

Paris 1500/1535. Pariser Künstlerwerkstätten und der französische Hof als Drehscheibe des internationalen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts

Das Städelsche Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt, Frankfurt a.M. 10.-12. Juni 2005

Dagmar Eichberger

Das erklärte Ziel des Kolloquiums war es, das Phänomen des künstlerischen Austauschs im Paris des frühen 16. Jahrhunderts zu untersuchen. Die althergebrachte Vorstellung, dass die von Italien kommenden Einflüsse die französische Metropole Schritt für Schritt ‚kolonialisieren‘, bis schließlich der italienische Formen- und Themenkanon die Oberhand gewinnt, sollte hierbei kritisch hinterfragt werden. Im Programmheft wurde diese Problemstellung symptomatisch durch eine Gegenüberstellung zweier, miteinander verwandter Bildmotive in unterschiedlichen Medien unterstützt: dem pflügenden Bauern aus dem Totentanzzyklus Hans Holbeins d.J. (Holzschnitt) und dem pflügenden Bauern aus dem Stundenbuch des ‚1520 Hours Workshop‘ (Buchmalerei). An diesem Beispiel ist in der Tat ablesbar, wie komplex sich die Situation im Paris des frühen 16. Jahrhunderts darstellt. Es handelt sich bei dem gewählten Bildpaar um den künstlerischen Austausch zwischen einem in den Niederlanden geschulten Miniaturisten und einem in der Schweiz tätigen Maler, die sich beide vorübergehend in Paris aufhielten. So wurde die knifflige Frage wer hier wen beeinflusst hat, auch im Laufe der Konferenz lebhaft diskutiert. [1] Die Problemstellung als solche ist Teil einer jüngeren Forschungsbewegung innerhalb der Geisteswissenschaften, die den Norden (d.h. die Niederlande, Deutschland, England und Frankreich) nicht mehr länger als Dependancen des italienischen Stilidioms verstanden wissen will, sondern eher von einem variantenreichen Wechselverhältnis gleichberechtigter Kräfte ausgeht. [2]

Den Auftakt machte Frank Zöllner (Leipzig), der sein Publikum zunächst mit der provokanten These konfrontierte, dass Leonardo in Frankreich selbst

wenig produktiv gewesen sei. Im Folgenden legte er dar, dass die Kontakte mit Leonardo und seinen theoretischen Schriften bereits sehr viel früher und zwar auf italienischem Boden – vor allem in Mailand – eingesetzt hatten (Ludwig XII, Perréal, Ligni). Leonardos Werke bzw. Ideen wurden zum Teil durch bedeutende Mittelsmänner (z.B.: Charles d’Amboise), die im Dienste des französischen Königs tätig waren, nach Frankreich transportiert. Zöllner zufolge war Leonardo bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts de facto zum französischen Hofkünstler avanciert. Der stete Wechsel des Arbeitgebers lag nicht zuletzt in einem weit verbreiteten professionellen Opportunismus begründet, der längerfristig der finanziellen Absicherung im Alter dienen sollte. Als Leonardo 1519 verschied, war er somit bereits seit circa 30 Jahren im Kontakt mit dem französischen Hof, er starb als ‚Rentner im Dienste Frankreichs‘ (Antonio de Beatis).

Stephanie Buck (Berlin) wandte sich in ihrem Vortrag dem Problem der frühen Miniaturmalerei im Wechselspiel zwischen Mailand und Frankreich zu, das sie am Beispiel einer in Mailand befindlichen Bilderhandschrift des Giovanni Ambrogio Noceto bzw. Johannes Ambrosius Nocetus (Mailand, Trivulziana, Cod. 2159) näher untersuchte. In dieser ungewöhnlichen Bilderhandschrift, die sie nach 1518 datiert, reihen sich 27 Porträts schöner Mailänder Damen aneinander, die namentlich genannt werden und deren Porträts sich hinter aufklappbaren Papierdeckeln verbergen. Diese leonardeske ‚Galerie der Schönheiten‘ war ein Geschenk Nocetos an König Franz I. Nach einer Untersuchung der Wechselbeziehung zwischen François de Moulins und Noceto wurde die These vertreten, dass Noceto aller Wahrscheinlichkeit kein Franzose, sondern

