

zum Kloster Paradies liefern grundlegendes Material auf sowohl historischer, kunst-, musik- und liturgiehistorischer Ebene, das weit über Westfalen und weit über Frauenklöster hinaus von Bedeutung ist. Seine Relevanz für die Forschung jenseits aller Geschlechtergrenzen ist deshalb unstrittig und steht über jeder Genderfrage. Das beeindruckende Buch gehört vielmehr in jede kunst- sowie liturgiehistorische Fachbibliothek und dem Autorenkollektiv sowie dem Aschendorff Verlag in Münster, der bisher ja nicht sehr viele größere Buchprojekte zu mittelalterlichen Handschriften verlegt hat, ist zu diesem Werk zu gratulieren.

KLAUS GEREON BEUCKERS
Universität Kiel



Felix Prinz; Gemalte Skulpturenretabel. Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerie des 15. Jahrhunderts; Berlin/Boston: De Gruyter 2018; 345 S., 87 Abb.; ISBN 978-3-11-043887-1; € 79,95

Intermediale Rekurse – nicht nur zwischen Malerei und Skulptur, sondern darüber hinaus auch in Hinblick auf Architektur, Goldschmiede- oder Textilkunst – prägen als besonders auffälliges Charakteristikum die Gattung der Altarretabel seit ihrer Entstehung in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Einhergehend mit dem gestiegenen Interesse der Kunstgeschichte an Phänomenen bildlicher Selbstreferentialität und Selbstreflexivität, das heißt der Frage, wie Kunstwerke ihren medialen Status, ihre Artifizialität im Sinne von Gemacht- beziehungsweise Erfundensein, aber auch ihre illusionistische Kraft und kommunikative Funktion thematisieren, haben diese Bezugnahmen vor allem in den vergangenen drei Jahrzehnten in der Forschung eine intensive Diskussion erfahren; ihre Ausgestaltung und Funktion sind dabei unter anderem im Kontext von Medialität, Metamalerei, liturgischem Bildgebrauch, theologischer Eucharistielehre oder ikonoklastischer Bildkritik eingehend erörtert worden. Felix Prinz' 2018 veröffentlichte, aus seiner Dissertation (Freie Universität Berlin) hervorgegangene Monografie *Gemalte Skulpturenretabel. Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerie des 15. Jahrhunderts* setzt angesichts dieser verschiedenen Forschungsdiskurse mit der kritischen Bemerkung ein, dass „[d]ie Zuspitzung und Abstraktion der Fragestellungen und Thesen zu Metamalerei, Medialität und ästhetischer Reflexion oder inhärentem Ikonoklasmus“ mitunter in der Kunstwissenschaft dazu geführt hätten, dass diese Ansätze „zunehmend aus sich selbst heraus weiterentwickelt w[ü]rden, aufeinander aufbau[t]en und dabei eine Distanz zum Befund an den Objekten und deren historischem Kontext zu Tage tr[ete]“ (10). Um dieser Tendenz zu begegnen, möchte er in seiner Studie die Tragfähigkeit jener Thesen exemplarisch anhand vier ausgewählter mitteleuropäischer Tafelgemälde aus

der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überprüfen, deren historische Kontexte, Aufstellungsorte, Produktionsbedingungen, bildliche Konventionen und Rezeptionssammenhänge es dabei sorgfältig zu rekonstruieren und zu berücksichtigen gelte.

Bei der Auswahl der Werkbeispiele konzentriert sich Prinz auf einen weit verbreiteten, im Forschungsdiskurs aber eher selten diskutierten Darstellungstypus: die gemalte Präsentation aufgereihter und derart aus ihrem historischen Handlungskontext herausgelöster Heiliger. Insbesondere für diesen Typus, so betont er, sei die Frage nach den Bezugnahmen auf am Ausstellungsort mögliche ästhetische Phänomene – von Prinz als „intermediale Konstellationen“ (4) bezeichnet – äußerst relevant, denn Aufenthaltsort und Seinsweise der Heiligen seien seitens der Theologie im Spätmittelalter eingehend diskutiert worden. Als Vertreter der himmlischen Kirche sollten die Heiligen direkt nach ihrem Tod und in einem verklärten Leib Teilhabe an der Gotteschau erlangen, wohingegen ihr auf Erden zurückgebliebener und dort oft kleinteilig zerlegter Körper in Form von Reliquien bei der Messfeier zugleich noch präsent war. Gerade in Hinblick auf die Frage, wo und wie die Heiligen erscheinen, gelte es daher, die intermedialen Bezüge auf, aber auch die Abweichungen von ästhetischen Phänomenen am Aufstellungsort genau in den Blick zu nehmen und die Gemälde auf ihre Vermittlungsleistung und ihr mögliches Spektrum der Reflexionsebenen hin zu befragen.

