

sozialen und ökonomischen Situation. Das gilt auch für die in Kapitel sechs vorgestellten Kleinmeister Willem Bartsius und Gerrit Willemsz Horst (321–332) und die im folgenden Kapitel vorgestellten Maler der jüngeren Generation um 1640 (333–384).

Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, auch nur im Ansatz zu versuchen, die zahlreichen Erkenntnisse und Ergebnisse dieses Buches zusammenfassen zu wollen, die auch im abschließenden achten Kapitel noch einmal prägnant zusammengefasst werden (385–399). Das außerordentliche Verdienst dieses Buches ist fraglos der jeweils pointierte Blick auf alle Protagonisten des Feldes der Amsterdamer Historienmalerei. Gegen den tradierten Blick auf Rembrandt und seine Schüler setzt Eric Jan Sluijter eine Perspektive, die den unterschiedlichen Protagonisten und den Interdependenzen ihrer Werke und ihres Wirkens Raum bietet. Dem mit der Materie vertrauten Leser bietet dieses Buch zahlreiche neue An- und Einsichten, dem, der sich erstmals informieren will, umfassende Information in lesbarer Form. Ein lesbarer Text, detaillierte Fußnoten, reichlich gutes Abbildungsmaterial und ausführliche Indizes zu den Personen, aber auch zu den Kunstwerken und ihren Themen machen aus diesem nützlichen Handbuch ein unverzichtbares Standardwerk.

NILS BÜTTNER  
Stuttgart



**Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hrsg.); Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit;** Köln u. a.: Böhlau 2015; 296 S., 35 farb. Abb., 70 s/w-Abb.; ISBN 978-3-412-21090-8; € 39,90

Der vorliegende Sammelband *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit* befasst sich mit den technologischen und materiellen Bedingungen in den Bildkünsten. Er leistet damit einen Beitrag zum aktuellen kunsthistorischen Interesse am Objektcharakter der Kunstwerke, das im Zusammenhang mit dem sogenannten *material turn* in der Kunst- und

Kulturwissenschaft in jüngster Zeit stetig zugenommen hat. Der Fokus wurde auf Italien, Frankreich und die deutschen Länder im Zeitraum zwischen 1430 und 1550 gerichtet. In dieser Zeitspanne erweiterten sich mediale und formale künstlerische Ausdrucksmittel, was auf die Aneignung innovativen technischen Wissens zurückgeführt werden kann – etwa mit der Verwendung auffallend leuchtender, brillanter Farben, in der Arbeit mit Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, durch die Erfindung neuer Emailtechnik oder die Reaktivierung antiker plastischer Techniken, zum Beispiel des Steinschnitts, des Naturabgusses oder die Bearbeitung von Porphyr. Vor allem Florenz beziehungsweise der norditalienische Raum und die nördlichen

Kunstzentren Paris, Straßburg, Nürnberg und Augsburg stehen im Mittelpunkt des Sammelbandes. In insgesamt dreizehn Aufsätzen offenbart sich auf knapp 300 Seiten der Facettenreichtum dieser Thematik und das Potential der Forschungsrichtung wird deutlich.

Magdalena Bushart und Henrike Haug haben die Aufsatzsammlung als Auftakt der Publikationsreihe *Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken* herausgegeben. Diese erscheint im Rahmen des gleichnamigen Forschungsprojekts der beiden Herausgeberinnen, das seit 2008 am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik an der Technischen Universität Berlin durchgeführt wird. Das Projekt hat sich zum Ziel gesetzt, epochen- und gattungsübergreifend die jeweils spezifischen Verhältnisse zwischen geistigen und körperlichen Aspekten der Formgebung auszuloten, diese in ihrer Abhängigkeit von Materialeigenschaften und Verfahrenstechniken zu untersuchen und hinsichtlich ihrer Relevanz für die Form zu befragen. Der nun im Böhlau Verlag erschienene Sammelband basiert auf der ersten Tagung des Projekts, die im Dezember 2011 stattfand. Auf die weiteren Publikationen aus der Tagungsreihe, die sich bislang mit *Bronze* (2013), *Oberfläche und Werkprozess* (2014) und *der Rezeption künstlerischer Techniken* (2015) befasste, darf man gespannt sein. Für 2016 ist eine Veranstaltung zu künstlerischen Kooperationen in Vorbereitung.

In ihrer Einleitung stecken Bushart und Haug zunächst das historische Feld ab, das die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Material und Technik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begleitet. Als prägendste Positionen der Debatte werden Gottfried Sempers Vorstellung, dass sich die Form auf Material und Zweck zurückführt und Alois Riegls griffige Formel eines von materiellen und pragmatischen Bedingungen emanzipierten ‚Kunstwollens‘ einander gegenübergestellt. Auf Semper bezogen sich später Künstler, Architekten und Designer. Riegls Sichtweise prägte dagegen die Ausrichtung der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft. Damit wurden, so die Herausgeberinnen, „Informationen über die physischen Eigenschaften der Objekte [...] in die Fußnoten verbannt, die intensivere Beschäftigung damit zum Spezialwissen deklariert und an Museumskuratoren und Restauratoren delegiert.“ (8)