Lombarde war, der durch die genaue Kenntnis der französischen Porträtkunst und des französischen Geschmacks ein Werk schaffen konnte, dass weniger durch seinen Materialwert als durch Originalität und Raffinement am Hofe Eindruck machen sollte. Es könnte sich dementsprechend um ein Empfehlungsgeschenk gehandelt haben, mit dem der Maler als potentieller Hofkünstler vorstellig wurde und die Gunst des Königs erwerben wollte.

Auch Mara Hofmann (London) untersuchte in ihrem Vortrag den Einfluss Leonardos auf die zeitgenössische Kunst, in diesem Fall auf den französischen Maler Jean Poyer. Nach einem kurzen biographischen Überblick ging sie der Frage nach, inwieweit sich in den Werken Poyers italienische Einflüsse festmachen lassen. Bereits die Werke Fouquets und Bourdichons zeigen individuelle Formen der Italienrezeption auf und legen eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem südlichen Nachbarn nahe. In einer Analyse von sechs verschiedenen Werken Poyets – zumeist aus dem Bereich der Buchmalerei – versuchte Hofmann im Folgenden nachzuweisen, dass sich im Oeuvre Poyets ein deutlicher Stilwandel aufzeigen lässt. Dies erklärte sie mit einer Italienreise des Künstlers, möglicherweise im Dienste Ludwigs XII., urkundliche Zeugnisse gibt es für eine solche Reise jedoch nicht.

Alexander Marksches (Aachen) richtete sein Augenmerk auf die französische Skulptur der Zeit um 1500 und zog hierzu vor allem das Schaffen des Hofbildhauers Michel Colombe heran. Im Zentrum seiner Ausführungen standen neben der Analyse einer antikischen Medaille Ludwigs XII. vor allem das berühmte Marmorgrabmal, das Anne de Bretagne für ihre Eltern in Nantes aufstellen ließ. Die Auswahl und Ikonographie der Figuren (Apostel, Pleurants, Tugenden) wurden als Amalgam französischer und italienischer Traditionen beschrieben, wobei vor allem die Ornamentik deutliche Bezüge zu Italien aufzeigt. Marksches wies auf mögliche Wege des Formentransfers hin: italienische Künstler in der Werkstatt Colombes, italienische Werke in Frankreich (z.B. Château Gaillon) oder auch der enge Kontakt Colombes

mit dem Maler Perréal, der selbst in Italien war. Eine zentrale Figur spielt hierbei Kardinal Georges d'Amboise, der Karl VIII. nach Neapel begleitete und in Mailand als Vizekönig die Stellung hielt. Colombe selbst schuf ein italienisierendes Werk für das Schloss des Kardinals in Gaillon. Es handelt sich um ein Georgsrelief (Louvre), das dem neuen Geschmack Rechnung trägt.