Als erstes Werkbeispiel für eine derartige Analyse dienen dem Verfasser zwei Tafeln, die ursprünglich die Flügelinnenseiten des nur unvollständig überlieferten, aber weitgehend rekonstruierbaren *Heisterbacher Altars* bildeten. Bei diesem um 1450 für die Kirche der Zisterzienserabtei Heisterbach nahe Köln geschaffenen Retabel handelte es sich wohl um ein ‚gemischtes‘, Malerei und Holzskulptur kombinierendes Polyptychon, das drei Ansichtsseiten beziehungsweise zwei Öffnungen umfasste. Während es in geschlossenem Zustand und bei erster Öffnung ausschließlich gemalte Darstellungen zeigte, dürfte bei vollständiger Öffnung der heute verlorene Mittelteil aus einem geschnitzten Skulpturenschrein bestanden haben, der die von Aposteln begleitete Marienkrönung präsentierte und in einer unteren, maßwerkvergitterten Zone zugleich Reliquien barg. Dieser skulpturale Mittelteil dürfte auf den besagten Tafeln der Flügelinnenseiten (Abb.1 und Abb. 2), auf denen aufgereiht sechs Apostel und zwei Ordensheilige in Nischen und unter Baldachinen stehen, in seiner Ordnungs- und architektonischen Rahmenstruktur eine malerische Fortführung erhalten haben. Unter sorgfältiger Berücksichtigung aller verfügbaren Informationen widmet sich Felix Prinz zunächst der Rekonstruktion des *Heisterbacher Retabels*, seines Aufstellungsorts und historischen Kontextes, bevor er es dann entwicklungsgeschichtlich verortet. In Aufbau und Bildprogramm an den Typus der kölnischen Reliquienretabel des 14. Jahrhunderts angelehnt, markiere der *Heisterbacher Altar* „in der Entwicklung der Flügelretabel hin zu einer Integration und Systematisierung von Reliquien und Bildprogrammen [...]“ nicht nur einen „vorläufigen Endpunkt“, sondern auch insofern eine „neue Qualität“, „als die verschiedenen Wirklichkeiten in die Malerei integriert [sien]“ (45). Letztere Aussage untermauert der Autor durch eine detaillierte Betrachtung und Analyse sowohl der malerisch

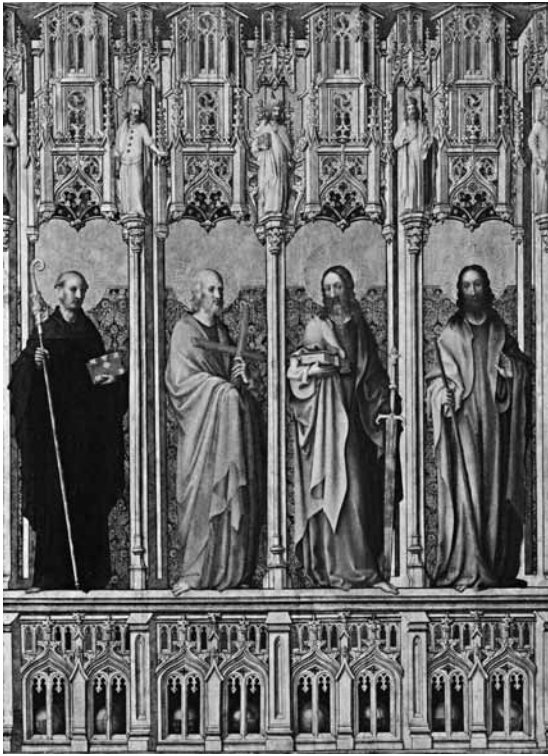


Abb. 1: Heisterbacher Altar: Der hl. Benedikt und die Apostel Philippus, Matthäus und Jakobus d. J. (linker Innenflügel), um 1450, Eichenholz, 200,3 x 148,8 cm, Bamberg, Staatsgalerie (333)

