um 1509,
Feder auf Papier, 26,5 × 40,2 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Abb. 42: Marcantonio Raimondi, Bethlehemitischer Kindermord, nach Raffael,
um 1509/ 10, Kupferstich, 28 × 43 cm.



Abb. 43: Altobello Melone, Letztes Abendmahl, 1518,
Fresko über der 8. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.

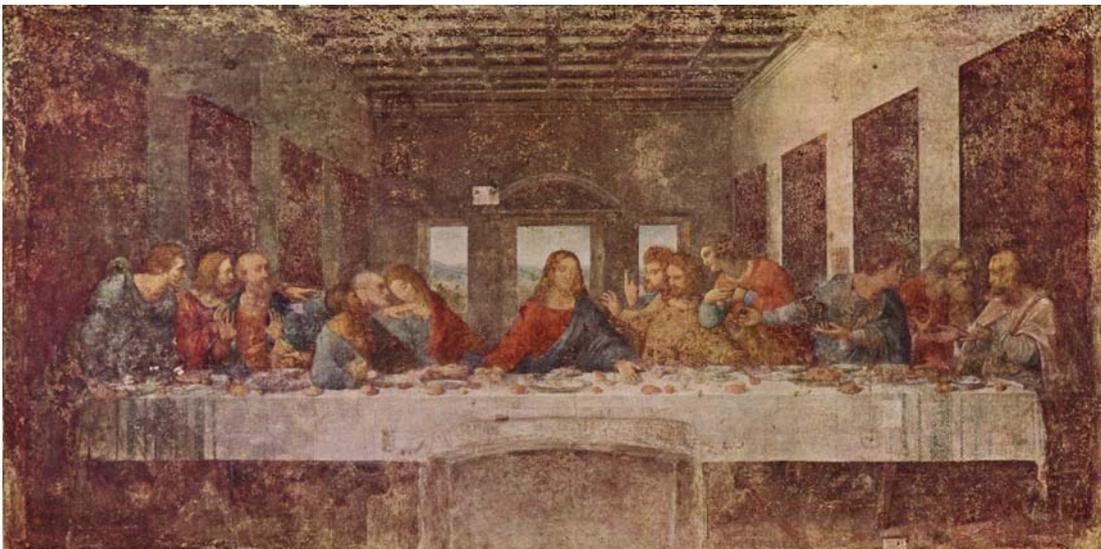


Abb. 44: Leonardo da Vinci, Letztes Abendmahl, 1494-98,
Secco, 422 × 904 cm, Refektorium, Sta. Maria delle Grazie, Mailand.

Abb. 45-a:
Fra Antonio da Monza
zugeschrieben,
Letztes Abendmahl,
nach Leonardo da Vinci,
Kupferstich,
22,9 × 44,8 cm.



Abb. 45-b:
Anonym,
Letztes Abendmahl,
nach Leonardo da Vinci,
Kupferstich,
29,1 × 45,2 cm.

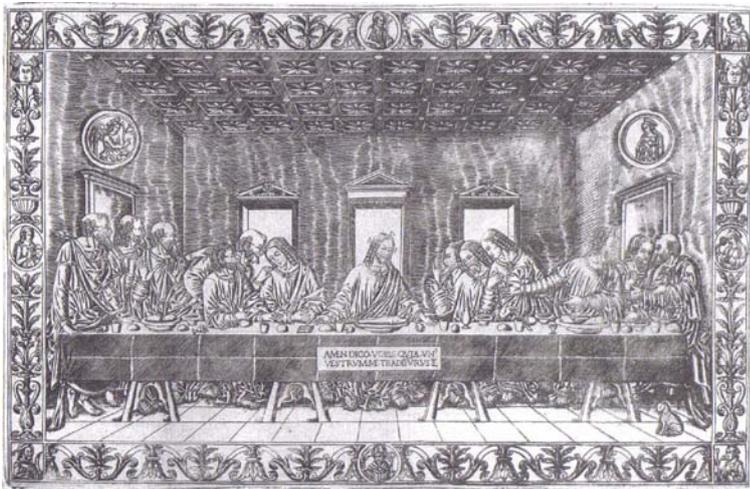


Abb. 46:
Girolamo Romanino,
Letztes Abendmahl,
um 1513,
Öl auf Leinwand,
318 × 412 cm,
Museo Civico, Padua.