Den Abendvortrag mit dem Titel „Paris um 1500: Künstler aus dem Norden, Künstler aus dem Süden. Alte Aufgaben, neue Techniken“ hielt der Frankreichspezialist Eberhard König (Berlin), dessen Forschungsansatz in Frankfurt auch durch die Beiträge seiner zahlreichen Schülerinnen und Schülern gut vertreten war. Zum Auftakt offerierte König einen forschungsgeschichtlichen Überblick, in dem er auf die Sünden der nationalistisch geprägten Forschungsgeschichte hinwies. Wichtig war hierbei vor allem die Beobachtung, dass die französischen Künstler nach Fouquet bisher für wenig bedeutend gehalten wurden. Zumeist waren es Künstler aus dem nordfranzösisch-niederländischen Grenzgebiet, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Paris einen Namen gemacht hatten.[3] Es wurde darauf hingewiesen, dass durch die Fixierung auf die Blütezeit um 1400, der Blick auf die Leistungen der Zeit um 1500 verstellt war und späte Meisterwerke wie etwa die Fensterrose der Sainte Chapelle in Paris bisher nicht die ihr gebührende Beachtung gefunden haben. Die Problematik Bürgerstadt Paris und königliche Hofhaltungen in Bourges, Lyon, Rouen oder Tours war hierbei ebenso im Spiel. Mit Verweis auf neuere Arbeiten von Hofmann, Nettighoven und Zöhl wird nun die so genannte ‚Schule von Rouen‘ sowie die Wirkungsstätte Pinchores nach Paris verlagert. Diese Einsichten veranlassen König zu der These, dass sich Paris um 1495 zu einem interessanten künstlerischen Zentrum entwickelte, und damit der heimlichen Hauptstadt Frankreichs wieder ein größerer Stellenwert eingeräumt werden kann.

Die erste Sektion des zweiten Tages war dem so genannten 1520s Hours Workshop gewidmet.

Thomas Kren (Los Angeles) machte den Auftakt mit einem weniger stilistisch als ikonographisch ausgerichteten Vortrag. An illuminierten Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts untersuchte er die David-und-Bathseba-Thematik, hierbei vor allem die explizit sinnliche Präsentation des nackten weiblichen Körpers. Es wurde beobachtet, dass sich das Ideal des weiblichen Körpers unter dem Einfluss der italienischen Renaissance und des Manierismus grundsätzlich änderte. Im Albiac Stundenbuch und im Stundenbuch des Jean de Mauléon herrschen in den 1520er Jahren athletisch durchgebildete, breitschultrige Frauengestalten vor. Dieser Wandel steht allerdings in keinem Zusammenhang mit der Vorliebe für explizit erotische, der männlichen Schaulust entgegenkommende Aktdarstellungen in den Bußpsalmen. Im Kontext des intimen Mediums Buchmalerei konnten offenbar alle sonst üblichen Schranken des Decorums ignoriert werden. Dies trifft gleichermaßen auf die frühen Bathsebadarstellungen aus dem Umkreis Fouquets und Bourdichons zu. In einem Exkurs auf die Kunst des 13. Jahrhunderts wurde auf eine alternative Lesart der Bathsebafigur als Ecclesia oder Eva verwiesen. Die Abwendung von dieser didaktisch-moralischen Auslegung hin zu einer betont sexuellen Akzentuierung brachte Kren mit dem höfischen Milieu des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang. Der Hofkünstler war sowohl mit dem promiskuitiven Lebenswandel wie mit den sexuellen Präferenzen seines Auftraggebers bestens vertraut und schuf Kunstwerke, die dem männlichen Verlangen nach Erotika entgegenkamen, der Aufruf zur Buße bleibt auf den Text beschränkt.

Guy-Michel Leproux (Paris) untersuchte das Phänomen des grenzübergreifenden Kulturaustauschs an der Figur Noël Bellemares. Der Künstler war mütterlicherseits südniederländischer Abstammung und spielte im Pariser Raum bei der Verbreitung manieristischer, aus Antwerpen kommender Motive eine zentrale Rolle. Seine Entwürfe für Teppichkartons und Glasfenster, seine Zeichnungen und Buchmalereien legen hiervon beredtes Zeugnis ab wie Leproux

mit morellianischer Präzision demonstrierte. Hier ging es um Kopftypen, Profilansichten und Handhaltungen, um Girlanden und Architektur-motive, die in zahlreichen Detailausschnitten miteinander verglichen wurden. Zentrales Anliegen war es, den Personalstil des in Dokumenten greifbaren Künstler zu definieren und ihn gegen Arbeiten seines Ateliers abzugrenzen.

