

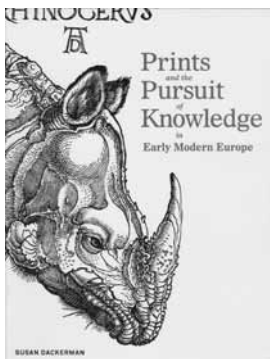
„Mitgefühl“, David Howarth der „Eleganz“ und Tim Barringer der „Poesie“, die nicht nur in Rubens' beeindruckenden Landschaften und deren Rezeption spürbar ist. In dieser letzten Abteilung findet sich mit Rubens' *Liebesgarten* aus dem Prado (Kat. 6.5) fraglos eine der spektakulärsten Leihgaben dieser an visuellen Sensationen reichen Ausstellung.

Doch trotz der immer wieder beeindruckenden Rubens-Bilder stehen nicht er selbst und seine Bilder im Fokus, sondern das, was in den Werken von Rembrandt, Delacroix oder Picasso nachklingt (Kat. 3.6). Damit sind Maler genannt, deren Auseinandersetzung mit dem Vorbild Rubens schon vielfach aufgezeigt wurde. Die Ausstellung dokumentiert darüber hinaus aber auch die jenseits der Fachwelt wenig bekannten Zeugnisse der Rubens-Rezeption von Malern wie Fragonard, Constable, Manet oder Klimt. Dabei ergeben sich beim Durchblättern des Kataloges verblüffende Zusammenklänge, zum Beispiel in direkter Abfolge Rubens' Darstellung der hl. Cecilie aus der Wiener Akademie der Bildenden Künste und die ovale Ölskizze des gleichen Themas von Gustav Klimt (Belvedere, Wien), die sich zum Vergleich darbieten.

Der durchgehend farbig gedruckte Katalog macht auf beeindruckende Weise sichtbar, wie weit der Einfluss von Rubens reicht und wie eindrücklich seine Bilder bis auf den heutigen Tag wirken. Außergewöhnlich ist, dass selbst bei Romantikern, Impressionisten und Jugendstil-Malern Fermente seines Werkes wirksam werden. Dabei verschiebt die Ausstellung zugleich den Fokus der Wahrnehmung von Rubens' eigenen Bildern, da nicht die auf die Überwältigung des Betrachters zielenden Altarwerke im Zentrum stehen, sondern die weit weniger populären, teils sehr stillen und doch durchweg eindringlichen Gemälde, durch die der Flame über vier Jahrhunderte hinweg zum Maler für Maler wurde. Ausstellung und Katalog machen in großer Breite und Tiefe sichtbar, wie nachhaltig Rubens' Vermächtnis wirkt.

NILS BÜTTNER

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart



Susan Dackerman (Hrsg.); *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*; mit Essays von Susan Dackerman, Lorraine Daston, Katharine Park, Suzanne Karr Schmidt und Claudia Swan; Ausst.-Kat. Harvard Art Museums Cambridge und Mary and Leigh Block Museum of Art Evanston, 2011; 442 S., 297 Farb-Abb.; ISBN 978-0-3001-7107-5; € 58

In den letzten Jahren hat sich die kunsthistorische Forschung vermehrt mit dem wechselseitigen Einfluss zwischen bildender Kunst und Wissenschaft während der wissenschaft-

lichen Revolution beschäftigt.¹ Dabei zeigte sich, dass die Niederlande der Frühen Neuzeit in der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern sowie den daraus resultierenden neuen Themen und Gestaltungsformen in der bildenden Kunst eine führende Rolle einnehmen.² Insbesondere die Anfangsphase der wissenschaftlichen Revolution, die um ca. 1500 einsetzte, und die in dieser Zeit entstandenen Druckgrafiken standen dabei wiederholt im Fokus kunsthistorischer Betrachtung.