figurierten Miniaturarchitektur, die sich mittels Perspektivierung und Schattierung deutlich an die dreidimensionale Architektur des Mittelschreins anlehne, als auch der gemalten Heiligen, deren Gestaltung zwischen Malerei, der Suggestion von Skulptur und der Evokation himmlischer Erscheinung changiere. Völlig singular in der Geschichte der Malerei ist indes die fingierte Darstellung von Schädelreliquien im unteren Register der Heisterbacher Tafeln, die aufgrund der ontologischen Differenz von Reliquie und Bild und damit der prinzipiellen Unsubstituierbarkeit der den Reliquien eigenen Präsenz durch malerische Repräsentation ein bemerkenswertes Paradox bildet. Felix Prinz sieht in dieser eigentümlichen Fortführung der Reliquiengefache des Mittelschreins ein nachdrückliches Indiz für das sich in Altartafeln immer stärker manifestierende Bestreben nach Homogenisierung und die daraus erwachsende zunehmende Dominanz des Mediums Malerei. Er knüpft damit an die bereits 2001 vorgebrachten Thesen Klaus Krügers an, der als grundlegendes Merkmal der Gattung der Flügelaltarretabel die „Aufhebung einer heterogenen Vielheit in die übergreifende Homogenität einer Anschauungsordnung“ definiert und als daraus erwachsende Konsequenz eine „Perspektivierung der Wahrnehmung“ konstatiert hatte, bei der die Präsenz der Reliquien und Statuen dahingehend relativiert werde, als sie durch Einbettung in ein gemeinsames Bildfeld nun

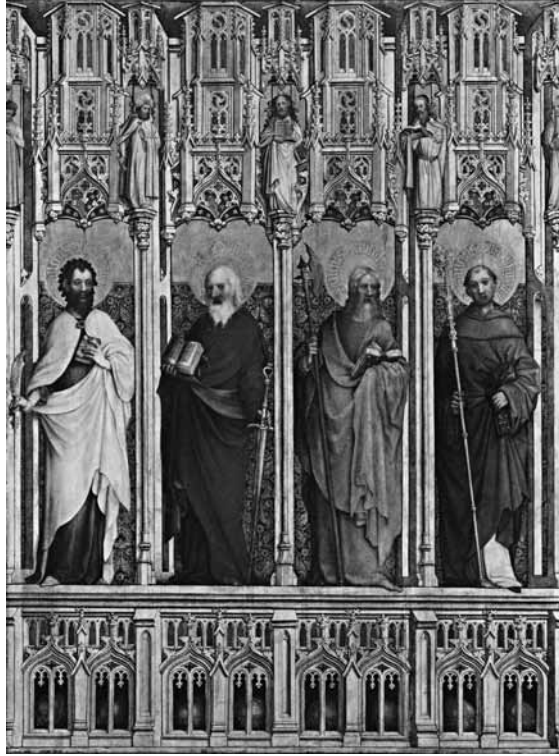


Abb. 2: Heisterbacher Altar: Die Apostel Bartholomäus, Simon, Matthias und der hl. Bernhard (rechter Innenflügel), um 1450, Eichenholz, 200,2 x 148,9 cm, Bamberg, Staatsgalerie (334)

„zugleich aufgehoben [sei] in die Funktion der Repräsentanz“.¹ Da die fingierten Reliquien hinter Maßwerkfenstern verschattet und in Textilien verhüllt präsentiert werden, sei, so betont Prinz, vor allem ihre optische Erscheinung hervorgehoben. Ihr intendiertes Ver- und Entbergen könne einerseits eine Reflexion über „die gleichzeitige Unnahbarkeit und Nähe als Eigenschaften der Reliquien“ ermöglicht haben, andererseits sei der Sichtbarkeit der Reliquien nun vielleicht ein höherer Wert zugesprochen worden, als deren unsichtbarer „virtus“ (69f.). Der Autor geht diesen interessanten Überlegungen leider nicht weiter nach, da er in seiner Studie durchgehend nah bei den ausgewählten Objekten bleibt. Eine stärkere Berücksichtigung der damaligen Sehtheorien und damit verbunden auch der – in den letzten Jahren zunehmend kritisch diskutierten – „Schaufrömmigkeit“² hätte hier möglicherweise zu

1 Klaus Krüger; „'Aller zierde wunder trugen die altaere'. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert“, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hrsg. von Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger, Berlin 2001, S. 69–85, hier S. 70, 82f.