Mit der Achse Brügge-Brüssel-Paris beschäftigte sich Pierre-Gilles Giraults (Paris). Er lenkte zunächst den Blick auf den anonymen niederländischen Meister von St. Gilles, der – aus den Niederlanden kommend – in die französische Metropole übersiedelt war und um 1500 sein berühmtestes Werk, das in Paris lokalisierbare Polyptychon mit der Messe von St. Denis, schuf. Im Folgenden spielte Girault mehrere hypothetische Identifizierungen durch. Zunächst untersuchte er die These, ob dieser anonyme Meister mit dem aus Brügge stammenden Gauthier de Campes (Voutier van Campen) identisch sei oder ob er vielleicht eher der Lehrer desselben gewesen sein könne. Als dritte Möglichkeit wurde eine Identifizierung mit dem anonymen Meister von Montmorency analysiert. Daran anschließend wurde die stilistische Verwandtschaft zwischen der besprochenen Werkgruppe und dem Oeuvre des Brüsseler Malers Jan van Coninxloo angesprochen, die in die Vermutung mündete, dass Gauthier de Campes und Jan van Coninxloo in einem größeren Brüsseler Familienverband tätig gewesen seien.

In der sich anschließenden Diskussion wurde die grundsätzliche Frage der Werkstattzusammenhänge und der spezifischen Arbeitsbedingungen um 1500 angesprochen. Leproux wies darauf hin, dass Pariser Künstler nicht in erster Linie für den französischen Hof, sondern vor allem für das gehobene Bürgertum und die niedere Geistlichkeit arbeiteten. Es wurde des Weiteren auf die ökonomisch motivierte Arbeitsteilung zwischen Gauthier (Glasmalerei) und Noël (Tafelmalerei) hingewiesen. Kren unterstrich die Signifikanz von Stilmodi als Bedeutungsträgern. Simon Bening hielt das burgundische Erbe aus politischen

Gründen am Habsburger Hof aufrecht, die neu-modischen manieristischen Tendenzen, die von Antwerpen ausgingen, verfolgten andere Ziele.

Caroline Zöhl (Berlin), Miriam Hübner (Bonn) und Laurence Riviale (Paris) trugen in der Nachmittagssitzung interessantes Material zum Pariser Verleger Geofroy Tory zusammen. Auf seiner Italienreise (Rom, Bologna) war Tory mit den Theorien Paciolis und Leonardos in Kontakt gekommen, was Zöhl später an seiner ‚Champ Fleury‘ titulierten Schrift (c. 1525/6) aufzeigte. Ihre Analyse der gedruckten Stundenbücher aus der Werkstatt Tory machte deutlich, dass der Unternehmer Tory verschiedene Schrifttypen, Bordüren, Bild- und Architektur motive kombinierte, um den Wünschen und dem Geschmack eines weit gefächerten Kundenstamms Rechnung zu tragen. Der Text der königlichen Privilegien (1526, 1529) legt die Vermutung nahe, dass im Paris der Zeit ein ausgeprägtes Stilbewusstsein vorhanden war (à l'antique, à la moderne). Es wurde u.a. auch auf die Zusammenarbeit mit Antwerpener Künstlern wie Godefroy le Batave hingewiesen.

Miriam Hübner wandte sich in ihrem Vortrag einem anonymen und undatierten Druck zu, der das weit verbreitete Thema ‚Gesetz und Gnade‘ darstellt (Paris, Bibliothèque nationale de France). Das Einzelblatt wurde in der Vergangenheit entweder mit Lucas Cranach d.Ä., Hans Holbein d.J. oder mit Geofroy Tory in Verbindung gebracht. Das lothringische Kreuz Torys (gest. 1533) ist für die Datierung nur bedingt von Nutzen, da es von der Werkstatt bis 1556 weiterbenutzt wurde. Auch die Zuordnung des Bildmotivs zum protestantischen Lager wurde von Hübner überzeugend in Frage gestellt. Im Vergleich mit zahlreichen anderen Interpretationen dieses Themas, schälte sich die Vermutung heraus, dass sich der Entwerfer des Holzschnitts auf eine datierte Vorlage Erhard Altdorfers (Matthew Bible, 1537) gestützt hat und möglicherweise in Antwerpen arbeitete. Damit handelt es sich laut Hübner nicht um ein Werk Geoffrey Torys, sondern eher um das eines anonymen Künstlers (‚Pseudo-Tory‘), da es

wahrscheinlich nach 1537 und vor 1554 entstanden ist.