Abb. 47:
Altobello Melone,
Gebet am Ölberg, 1518,
Fresko über der 7. Arkade der
rechten Seite, Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.



Abb. 48:
Albrecht Dürer,
Gebet am Ölberg, um 1496/ 97,
Holzschnitt aus der *Großen Passion*,
39 × 28,5 cm.



Abb. 49:
Lucas Cranach der Ältere,
Gebet am Ölberg, 1509/ 10,
Holzschnitt, 25 × 17,2 cm.



Abb. 50:
Albrecht Altdorfer,
Verkündigung an Joachim, um 1513,
Holzschnitt aus einem Andachtsbuch,
7,2 × 4,8 cm.



Abb. 51-a:

Altobello Melone, Flucht nach Ägypten, Detail,
1517, Fresko über der 7. Arkade der linken Seite,
Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 51-b:

Lucas Cranach der Ältere, Gebet am Ölberg,
Detail, 1509/ 10, Holzschnitt, 25 × 17,2 cm.



Abb. 51-c:

Altobello Melone, Gebet am Ölberg, Detail, 1518,
Fresko über der 7. Arkade der rechten Seite,
Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.

Abb. 52:
Altobello Melone,
Christus vor Kaiphas, 1518,
Fresko über der 6. Arkade der
rechten Seite, Langhausmittelschiff,
Dom, Cremona.



Abb. 53:
Albrecht Altdorfer,
Christus vor Kaiphas, um 1513,
Holzschnitt aus einem
Andachtsbuch, 7,2 × 4,8 cm.





Abb. 54-a u. 54-b: Altobello Melone, Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi, 1518, Fresken über der 7. und 6. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 55: Martin Schongauer, Gebet am Ölberg, 1479/ 80, Kupferstich, 16,4 × 11,6 cm.



Abb. 56: Albrecht Dürer, Gefangennahme Christi, 1510, Holzchnitt aus der *Großen Passion*, 39 × 28,5 cm.



Abb. 57-a: Boccaccio Boccaccino,
Heimsuchung, um 1516,
Fresko über der 3. Arkade der linken Seite,
Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 57-b: Albrecht Dürer,
Heimsuchung, um 1503/ 04,
Holzschnitt aus dem *Marienleben*,
29,5 × 21 cm.



Abb. 58-a: Gianfrancesco Bembo,
Darbringung im Tempel, 1516,
Fresko über der 5. Arkade der linken Seite,
Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 58-b: Albrecht Dürer,
Darbringung im Tempel, um 1503/ 04,
Holzschnitt aus dem *Marienleben*,
29,5 × 21 cm.



Abb. 59-a: Il Romanino, Dornenkrönung Christi, 1519,
Fresko über der 4. Arkade der rechten Seite, Langhausmittelschiff, Dom, Cremona.



Abb. 59-b: Albrecht Dürer, Dornenkrönung, 1504, Feder und Pinsel
mit Weißhöhungen auf grün grundiertem Papier aus der *Grünen Passion*,
28 × 18 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 59-c: Albrecht Dürer, Dornenkrönung, um 1495/ 97,
Holzschnitt aus der *Albertina-Passion*, 25 × 17 cm.