2 Siehe hierzu insbesondere die Forschungen von Thomas Lentjes, z. B.: Ders., „Soweit das Auge reicht. Sehsituationen im Spätmittelalter“, in: *Das ‚Goldene Wunder‘ in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 2), hrsg. von Barbara Welzel, Thomas Lentjes, Heike Schlie, Bielefeld 2003, S. 241–258.

einem vertieften Verständnis des „Paradoxes der repräsentierten Präsenz“ (77) im *Heisterbacher Retabel* beitragen können – ohne dass durch einen solch ‚theoretischen Exkurs‘ sogleich eine Distanz zum Befund an den Werken zu befürchten wäre.

Die zweite Fallstudie widmet sich dem um 1470 von Michael Pacher für das Augustiner-Chorherrenstift in Neustift bei Brixen geschaffenen *Kirchenväter-Altar* und damit einem ausschließlich gemalten Triptychon, das auf den Außenflügeln vier Szenen aus dem Leben des Heiligen Augustinus sowie auf der (im Fokus stehenden) Innenansicht die vier Kirchenväter darstellt (Abb. 3). Die Kleriker werden dabei in Kombination zweier Bildtypen – dem Motiv des Gelehrten im Gehäuse und der Konvention der gereihten Heiligendarstellung – jeweils in einer aufwendig aus vielfarbigem Stein gestalteten Nische und unter einem Baldachin sitzend beim Studium mit ihren Büchern gezeigt. Im Anschluss an die einleitende Erörterung des Entstehungs- und Aufstellungskontexts des Retabels nimmt Felix Prinz auch hier eine in ihrer Ausführlichkeit und Differenziertheit lobenswerte Betrachtung der Innenseite vor. Präzise arbeitet er heraus, wie die Evokation eines Skulpturenretabels durch die allgemeine Bildordnung, allem voran durch die dreidimensionale Erscheinung der Figuren, die rahmende, steinerne Architektur und die perspektivische Einrichtung des Bildraums zwar aufgerufen, zugleich aber unterminiert wird. Während sich die steinerne Architektur sowohl in ihrer spezifischen Ausgestaltung als auch in ihrer Materialvielfalt eindeutig als Fiktion zu erkennen gibt, wird die skulpturale Wirkung in der Figurendarstellung durch den übersteigerten Detail- und Materialreichtum, die Agilität der Heiligen, die fliegenden Tauben oder die eher genrehafte Einbettung der Attributsfiguren vielfach konterkariert. So erwecken die Kirchenväter durch die überzeugende Wirklichkeitsnachahmung primär den Eindruck lebendiger Präsenz. Für Prinz demonstriert Pacher mit dieser Übersteigerung der Gestaltungsmöglichkeiten vor allem das Vermögen und die Qualität der Malerei zur wirklichkeitsfingierenden Darstellung – auch im Sinne einer Überbietung der Skulptur. Der changierende Charakter der Darstellung ermögliche darüber hinaus auch ein Nachdenken über den Status beziehungsweise die vermittelnde Funktion der Heiligen zwischen irdischem Kirchenraum und himmlischem Jerusalem, allerdings erscheint dem Verfasser diese Reflexionsebene weniger ausgearbeitet und intendiert als die Vorführung der Mittel der Malerei. Nicht nur an dieser Stelle offenbart sich eine grundsätzliche Skepsis des Autors, oszillierenden Momenten und Unstimmigkeiten der Darstellung einen ausgeprägten und gewichtigen Reflexionsgrad zu attestieren. Nicht jedem Leser mag diese Skepsis nachvollziehbar und verständlich erscheinen, zumal ergänzende Reflexionsebenen mitunter denkbar wären. Wenn etwa bei der Darstellung des im Zentrum stehenden Augustinus mit der Attributsfigur zu Füßen des Heiligen auf ein Gleichnis verwiesen wird, das die menschlichen Erkenntnisgrenzen gegenüber dem Paradox der Dreifaltigkeit Gottes thematisiert, und der Ordensvater dabei in Blick und Gestik auf den Raum vor dem Retabel bezogen wird, dann ließe sich zumindest überlegen, ob dieser Aspekt auf bildlicher, visueller Ebene möglicherweise bewusst reflektiert wird. Prinz attestiert dem *Kirchenväter-Altar* zwar eine „Komplexität von visuellem und ikonographischem Wissen“ (118), die im Chorherrenstift einen hoch