Laurence Rivales (Paris) untersuchte die Bedeutung der Glasmalerei für die Kunstproduktion der Zeit und sah in einigen ausgewählten Beispielen (Rouen, Conches-en-Ouches, Brou) eine bewusst katholische Stellungnahme im konfessionellen Glaubenskampf. Riviale wies auf die Bedeutung eines Gedichtes von Tory hin, das in Zusammenhang mit der Theorie der unbefleckten Empfängnis steht.

Den letzten Vortrag des zweiten Tages hielt der Organisator des Kolloquiums, Jochen Sander, der durch seine eigenen Forschungen zu Hans Holbein d.J. auf die zentrale Rolle von Paris als Schmelztiegel internationaler künstlerischer Einflüsse aufmerksam geworden ist. Sander ging zunächst auf die Reisetätigkeit Holbeins ein, die ihn in Paris mit niederländischen Buchmalern und Verlegern (Tory) in Kontakt brachte. In Paris müssen auch Conrad Resch und Jacques Lefèvre (=Jakob Faber) eine wichtige Rolle gespielt haben. In diesem Zusammenhang kam der bereits erwähnte Totentanz Holbeins zur Sprache, der offenbar schon als Entwurfszeichnung oder Probedruck, d.h. noch vor der endgültigen Drucklegung (1537/8), in Paris zirkulierte. Des Weiteren war Paris für Holbein insofern von besonderem Interesse, als er hier die Errungenschaften der italienischen Malerei am Original studieren konnte – er war selbst nie in Italien gewesen. Neben Leonardo spielte vor allem das Oeuvre Andrea Solarios für Holbeins Entwicklung eine zentrale Rolle. Solario malte Schloss Gaillon mit Fresken aus (1507) und hinterließ auch durch seine Tafelbilder Spuren in Frankreich (z.B.: Salome, 1506). Diese Einflüsse machte Sander z.B. an Holbeins Lais Corintiaca und an der Darmstädter Madonna fest.

Nachdem sich das Interesse in den ersten beiden Tagen auf italienische und niederländische Künstler in Paris konzentrierte, widmeten sich am dritten Konferenztag nun zwei Beiträge den deutschen Künstlern in Frankreich. Caroline Zöhl

(Berlin) untersuchte in einem Kurzbeitrag die französischen Quellen für Holbeins Totentanz, Regina Cermann (Berlin) stellte die Produktion deutschsprachiger Stundenbücher in Paris vor.

Im Vortrag Zöhls wurde die reiche Ikonographie der Totentanzthematik in der französischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts (Bedford Stundenbuch, Pinchore Werkstatt) und der Druckgraphik um 1500 (Guy Marchant, Simon Vostre) aufge- rollt, um die typische Struktur dieser Bildfolgen mit ihrer heilsgeschichtlichen Rahmenhandlung zu erläutern. An zwei Beispielen (Paris, BnF, ms. fr. 17001, Mailand, Ambrosiana, ms. 867), zeigte die Referentin auf, dass die Verwendung szenischer Bildmotive nicht erst mit Holbein einsetzt, sondern sich bereits zuvor in französischen Beispielen fassen lässt.