So auch bei dem 2011 von Susan Dackerman herausgegebenen Katalog *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, der eine gleichnamige Ausstellung in den Harvard Art Museums in Cambridge und im Mary and Leigh Block Museum of Art in Evanston begleitete. Der Ausstellungskatalog untersucht die Teilnahme von Künstlern des 16. Jahrhunderts an der wissenschaftlichen Forschung der Zeit. Die grundlegende These und Zielsetzung des Kataloges beschreibt Dackerman so: „This exhibition and catalogue question the perception of artists as illustrators in the service of scientific practitioners, proposing instead a more instrumental role for them in facilitating in the conceptualization of ideas through representation, especially through the medium of printmaking during the century and a half after its development in northern Europe“ (19). Dabei sieht sich Dackerman selbst in der Tradition der Bildwissenschaft. Hauptaugenmerk des Kataloges sind daher Objekte, die von der Kunstgeschichte nur selten beachtet werden, weil diese aufgrund von ästhetisch orientierten Betrachtungen als niedrige Form von Kunst gewertet oder direkt von Anfang an anderen Disziplinen, wie Kartografie oder Astronomie, zugeschrieben wurden.

Somit stehen der Einfluss des Künstlers und des Mediums Druckgrafik auf Wissenschaftler und deren Errungenschaften im Mittelpunkt der Publikation. Diese umfasst neun naturwissenschaftlich orientierte Themenschwerpunkte, auf die sich fünf Aufsätze und 102 Katalognummern verteilen. Letztere setzen sich dezidiert mit unterschiedlichsten Ausstellungsstücken auseinander. Unter anderem werden Land- und Seekarten, wissenschaftliche Darstellungen von Pflanzen und Tieren, Porträts von Wissenschaftlern, wissenschaftliche Traktate und wissenschaftliche Instrumente vorgestellt und in einen zeitlichen Kontext zu den anderen Ausstellungsstücken gebracht.

Auch wenn die Katalognummern mehrere Kunstgattungen vereinen, so liegt doch das Hauptaugenmerk auf der Druckgrafik. Hierbei werden Werke von Künstlern aus dem deutschsprachigen und niederländischen Kulturraum behandelt. Der Schwerpunkt liegt dabei deutlich auf der deutschen Druckgrafik der Dürer-Zeit. Diese markiert die Anfänge, in denen sich Künstler der Wissenschaft zuwendeten und Teil der wissenschaftlichen Revolution wurden. Meist stammt die behandelte niederländische Druckgrafik vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts und wird als Erbe der deutschen Vorgänger verstanden. Sie trägt die wissenschaftliche Arbeit der Künstler ins 17. Jahrhundert hinein.

1 Exemplarisch seien an dieser Stelle Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004 oder auch Pamela O. Long, *Artisan/Practitioners and the Rise of the new Sciences, 1400–1600*, Oregon 2012 genannt.

2 Siehe unter anderem Eric Jorink und Bart Ramakers (Hrsg.), *Art and Science in the Early Modern Netherlands* (Netherlands yearbook for history of art, Bd. 61), Zwolle 2011.

Allgemein wird in den Aufsätzen und Objekttexten der Frage nachgegangen, wie und warum Drucke als reale wissenschaftliche Instrumente konzipiert und wahrgenommen wurden. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen spielten eine aktive Rolle in der wissenschaftlichen Revolution und waren nicht bloße Bebilderung. Erst durch die Druckgrafik war die Visualisierung von abstrakten wissenschaftlichen Ideen und Erkenntnissen möglich. Des Weiteren konnte einem breiten interessierten Publikum Wissen kostengünstig zugänglich sowie im wahrsten Sinne des Wortes beiführbar gemacht werden – Dackerman nennt dies „hands-on investigation“ (30).

Stradanus' Serie *Nova Reperta* (ca. 1599–1603), die die wichtigsten Entdeckungen und Erfindungen der Menschheit thematisiert, steht nicht nur am Anfang des Kataloges, sondern leitet auch das erste Kapitel „Printmaking and Knowledge“ ein. Somit beginnt der Katalog nicht mit einem der ältesten Beispiele für die wissenschaftliche Begeisterung eines Künstlers, sondern eine fortgeschrittene Auseinandersetzung und deren künstlerische Umsetzung leitet in das Thema ein. Diese Serie steht exemplarisch für die gesetzten thematischen Schwerpunkte und das angestrebte Ziel des vorliegenden Buches. Der damaligen Auffassung des Begriffs ‚Wissen‘ folgend gliederte sich dieses in der Frühen Neuzeit in Kategorien wie Naturphilosophie, Naturgeschichte, Mathematik, Astrologie sowie mechanische Künste, die sich wiederum in zahlreiche Unterkategorien auffächerten. Jeder Bereich des irdischen Lebens wurde einbezogen und somit erklärt. Erweitert werden diese Kategorien im Folgenden durch Porträts von Wissenschaftlern, Darstellungen von Tieren, der Inszenierung des Künstlers als Wissenschaftler und medizinischen Lehrbüchern.