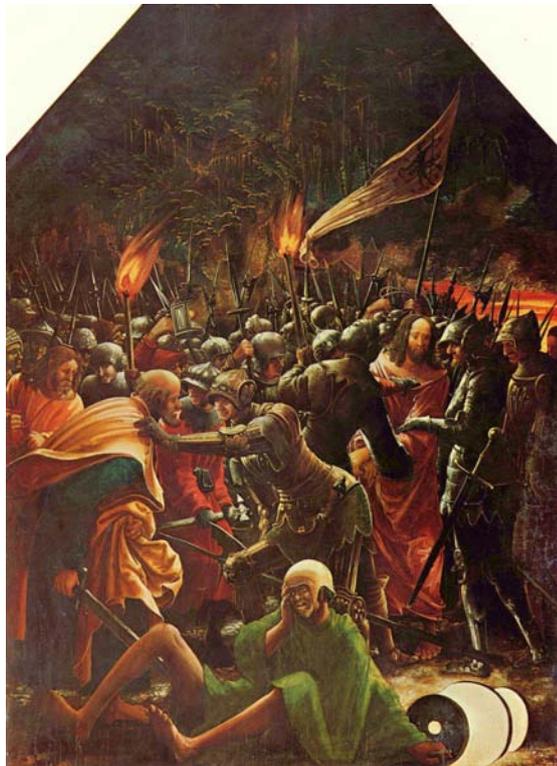
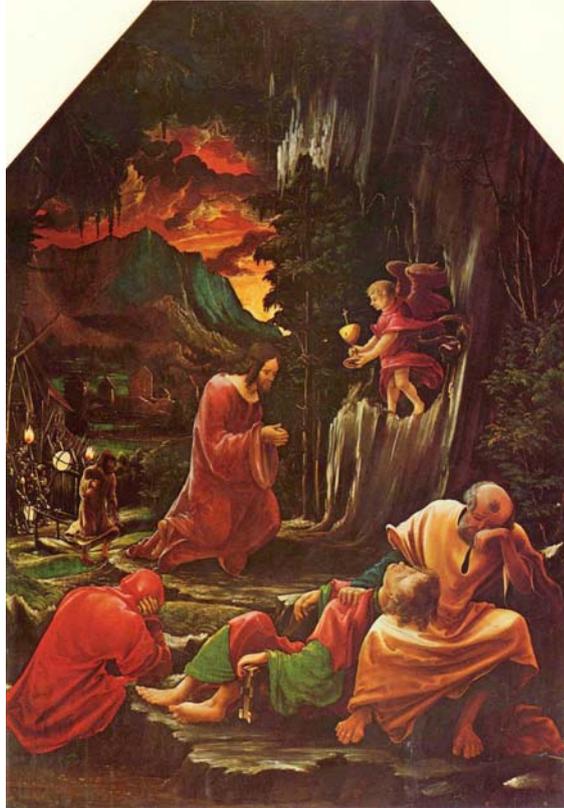


Abb. 60-a u. 60-b:
Albrecht Altdorfer,
Christus am Ölberg (oben)
und Gefangennahme Christi (rechts),
1509/ 16, Öl auf Holz, 1295 × 970 cm,
Sebastiansaltar, St. Florian bei Linz.



Abb. 61-a u. 61-b: Basler Werkstatt von Hans Herbst, Christus am Ölberg (oben) und Gefangennahme Christi (unten), 1515/ 17, Öl auf Leinwand aus der *Leinwand-Passion*, 135 × 132 cm und 134 × 166 cm, Kunstmuseum, Basel.





Abb. 62:
Altobello Melone,
Auferstehung Christi,
um 1517/ 18,
Öl auf Holz, 61 × 46 cm,
Privatsammlung, Rom.



Abb. 63:
Altobello Melone,
Schlafender Soldat,
Zeichnung vor oder nach
der Auferstehung Christi
von 1517/ 18,
Rötrel auf ockerfarbenem
Papier, 20,6 × 24,4 cm,
Galleria Portatile del
Padre Resta, Biblioteca
Ambrosiana, Mailand.

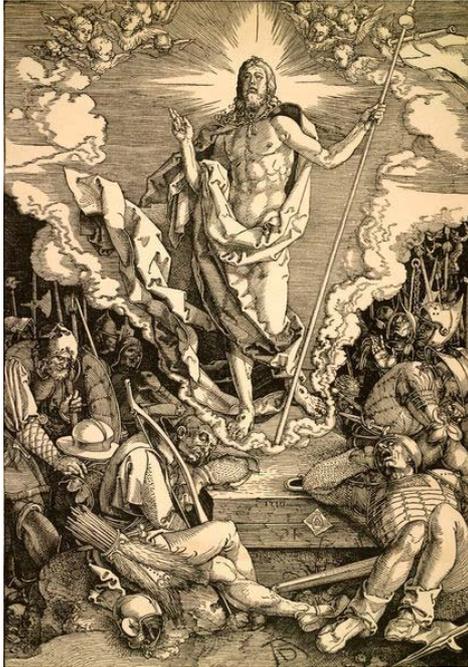


Abb. 64:
Albrecht Dürer, Auferstehung Christi,
1510, Holzschnitt aus der *Großen Passion*,
39 × 28,5 cm.