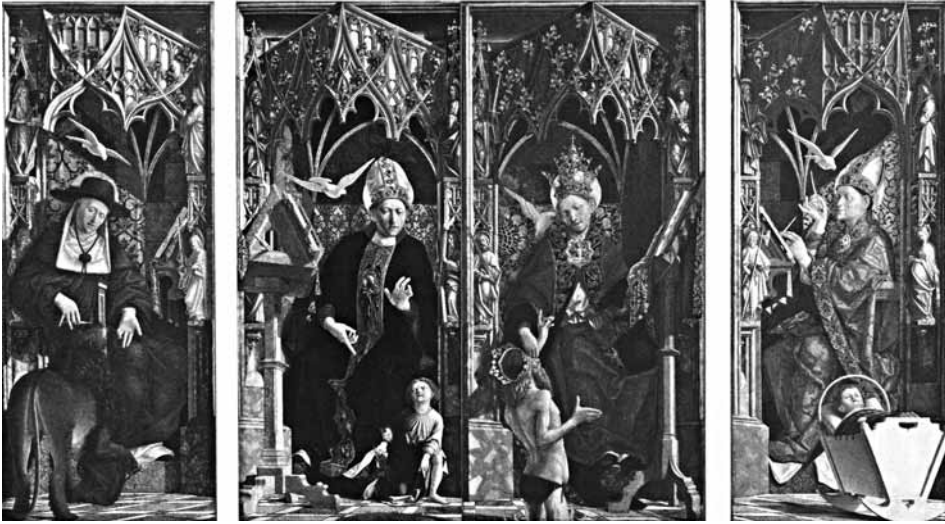


Abb. 3: Michale Pacher: Kirchenväteraltar, um 1470, Zirbelholz, Gesamtgröße geöffnet: 382 x 91 cm, München, Alte Pinakothek (335)

gebildeten Rezipientenkreis fand. Die von ihm selbst konstatierten Unstimmigkeiten des Retabels, wie die Unbestimmbarkeit der ästhetischen Grenze oder einige Unzulänglichkeiten in der ansonsten hervorgehobenen Perspektivkonstruktion, nehmen für ihn aber nur einen „nachgeordneten Rang“ (122) ein. Während er die besondere Fiktions- und damit Vermittlungsleistung der Malerei als Gegenstand der ästhetischen Reflexion zweifellos zu Recht hervorhebt, hätten weitere Reflexionsebenen (zum Beispiel auch das Verhältnis von Bild und Liturgie betreffend) möglicherweise eine stärkere Berücksichtigung und Diskussion verdient.

Beim dritten Fallbeispiel, dem wahrscheinlich vor 1487 für die Kirche des Augustinerklosters in Nürnberg angefertigten *Augustiner-Altar*, handelt es sich wiederum um ein ‚gemischtes‘, mehransichtiges Retabel. Im Fokus stehen vier Tafelgemälde (Abb. 4), die gemeinsam die erste Öffnung des großformatigen Altars bildeten und in denen die Anlehnung an Skulptur zunächst stärker ausgeprägt erscheint als bei den vorherigen Fallstudien: Die paarweise, in gleichmäßiger rhythmischer Reihung angeordneten, männlichen und weiblichen Heiligen sind nämlich nicht nur auf gemalten, zweiarmigen goldenen Sockeln vor blauem Grund und unter plastisch aufgelegtem Maßwerk platziert, sondern tragen über ihre buntfarbigen Untergewänder auch goldene Mäntel, wie es für gefasste Holzskulpturenretabel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts insbesondere auch in Nürnberg üblich war. Die innovative Leistung, so legt der Verfasser überzeugend dar, bestehe vor allem in dieser neuartigen malerischen Integration goldener Elemente, musste hierfür doch eine ganz eigene – in Zeichnung, Druckgrafik oder Glasmalerei nur eingeschränkt vorbereitete – Maltechnik und spezielle Schraffur vom Künstler entwickelt werden. Jedoch bleibe dabei