Letztere leiten in das zweite Kapitel „Constellations and Configurations“ über und zeigen die Verwobenheit der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen in der Frühen Neuzeit. Anhand Albrecht Dürers *Syphilismann* von 1496, der einen Text von Dirk van Ulsen bebildert, wird die Verbindung zwischen Medizin und Astronomie deutlich. In diesem Text werden den Ursachen und Symptomen von Krankheiten nachgegangen. Dabei spielen Planetenkonstellationen einen ausschlaggebenden Faktor. Mit vergleichbaren Darstellungen als Vorläufer entstand 1515 die erste gedruckte Darstellung von Sternkonstellationen der nördlichen und südlichen Hemisphäre, die wiederum von Dürer ausgeführt wurde. Diese beeinflusste die Ikonografie der Himmelsdarstellungen der Folgezeit und begründete die Vormachtstellung des süddeutschen Raumes in der Karten- und Globenproduktion. Um 1600 markiert die Zusammenarbeit zwischen Willem Jansz. Blaeu und Jan Saenredam ein Wendepunkt in dieser Entwicklung. Nun wird das bisweilen vorherrschende ptolemäische Weltbild in Dürers Ausführung durch das kopernikanische ersetzt, und die nördlichen Niederlande werden zur Hauptglobenproduktionsstätte.

Lorraine Daston leitet mit ihrem Aufsatz „Observations“ (126–133) das dritte Kapitel „Observing Nature“ ein und wird durch einen vielseitigen Katalogteil noch ergänzt. Die Bedeutungsentwicklung der wissenschaftlichen Beobachtung beziehungsweise des Experiments steht in diesem Abschnitt im Mittelpunkt. In der antiken und auch mittelalterlichen Naturphilosophie galt die Beobachtung zwar als nützlich, wurde aber nicht als Bestandteil des wissenschaftlichen Wissens betrachtet. Im

mittelalterlichen Denken stand *scientia* für Wissen über allgemeine Ursachen, wohingegen die Beobachtung eher als Mittel astrologischer Vorhersagen oder Weissagungen gewertet wurde. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden *observationes* zunehmend von wissenschaftlichen Disziplinen entdeckt und mit in das wissenschaftliche Prozedere mitaufgenommen. Dabei spielt die veränderte Einschätzung des *experimentum* eine wichtige Rolle. Dieses wurde nicht mit den Universitäten, sondern mit den Ateliers der Künstler in Verbindung gebracht, beinhaltete es doch den auf Erfahrung basierenden Umgang mit Materialien und Farbe. Erst mit dem Abrücken von der durch die scholastische Naturphilosophie tradierten Überzeugung, dass ein Experiment nur dazu diene, schon Gewußtes zu illustrieren und nicht um Neues zu entdecken, konnte sich die Empirik im 17. Jahrhundert zur Grundlage wissenschaftlichen Arbeitens entwickeln. In diesem Entwicklungsprozess übernahm die Botanik eine entscheidende Funktion. Hier waren die überlieferten Schriften rein textbasiert und gaben nur wenig Auskunft über das Aussehen der besprochenen Pflanzen. Botaniker der Frühen Neuzeit griffen diese Arbeitsweise zunächst auf. Jedoch waren die botanischen Wiedergaben nicht exakt, sondern sollten einen verallgemeinerten Gesamteindruck der Pflanzen wiedergeben. Als Verifizierungsmittel dienten die Angaben von Ort und Datum sowie Zeugen der Beobachtungen. In der Folgezeit wurden immer häufiger Bilder in diese Berichte integriert. Diese bildlichen Wiedergaben wurden als Kopie der Natur, jedoch nicht als deren Faksimile verstanden. Hierbei kam den Künstlern ein nicht geringer Anteil an der Aufwertung von Bildern in wissenschaftlichen Texten zu. Leonhard Fuchs beispielsweise honoriert in seinem Buch *De historia stirpium [...]* von 1542 die beteiligten Künstler, indem er Porträts von diesen mit an den Anfang seines Werkes stellt. Das große Vertrauen, das Fuchs in die *ad vivum* Darstellungen legt, äußert er darüber hinaus nochmals in seinem Text: „A picture expresses things more surely and fixes them more deeply in the mind than bare words of the text“. (142) Auch andere wissenschaftliche Disziplinen entdeckten die genaue Betrachtung und die darauf aufbauende Druckgrafik. Ob in der Medizin durch Andreas Vesalius mit seiner *Fabrica* oder in Flugblättern, die beispielsweise den Einzug des Elefanten *Emmanuel* nach Antwerpen und Brüssel dokumentieren, wird nun auf detailgetreue Wiedergabe, basierend auf genauen Beobachtungen, geachtet.