Regina Cermann referierte ausführlich über die Ergebnisse ihrer jüngsten Forschungsarbeit zu deutschsprachigen Stundenbüchern für die Diözese Bamberg, die im französischen Stil in Paris geschaffen worden waren und anschließend in den deutschsprachigen Raum (Nürnberg, Straßburg) exportiert wurden. An acht Beispielen zeigte sie überzeugend, dass diese Produkte zumeist aus dem dritten und vierten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen. Es handelt sich nicht um Auftragsarbeiten, sondern um Massenware mittlerer Qualität. Die These, dass der Text in Nürnberg geschrieben und die Illustration anschließend in Frankreich hinzugefügt wurden, teilt Cermann nicht. In Nürnberg beherrschten die französischen Produkte für die gehobene Bürgerschaft den Markt, im Bereich des Stundenbuches waren italienische Produkte durchweg wenig erfolgreich oder nicht verfügbar. Eine zentrale Rolle kommt hier dem internationalen Netzwerk der Nürnberger Unternehmer, z.B. Anton Koberger, zu, die etablierte Beziehungen und Handelswege nutzten, um erschwingliche Luxusgüter für die städtische Oberschicht zu vertreiben.

Die letzte Sitzung beschäftigte sich vornehmlich mit der Schule von Fontainebleau und dem hö-

fischen Geschmack im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Cécile Scallièrez (Paris) konzentrierte sich auf Porträts von Perréal, Clouet und Corneille de Lyon. Perréal, eine als Künstler nur schwer zu fassende Person, ist am französischen Hof zwischen 1515 und 1530 dokumentiert. Seine Kontakte zu Leonardo lassen sich auf 1499/1502 und 1516/1519 eingrenzen. Im Folgenden stellte Scallièrez verschiedene umstrittene Porträts zur Diskussion (New York: Dame anglaise, Paris: Damenporträt, Chantilly: François I, Dijon: Männerporträt, London: Pierre Salat, Albi: Frauenporträt, etc.). Am meisten Interesse löste jedoch eine auf Holz aufgezeichnete Miniatur (12 x 10 cm) im Musée Ingres von Montauban aus, die – was das Interieur anbetrifft – zwar flämisch gestaltet ist, aber laut Inschrift auf der Rückseite Hans Holbein zugeschrieben wird und das Datum 1523 trägt (Inschrift aus dem 18. Jahrhundert). Die Darstellung eines Geldwechslers in seinem Arbeitszimmer wurde heftig diskutiert, die Zuschreibung an einen flämischen Künstler wurde favorisiert.

Martina Minning (Paris) stellte ihre Forschungsergebnisse zum Bronzepferd des Rustici vor, der mit einem überlebensgroßen Reiterstandbild für Franz I. beauftragt worden war. Der erfahrene Bronzekünstler aus Florenz war auf Empfehlung Peregrinos nach Frankreich gekommen und trat 1529 in den Dienst des Königs. Eine erfolgreiche Auswertung der Quellen (Rechnungsbücher, Schenkungsurkunden etc.) ergab, dass Rustici in seinem Atelier im italienischen Viertel von Paris ein großes Pferd ohne Reiter gegossen hatte (1547), dass auch unter den italienischen Besuchern (Leoni) große Anerkennung fand. Im weiteren Verlauf wurde das Pferd mehrfach an einen anderen Standort (Ecouen, Chantilly) gebracht und ergänzt, bis es 1792 schließlich abgebaut und eingeschmolzen wurde. Im Vergleich mit Reiterstandbildern der Zeit wird Rusticis Pferd als trabend (*trotto libro*) gekennzeichnet und von Minning als stilbildend für spätere Darstellungen Heinrichs II. und Karls IX. angesehen. Die Kon-