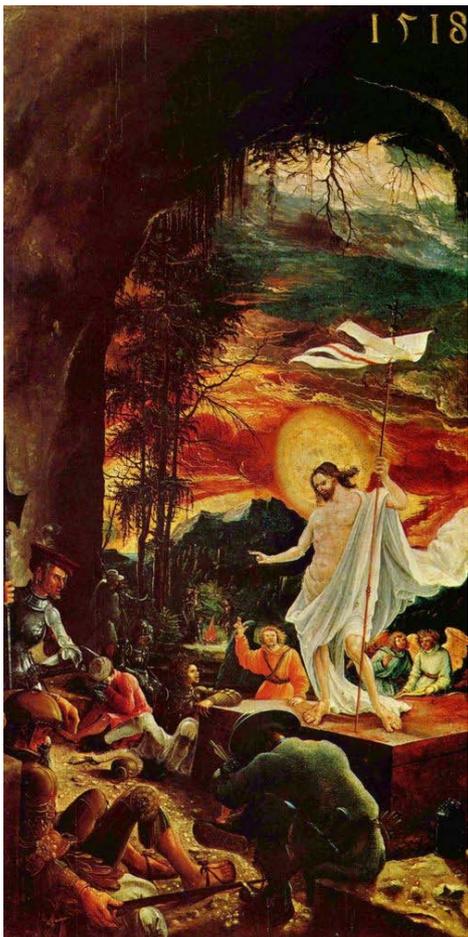


Abb. 65:
Albrecht Altdorfer, Auferstehung Christi,
1518, Öl auf Holz, 70,5 × 37 cm,
Predella des Sebastiansaltars,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 66: Altobello Melone, Kreuztragender Christus, um 1515,
Öl auf Holz, 63,9 × 49 cm, National Gallery, London.



Abb. 67: Albrecht Dürer,
Christus unter den Schriftgelehrten, 1506,
Öl auf Leinwand, 64,3 × 80,3 cm,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 68: Hieronymus Bosch,
Kreuztragung, um 1510/ 16,
Öl auf Leinwand, 76,7 × 83,5 cm,
Museum voor Schone Kunsten, Gent.

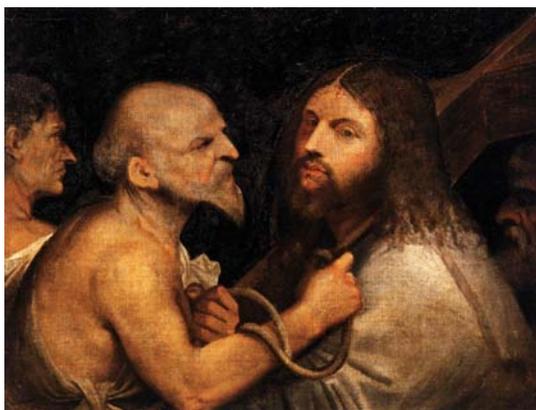


Abb. 69:
Giorgione oder Tizian,
Kreuztragender Christus, 1506/ 07,
Öl auf Leinwand, 70 × 100 cm,
Scuola Grande di San Rocco, Venedig.

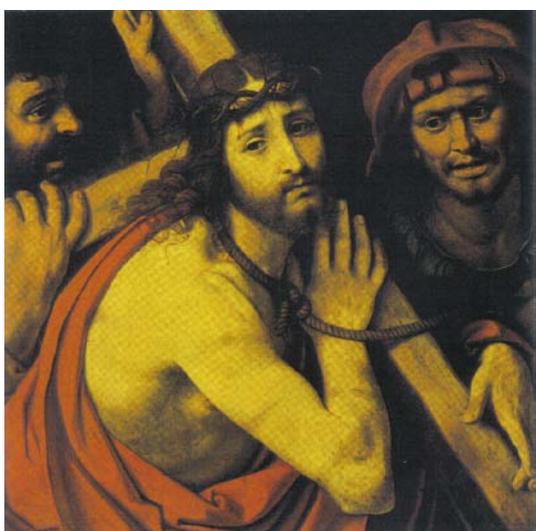


Abb. 70:
Andrea Solario,
Kreuztragender Christus, 1511,
Öl auf Leinwand, 62 × 66 cm,
Galleria Borghese, Rom.