An dieser Stelle fungiert das abschließend behandelte Blatt wiederum als Überleitung zum nächsten Kapitel, das sich ausschließlich mit Albrecht Dürers *Rhinoceros* von 1515 und dessen Wiederhall in der Kunst der darauf folgenden Jahre beschäftigt. In ihrem Aufsatz „Dürer’s indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking“ (164–171) bewertet Susan Dackerman die inkorrekte Wiedergabe des Tieres als bewusste Übertreibung Dürers, um die gesamte Finesse des Mediums Holzschnitt und seine eigene meisterhafte Fertigkeit als Künstler zu thematisieren. Betrachtet man die Hautgestaltung näher, so fällt auf, dass Dürer die raue Oberfläche in übertriebenen Schraffuren und Kringeln ausführt. Durch diese Gestaltung imitierte der Holzschnitt die Haptik des Tieres. Der zeitgenössische Betrachter konnte das Tier sowohl mit seinen Augen als auch mit den Händen betrachten. Neben diesem virtuoson Hinzu-fügen der haptischen Komponente in die Druckgrafik verweist ebenfalls das kleine zusätz-lich hinzu-

gefügte Horn in Höhe der Schulter auf Dürers meisterhafte Beherrschung des Mediums, weist es doch auf das hinzugefügte Monogramm des Künstlers. Folglich war Albrecht Dürer durchaus bewusst, dass die Druckgrafik viel mehr als eine rein wissenschaftliche Beschreibung vermochte, nämlich über eine einfache Visualisierung hinaus dem Betrachter das Tier im wahrsten Sinne des Wortes begreifbar zu machen. Obwohl den Zeitgenossen die nicht realistische Darstellungsweise Dürers bekannt war und es durchaus naturalistische Darstellungen von beispielsweise Hans Burgkmair d. Ä. vorlagen, wurde Dürers Holzschnitt noch lange ganz bewusst rezipiert.

Die Illustration der Natur, die diese erfahrbar machte, steht gleichermaßen im darauf folgenden Kapitel und Aufsatz „Illustrated Natural History“ von Claudia Swan (186–191) im Fokus. Dieser sieht den Aufstieg der Druckgrafik eng mit der frühneuzeitlichen Naturgeschichte verbunden, belegen doch in dieser Zeit unter anderem botanische Illustrationen, anatomische Traktate und Karten die Wichtigkeit von visuellen Informationen für das Streben nach Wissen. Bei der Aufwertung der Druckgrafik spielte insbesondere die Botanik eine wichtige Rolle, bediente sie sich doch schon länger bildlicher Wiedergaben. Porträts von mitwirkenden Künstlern legitimierten in Traktaten die Richtigkeit der Pflanzendarstellungen. Innerhalb der Wissenschaft wurden Abbildungen von Pflanzen, die in einer hohen Auflage ohne Qualitätsverlust reproduziert werden konnten, als essentiell gewertet. Ganz der Maxime Aristoteles folgend „the soul never thinks without an image“ (189) ging man davon aus, dass ein Sachverhalt so lange nicht verstanden werden konnte, bis dieser im Verstand die Form eines Bildes annahm. *Naer het leven* wurde quasi zum Garant einer exakt wiedergegebenen wissenschaftlichen Beobachtung, ob nun im Bereich der Pflanzen-, Tierkunde oder Anatomie. Somit ist eine aktive Beteiligung der Künstler an der Entwicklung der Wissenschaften belegt. Claudia Swan knüpft an dieser Stelle an den Aufsatz von Lorraine Daston an und erweitert diesen. Auf der Entwicklung der *observationes* aufbauend findet sie nun die Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft und belegt den Einfluss der niederländischen Künstler auf die wissenschaftliche Revolution.