trolle des Pferdes durch den Herrscher wurde damals mit *bon gouvernement* gleichgesetzt. Dominique Cordellier (Paris) untersuchte die Tätigkeit italienischer Künstler am französischen Hof (zweite Schule von Fontainebleau). Auf der Basis der gesicherten Werke wurden verschiedene Studien mit Andrea del Sarto in Verbindung gebracht, der seinen Stil laut Cordellier in Frankreich nicht verändert hat. Daran anschließend richtete sich das Augenmerk auf Jean Cousin le Père und Noël Bellemare, die ihrerseits von Del Sarto beeinflusst wurden. Am Beispiel Luca Pennis wurde deutlich gemacht, dass die „zweite Garde“ der italienischen Künstler ihre Daseinsberechtigung dadurch erwarb, dass sie den Stil des führenden Meisters (Rosso Fiorentino) täuschend echt nachzuahmen wußten. Hierzu gehörten also nicht nur die generelle Bereitschaft sich anzupassen, sondern auch Intelligenz und Loyalität. Ab 1540 scharrte Rosso circa sechs solcher Teamarbeiter um sich, unter anderen auch Leonard Thierry, einen Flamen. Ab 1541-1550 übernimmt ein neuer Meister, Primaticcio, die Führung dieser Gruppe. Den letzten Vortrag hielt Alessandra Pattanaro (Padua) über den Kontakt zwischen Paris und dem Hof von Ferrara.

In der Abschlussdiskussion wurde deutlich, dass die kulturhistorische Situation in Paris und Frankreich um 1500 wesentlich komplexer war, als in der älteren Literatur vermutet wurde. Die Umstellung auf ein italienisches Stilidiom erfolgte keineswegs direkt und gradlinig, sondern hing von den unterschiedlichen Rahmenbedingungen und Künstlerpersönlichkeiten ab. Vor allem die französischen Könige und der am Italienfeldzug beteiligte Hochadel förderten die hohe Präsenz italienischer Künstler in Frankreich. Dies trifft vor allem für die Ausstattung der herrschaftlichen Residenzen zu. Eine deutlichere Unterscheidung zwischen höfischem und städtischem Milieu trägt zur Klärung und Einordnung der vielen Einzelbeobachtungen bei.

In Paris waren die italienische Künstler jedoch nicht die einzigen ‚Ausländer‘, sondern teilten sich das Feld mit niederländischen und deutschsprachi-

gen Malern, Buchmalern und Verlegern. Manche statteten Paris nur einen kurzen Besuch ab, andere waren darum bemüht, sich dauerhaft zu etablieren. Flexibilität und Mobilität, die Bereitschaft verschiedene Stile gleichzeitig zu vertreten kennzeichnet die Arbeit der auf Export konzentrierten Künstler. Das Paris der Zeit um 1500 ist polyphon.

Anmerkungen

[1] Die Vorträge wurden großzügigerweise simultan ins französische, englische und deutsche übersetzt, wodurch ein wahrhaft internationaler Gedankenaustausch zwischen den aus Europa und Amerika angereisten Fachleuten ermöglicht wurde. Das Vortragsprogramm bestand aus Beiträgen sowohl jüngerer wie älterer Kunstwissenschaftler und so konnte man Einblick in neue, zum Teil noch unveröffentlichte Forschungsergebnisse erhalten, oder aber die Einsichten und Ansichten arrivierter Kunsthistoriker auf sich wirken lassen.

[2] Eine ähnliche Fragestellung verfolgten zum Beispiel auch das Kolloquium *Wege zur Renaissance* (Köln 2001) und die Ausstellung *Jan van Eyck und seine Zeit* (Brügge 2002). Auch dort suchte man nach differenzierteren Interpretationsmodellen für lokale und internationale Trends innerhalb der Kunstproduktion nordalpiner Kulturregion, im letzteren Falle wurde für das 15. Jahrhundert sogar die Umkehrung der künstlerischen Einflussnahme propagiert.

[3] Philippe Lorentz: „Frankreich – ‚terre d’accueil‘ für Flanderns Maler“, in: Till-Holger Borchert (Hg.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530*, Stuttgart 2002, S. 64–77.

Zitierweise / Citation:

Dagmar Eichberger: Tagungsbesprechung zu: Paris 1500/1535. Pariser Künstlerwerkstätten und der französische Hof als Drehscheibe des internationalen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Das Städelsche Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt, Frankfurt a.M. 10.-12. Juni 2005. In: *ArtHist*, 25.07.2005. URL: <http://www.arthist.net/download/conf/2005/050725Eichberger.pdf>
Copyright 2005 by ArtHist and the author, all rights reserved.