Abb. 4: Augustiner-Altar (Rekonstruktion der ersten Öffnung), 1487, Tannenholz, 273–275 x 92–94 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (336)

stets ein grundsätzlicher Konflikt bestehen, da sich die Flächigkeit des Goldes nie gänzlich auflösen und in eine dreidimensionale Wirkung überführen ließe. Eben diese Spannung zwischen dem Glanz und der Flächigkeit des Goldes sowie dem fingierten dreidimensionalen Bildraum, die zudem auch durch die Fiktionalität der Sockelgestaltung noch verstärkt werde, begünstige aber eine Reflexion der Wirklichkeit der Heiligen als Bildwerke oder himmlische Anwesende. So werde „die Arbeit an der intermedialen Konstellation zwischen Malerei und Skulptur“ im *Augustiner-Altar* produktiv „nutzbar gemacht, um die Vermittlung der himmlischen Heiligen in den Kirchenraum erkennbar und reflektiert zu gestalten“ (149).

Eine überaus kunstvolle Zuspitzung erfährt die zwischen Skulpturenimitation, Verlebendigung und himmlischer Erscheinung oszillierende Heiligendarstellung schließlich im vierten, exemplarisch ausgewählten Werk, dem um 1503/05 entstandenen *Bartholomäus-Altar* (Abb. 5) des gleichnamigen unbekanntenen Meisters. Das als Stiftung vermutlich für die Kölner Pfarrkirche St. Kolumba bestimmte und damit an einen vornehmen, vermögenden und gebildeten Rezipientenkreis gerichtete Triptychon zeigt in geöffnetem Zustand sieben Heilige, die auf einem schmalen Grasstreifen beziehungsweise einer leicht erhöhten Steinstufe vor ornamentierten Ehrentüchern stehen, während sich hinter dieser stofflichen Grenze ein Landschaftsausblick weit in die Tiefe erstreckt. Auch in dieser letzten Fallstudie nimmt Felix Prinz eine genaue und differenzierte Untersuchung aller Bildbestandteile vor: Einzelne Bildelemente stellen demnach durchaus noch einen Bezug zu Skulpturenretabeln her, wie



Abb. 5: Bartholomäus-Altar (geöffnet), um 1503/05, Eichenholz, 128,6 x 308,5 cm München, Alte Pinakothek (337)

etwa die an Maßwerk erinnernde Distelgirlande oder auch der Brokatvorhang, der nicht nur auf Tuchbehänge am Altar oder auf Rückwände von Schreinen anspielen könnte, sondern die Heiligen darüber hinaus auf einer schmalen Raumbühne in unmittelbarer Nähe zum Betrachter verortet. Allerdings werde dieser Rekurs im Sinne einer „planvollen Unbestimmtheit“ (244), etwa durch die fehlende Befestigung von Girlande und Tuch, sogleich wieder unterwandert. Die Heiligenfiguren evozierten – ähnlich wie schon die Kirchenväter des Pacher-Altars – durch ihre elaborierte Ausgestaltung, insbesondere über die Differenzierung der Inkarnate und vielfältigen Materialien, eher den Eindruck unmittelbarer Präsenz; die Idealität ihrer Erscheinung und der übertrieben kostbare Materialreichtum ließen sie zugleich aber auch als nicht von dieser Welt erscheinen. Einen Kulminationspunkt erfahre jenes Changieren schließlich in der absichtsvollen Kontrastierung von extremer Nähe und Ferne, wenn der Meister des *Bartholomäus-Altars* auf neuartige Weise „die Fiktion eines Kontinuums zwischen dem Raum des Betrachters und dem der Heiligen [...] mit einem Ausblick in eine ferne Landschaft verschränk[e]“ (187). Wiederum in Anlehnung an Überlegungen Klaus Krügers³ charakterisiert Felix Prinz diese Spannung beziehungsweise Polarität zwischen der malerisch suggerierten Nähe der Heiligen, die von der irdischen Außenwelt aber offenkundig abgegrenzt sind, und der extremen Distanz des Landschaftsausblicks, in der sich „die Uneinholbarkeit des Jenseits der Heiligen in das Diesseits des Bildes“ aufzeige, als „optische Dissoziation“, mittels derer sich ein „Spielraum der Reflexionen“ für den Betrachter eröffne (224f.).