Jedoch beschränkt sich die enge Zusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft nicht nur auf den Bereich der Illustrierung der Naturgeschichte in Büchern, in welchen Künstler von den Informationen der Autoren abhängig waren. So lässt sich auch in wissenschaftlichen Traktaten, die von Künstlern verfasst wurden, diese Verschränkung feststellen. Im sechsten Kapitel des Ausstellungskataloges wird „Measurement“ näher beleuchtet. Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln wird an dieser Stelle wiederum Dürer der meiste Raum zugesprochen. Am Ende seines Lebens publizierte er zwei Bücher (*Underweysung der Messung* und *Vier Bücher von menschlicher Proportion*) für Künstler, denen es an Erfahrung im theoretischen und praktischen Umgang mit Geometrie mangelte. Dürer verbindet dabei Theorie und Praxis: Als Grundlage seiner Ausführungen dienten ihm Euclids Theorie der Geometrie und seine eigenen Messungen an hunderten Männern, Frauen und Kindern. Folglich sind Bilder nicht einfache Übertragungen der natürlichen Welt, sondern eine komplizierte und zugleich kreative Übersetzung der zusammengetragenen Daten. Ebenso veröf-

fentlichten Dürers Zeitgenossen Hans Sebald Beham und Augustin Hirschvogel oder Wissenschaftler wie Wenzel Jamnitzer und Sebastian Münster Abhandlungen und Darstellungen, die die lehrreichen, praktischen sowie ästhetischen Möglichkeiten der Geometrie und Vermessungskunst belegten. Messinstrumente der Zeit ergänzen im Katalogteil die besprochenen Traktate.

Eine preisgünstige und daher sehr verbreitete Variante dieses Instruments wird im drauffolgenden Kapitel „Printed Instruments“ näher untersucht. Gedruckte Instrumente wie Astrolabium, Kalender oder Sonnenuhr, die in dieser Form erstmals im 16. Jahrhundert aufkamen, wurden meist auf einem einzelnen Blatt verkauft und waren zum Selber-Zusammenbauen gedacht. Die wenigen erhaltenen Exemplare, die ebenso in adeligen Sammlungen von beispielsweise Albrecht von Preußen oder Kaiser Maximilian I. zu finden sind, zeigen starke Gebrauchsspuren, was wiederum die häufige Verwendung im privaten Raum belegt. Suzanne Karr Schmidts Aufsatz „Georg Hartmann and the Development of Printed Instruments in Nuremberg“ (268–279) setzt sich erstmals in der kunsthistorischen Forschung mit einem der Hauptvertreter der gedruckten Instrumente auseinander.³ Im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert entwickelte sich Nürnberg sowohl zur Hauptstadt der Druckgrafik als auch des Instrumentenbaus. In dieser Entwicklung nimmt Georg Hartmann, der neben seinen gedruckten darüber hinaus handelsübliche Instrumente konzipierte und herstellte,⁴ eine zentrale Rolle ein. Anhand von drei Alben, die sich in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befinden, und teilweise noch nicht ausgeschnittene Blätter beinhalten, zeigt sich die große Bandbreite von Georg Hartmann. Karr Schmidt vermutet eine Verbindung zwischen Hartmann und Albrecht Dürer. Zwar existiert kein konkreter Beweis für einen Kontakt, jedoch waren beide mit Willibald Pirckheimer befreundet. Darüber hinaus befanden sich in Dürers Nachlass mehrere schematische Zeichnungen mit der Signatur ‚G.H.‘. Die besprochenen Alben legen nahe, dass nicht nur reale, sondern auch gedruckte Instrumente als sammelwert angesehen wurden.

Neben der Produktion von Instrumenten spielte ferner die Herstellung von Landkarten in Nürnberg eine wichtige Rolle. Häufig finden sich in Sonnenuhren eingearbeitete Reisekarten mit den wichtigsten Städten als Orientierungspunkte. So stellte der Nürnberger Instrumentenbauer und Kartograf Erhard Etzlaub mehrere Sonnenuhren, aber ebenfalls einzelne Karten für Reisende her. Im achten Kapitel „Mapping“ wird die Entwicklung der Kartografie chronologisch aufgearbeitet. Neue Editionen der *Geographia* von Ptolemäus, Fortschritte in der Navigation und das Interesse am Ausbau von Handelsrouten führten zu einer gesteigerten Produktion von Karten im Laufe des 16. Jahrhunderts. Je nach Zweck variieren deren Darstellungsweisen. So stehen vereinfachte Reisekarten neben Karten, die die Reiserouten von

3 Siehe auch zu Printed Scientific Objects *Altered and Adorned: Using Renaissance Prints in Daily Life*, hrsg. von Suzanne Karr Schmidt, Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago, Chicago 2011, S. 73–91. In diesem Kapitel wird auf Georg Hartmann verwiesen, jedoch steht er nicht im Fokus.