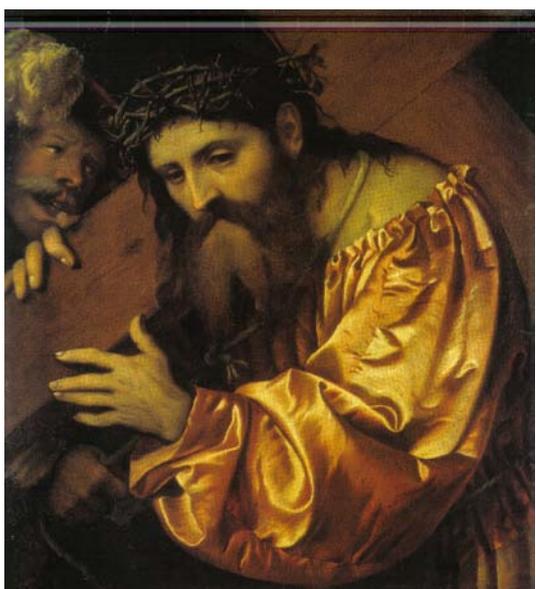


Abb. 71:
Girolamo Romanino,
Kreuztragender Christus, um 1538,
Öl auf Leinwand, 81 × 72 cm,
Pinacoteca di Brera, Mailand.

ABSTRACT

Cremona war am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts von ständigen Machtverschiebungen geprägt, welche die Stadt und das Territorium zu einem Spielball in- wie ausländischer Herrschaftszentren werden ließen. Nichtsdestotrotz ragte eine Konstante aus den politischen Wirren der Zeit hervor, die sich durch das gesellschaftliche System der Stadt zog und imstande war, die wechselnden Regierungen zu überdauern: die *Fabbrica della Cattedrale*. Sie war Teil des lokalen Verwaltungsapparates und lenkte vor allem die Geschäfte des Domes. Dort initiierten ihre Vorsteher, die *massari*, ein auf mehrere Jahre angelegtes und strikt durchgeführtes Dekorationsunternehmen; ein Freskenzyklus mit insgesamt 30 Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi sollte sich über die Wandflächen zwischen den Arkadenöffnungen und den Emporen im Langhausmittelschiff, der Apsis im Osten, sowie an der Innenseite der Westfassade entlang entwickeln.

Altobello Melone, selbst aus Cremona stammend, kehrte nach einer ersten Ausbildung bei Girolamo Romanino in Brescia in seine Heimatstadt zurück, wo er zunächst als Gehilfe von Boccaccio Boccaccino arbeitete, der die malerische Leitung des Großprojektes im Dom übernommen hatte. In der Folge erhielt Altobello, neben anderen Künstlern, 1517 sowie 1518 zwei eigenständige Aufträge und freskierte insgesamt sieben Episoden des Zyklus'. Sie sind die einzigen, signierten und datierten Werke des Malers und somit für eine Betrachtung seiner künstlerischen Laufbahn von zentraler Bedeutung. Die Register der *Fabbrica* mit den Vertragsvereinbarungen, den vorgesehenen Begutachtungen, sowie den genauen An- und Auszahlungen sind detailliert überliefert und geben einen interessanten Einblick in die Tätigkeit Melones.

Sie liefern auch einen ersten Grund für den auffallenden, gestalterischen Wandel innerhalb der beiden Jahre, in denen Altobello die Wandfelder bemalte; gewünscht wurden immer andere, neuere und bessere, dabei billigere und schnellere Bildlösungen, und zwar sowohl gegenüber den Meistern, die bereits im Dom arbeiteten, als auch im Voranschreiten seiner eigenen Ausführungen. Als Folge der

hohen Anforderungen von Seiten der Auftraggeber kann auch die Verwertung verschiedener Bildvorlagen gesehen werden. Ein Konglomerat an Einflüssen ist zu verzeichnen: In der ersten Ausstattungsphase orientierte sich Melone vor allem an den Werken seiner italienischen Künstlerkollegen, wie Leonardo, Raffael, Romanino, Tizian und Garofalo. Im Laufe des zweiten Auftrages nahm hingegen die Adaption transalpiner Bildelemente immer mehr zu: Beispiele von Albrecht Dürer, Lucas Cranach dem Älteren, Albrecht Altdorfer und Hans Herbst lassen sich als Vergleiche heranziehen.