Es ist ein besonderes Verdienst seiner Studie, aufzuzeigen, wie unerlässlich eine genaue Bildbetrachtung angesichts der Verschiedenartigkeit und Vielschichtigkeit der intermedialen Bezugnahmen ist, denn nur mittels präziser, differenzierter Beob-

3 Vgl. Klaus Krüger, „Malerei als Poesie der Ferne im Quattrocento“, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 99–121.

achtung lassen sich die in der spezifischen Formgebung aufscheinenden reflexiven Potentiale und Funktionen präzise erfassen und bestimmen. Dementsprechend zeichnet sich die Untersuchung auch nicht durch übergreifende, allgemeine Thesen und Erklärungsmodelle aus. Ihr Wert liegt vor allem in den Fallstudien selbst: Jedes der ausgewählten vier Werke erfährt eine sorgfältige historische Kontextualisierung und entwicklungsgeschichtliche Verortung (sowie gegebenenfalls auch eine Rekonstruktion), während die intermedialen Bezüge auf, aber auch Abweichungen von ästhetischen Phänomenen am Aufstellungsort und damit die Vermittlungsleistung der Gemälde – allem voran hinsichtlich der Frage nach Aufenthaltsort und Seinsweise der Heiligen – eingehend analysiert wird. Dass das mögliche Spektrum der Reflexionsebenen (zum Beispiel des Verhältnisses von Bild und Liturgie oder der metaphorischen Potentiale der über mehr als eine Ansicht verfügenden Retabel) dabei nicht immer voll ausgeschöpft wird, ist mitunter schade, bietet der Kunstwissenschaft zugleich aber Anknüpfungspunkte für neue, weiterführende Forschungen.

SANDRA HINDRIKS
Konstanz



Kathrin Wagner, Jessica David und Matej Klemenčič (Hrsg.); Artists and Migration 1400–1850. Britain, Europe and beyond; Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017; 220 S., 53 s/w Abb.; ISBN 978-1-4438-9974-1; £ 52,99

Die Publikation *Artists and Migration 1400–1850. Britain, Europe and beyond* aus dem Jahr 2017, herausgegeben von Kathrin Wagner, Jessica David und Matej Klemenčič, bietet einen Überblick und einen Einstieg in die Erforschung des Phänomens der Künstlermigration in der Frühmoderne. Die Herausgeber Kathrin Wagner, Jessica David

und Matej Klemenčič haben aus Beiträgen der im Jahr 2013 an der Liverpool Hope University organisierten, internationalen Tagung *Inter-Culture 1400–1850. Art, Artists and Migration* unter Ergänzung von weiteren Aufsätzen und anknüpfend an die Ausstellung *Migrations–Journeys into British Art* in der Londoner Tate Britain von 2012 einen facettenreichen Tagungsband zusammengestellt. Dieser eröffnet der Leserin und dem Leser die gesamte Vielfalt der Aspekte und Vorgehensweisen im Bereich der Forschung zur Künstlermigration. Überblick und Einstieg sind hier deshalb keineswegs mit Oberflächlichkeit zu verwechseln.

In elf Aufsätzen, hier Kapitel genannt, werden ganz unterschiedliche Verläufe von Künstlermigration erzählt, die geografisch gebündelt sind. Darunter sind europäische Ziele wie Italien, Frankreich, Portugal, England, die südlichen Niederlande und Spanien, aber auch Länder wie beispielsweise Indien und Mexiko, die in den