4 Siehe Ralf Kern, *Wissenschaftliche Instrumente in ihrer Zeit*, Bd. 1: Vom Astrolabium zum mathematischen Besteck. 15. und 16. Jahrhundert, Köln 2010, S. 376ff.

Heiligen nachzeichneten, Karten, die fremde Kulturen oder Bibelstellen in den Vordergrund stellten, oder Karten, die die Eigenständigkeit und die führende Rolle in der Kartografie einer Nation belegen sollten. Dieses Nebeneinander von unterschiedlichsten Landkarten ist charakteristisch für das 16. Jahrhundert, sowohl im süddeutschen Raum als auch in den Niederlanden. An dieser Stelle zeigt sich die Vorläuferfunktion der süddeutschen für die niederländische Wissenschaft sowie deren Wiederhall in der Kunst.

Im neunten und letzten Kapitel „Allegory“ interpretiert Katharine Park in ihrem Aufsatz „Allegories of Knowledge“ (358–365) die Allegorie als gängiges Kommunikationsmittel in der Frühen Neuzeit. Ihrer Meinung nach erfüllen besonders Personifikationen auf Karten, Instrumenten oder Titelblättern eine didaktische Funktion. Eine besondere Bedeutung kommt der Darstellung der sieben freien Künste zu, da an ihnen die veränderte Wertschätzung der wissenschaftlichen Disziplinen abgelesen werden kann. Waren die freien Künste bei Virgil Solis d. Ä. noch himmlische Wesen, stellt Hans Sebald Beham sie in der Stube des Gelehrten über der Arbeit versunken dar. Theorie und Praxis sind nun miteinander verbunden. Bei dieser veränderten Ikonografie werden den einzelnen wissenschaftlichen Instrumenten mehr Platz und somit Bedeutung eingeräumt. Sie verweisen nicht mehr nur auf die jeweilige wissenschaftliche Disziplin, sondern sind ferner Belege für die Ausdifferenzierung dieser im Zuge der wissenschaftlichen Revolution. Dieser Gedankengang manifestiert sich wiederum in der schon besprochenen *Nova Reperta* von Stradanus, mit der Katharine Park ihren Aufsatz schließt. Stradanus feiert die neusten Innovationen und die Vorstellung der Europäer in dieser Zeit, dass sie das aus der Antike tradierte Wissen längst überschritten hatten.

Bemerkenswert am vorliegenden Katalog ist die große Bandbreite der behandelten Themenfelder. Es beweist, dass Künstler in der Frühen Neuzeit in vielen verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen erfahren waren und sich an diesen aktiv beteiligten. Ebenfalls die Verwebungen der einzelnen Disziplinen untereinander werden durch den Aufbau des Kataloges inhaltlich aber auch visuell nachvollziehbar gemacht, indem fließende Übergänge zwischen den einzelnen Kapiteln durch sehr intelligent gewählte Ausstellungsstücke geschaffen werden. Die Katalogtexte sind gut strukturiert und machen durch Verweise auf andere Katalognummern die Einflüsse der einzelnen Künstler sowie Wissenschaftler untereinander deutlich. Obwohl keine geografische Beschränkung im Vorwort genannt wird, liegt das Hauptaugenmerk auf dem süddeutschen Raum, besonders auf Albrecht Dürer und dessen Werkstatt. Dieser starke Bezug zieht sich stringent durch den Ausstellungskatalog und erklärt somit ebenfalls das gewählte Titelbild. Trotzdem werden darüber hinaus immer wieder niederländische Künstler behandelt, die folglich als geistige Nachkommen Dürers, Holbeins oder Behams verstanden werden. Aufgrund der detailliert behandelten Ausstellungsstücke, der teils miteinander verknüpften Aufsätze und einem Erdglobusmuster nach Peter Apian zum selber Zusammenbauen, das dem Katalog beiliegt, wird dem Leser eine eigene quasi ‚hands-on investigation‘ ermöglicht.

JANINA MODEMANN
Trier