Aufgrund der schütterten Quellenlage über das Leben und Schaffen des Cremonesen ist ein Aufenthalt in Venedig, wie auch Reisen zu anderen Kunstzentren der Zeit, oder gar über die Alpen, nicht beweisbar. Die stilkritischen Werkvergleiche zeigen allerdings, dass er sowohl bei der Ausführung der Freskenfelder im heimatlichen Dom, als auch bei anderen Werken seines Oeuvres, von nordeuropäischen Bildideen Gebrauch machte. Die Rückgriffe schlossen sowohl kompositorische und formal-graphische als auch stilistische und farblich-malerische Komponenten ein und betrafen neben druckgraphischen Blättern, auch gemalte Tafel- bzw. Leinwandbilder in Öl. Bedingt durch den Ausbau der Verkehrs- und Transportwege zwischen Nordeuropa und Oberitalien erfuhr die Handels- und Reisetätigkeit zu Beginn der Neuzeit einen enormen Aufschwung. Die Künstler nützten die größere Mobilität, um ihre Kunstwerke – selbst oder in Vertretung – gewinn- bzw. prestigebringend zu vertreiben. Es kann von einem regen Austausch von Wissen und bildnerischen Werken zwischen den Kunstlandschaften südlich und nördlich des Alpenhauptkammes ausgegangen werden, wobei die Lagunenstadt Venedig als Hauptanlaufstelle für aus- und inländische Künstler eine besondere Rolle einzunehmen schien. Von dort ausgehend, verbreiteten sich die Bildideen der lokalen, aber auch der deutschen und niederländischen Künstlergrößen weiter in den Westen und Süden Italiens. Altobello Melone bezog die jeweiligen, künstlerischen Tendenzen über Bildwerke, die ihm in Kirchen und Sammlungen der Umgebung zugänglich waren, oder über die Vermittlung seiner beiden Lehrer, dem aus Ferrara stammenden Boccaccino und dem Brescianer Romanino; allerdings war er mit seinen Rückgriffen auf nordalpine Vorlagen nicht allein, sondern entsprach damit vollkommen dem Zeitgeist und wohl auch dem Geschmacksbild des frühen Cinquecento.

CURRICULUM VITAE VON KARIN TROJER

Persönliche Daten

KARIN TROJER

Geboren am 15. September 1980 in Bozen/ Südtirol, lebt in Wien.

Ausbildung

- Seit Okt 2002 Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien.
- 2000-2002 Diplomstudium Volkswirtschaft an der Haupt- und
Wirtschaftsuniversität Wien.
- Jul 2000 Matura an der Landeshotelfachschule „Kaiserhof“ Meran/ Südtirol.

Praktika und einschlägige Tätigkeiten

- Mai-Dez 2011 Praktikantin in der Direktion der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien.
- 2011 Autorin des Katalogbeitrages „Marco Ricci. Winterlandschaft um 1730“, publiziert in: Sabine Haag (Hg.), Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2011/ 2012; Kunsthhaus, Zürich 2012), Köln 2011, Kat. Nr. 98, S. 262-263.

- 2009-2011 Studienassistentin der Vize-Studienprogrammleiterinnen Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel und Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.
- 2009-2011 Teilzeit-Angestellte für die technische Betreuung der Mittwochs-Vortragsreihe der Kunsthistorischen Gesellschaft am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.
- Aug-Sep 2008 Werkvertrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien für die Erstellung eines Leitfadens für Tutorinnen/ Tutoren der Fallstudien I über die Techniken des wissenschaftlichen Arbeitens.
- 2006-2009 Tutorin für insgesamt elf Lehrveranstaltungen von Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, OR Dr. Friedrich Polleroß und MMag. Dr. Huberta Weigl am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Sprachkenntnisse

- Deutsch Muttersprache.
- Italienisch Sehr gut: Zweisprachigkeitsprüfung für den Nachweis der Beherrschung der deutschen sowie italienischen Sprache in Bozen/ Südtirol 1996 abgelegt.
- Englisch Gut: Besuch eines zweiwöchigen Englischkurses im „Stafford House School of English“ in Canterbury 1999.
- Französisch Schulische Grundkenntnisse.