Dieser Exklusion aus der Kunstgeschichtsschreibung begegnet das Forschungsprojekt ‚Interdependenzen‘ nun ausgehend vom Konzept der *techné* mit der Grundannahme, dass der „Formfindungsprozess selbst weder als ein rein geistiger noch als ein rein mechanisch-körperlicher zu denken [ist], sondern als Verbindung der beiden Komponenten, zu denen als weitere Faktoren die spezifischen Eigenschaften treten, die den Werkstoffen und Verfahren innewohnen.“ (8) Der erste Band steigt in die Diskussion ein, indem er den kunsthistorisch spannungsreichen Zeitraum des 15. und 16. Jahrhunderts beleuchtet. Diese Epoche zeichne sich, so Bushart und Haug, durch „technische Neuerungen“ der „Kunstproduktion“ aus, welche „bei den Künstlern [...] neben einem gewissen Maß an Entdeckerfreude ein klares Bewusstsein für das Potential der Techniken voraus[setzte]“. (9) Auf Seiten der „Adressaten“ sei davon auszugehen, dass diese „für die Inszenierung von Kunstfertigkeit sensibilisiert sein und die Schwierigkeiten erkennen können [mussten], die in der Wahl eines besonders



Anonym, Reliquiar mit Schmerzensmann, Paris, ca. 1400, Perlen, Maleremail, email en ronde basse und rouge cler, ehemals: Barcelona, Museu Nacional du Arte Catalunya (122)

kniffligen Formats, in der bewussten Reduktion gestalterischer Mittel oder der Komplexität der Produktionsvorgänge lag“. (9) Mit Hinweisen auf Leon Battista Alberti und Giorgio Vasari zeigen die Herausgeberinnen auch die parallel laufende kunsttheoretische Debatte dieser Zeit auf, welche darauf abzielte, die Bildenden Künste im Sinne der *artes liberales* als Gelehrtenkunst aufzuwerten und diese daher zu „Entmaterialisieren“. (10) Sie weisen jedoch darauf hin, dass den technischen Innovationen in Vasaris *Viten* sowohl in der Einleitung als auch in einzelnen Lebensbeschreibungen ein nicht unbedeutender Stellenwert eingeräumt wurde. Zum einen sei hier die „Entwicklungsgeschichte der Gattungen [...] zugleich eine Geschichte der damit verbundenen technischen Erfindungen“. (10) Zum anderen ordnete Vasari die Erfindung, Etablierung oder Weiterentwicklung einzelner Techniken bestimmten Künstlern zu, zum Beispiel Jan van Eyck die Ölmalerei, Maso da Finiguerra den Kupferstich, Ugo da Carpi den *chiaroscuro*-Holzschnitt, Andrea del Verrocchio die Körperabformungen, Lucca della Robbia die glasierte Terrakotta und Guillaume de Marcillat die Glasmalerei. Doch, so Bushart und Haug, „obwohl die „Kunstgriffe und Techniken“<sup>1</sup> einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Kunst haben, sind sie [bei Vasari, Anm. M.K.] doch dem *disegno* nachgeordnet“. (10) Bushart und Haug verdeutlichen diese Priorisierung anschaulich anhand eines interessanten Beispiels: Sowohl Vasari als auch Benvenuto Cellini erwähnten in ihren Schriften die besondere Leistung Francesco del Taddas, dem es anscheinend als erstem Künstler seit der Antike wieder gelang, Porphyry zu bearbeiten. Diese Steinsorte ist aufgrund ihrer besonderen Härte ohne geeignete Werkzeuge und Techniken nicht zu gestalten. Nach Vasari hätte es jedoch erst eine technische Innovation Cosimo de' Medicis dem Bildhauer ermöglicht, die entsprechenden Werkzeuge zu schaffen, da es dem Herzog gelang, durch alche-

1 Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno*, hrsg. von Matteo Burioni, Berlin 2006, S. 143.



*Meister von Flémalle, Hl. Veronika,  
Detail, Ehrentuch, um 1430, Öl auf Eiche,  
Frankfurt am Main, Städel Museum (124)*

mistische Experimente Eisen entsprechend zu härten. Cellini dagegen führte die neue Technik direkt auf del Taddas Ausdauer und Hartnäckigkeit zurück. Eine überzeugende methodische Position beziehen Bushart und Haug, wenn sie schlussfolgern: „Wichtiger als die Frage nach der Glaubwürdigkeit erscheint jedoch die Frage nach den unterschiedlichen Zielrichtungen der Argumentation: Während der intellektuelle Hofmaler den forschenden Geist – noch dazu den des Herzogs – als entscheidende Kraft der Entwicklung charakterisiert, dem ausführenden Bildhauer hingegen die Rolle eines besseren Handlangers zuweist, betont Cellini die Zähigkeit und Erfahrung des Handwerkers, der die Bearbeitung des kostbaren und in der Antike der Herrschersymbolik vorbehaltenen Materials zu neuem Leben erweckt.“ (11f.) Hier wird deutlich, dass eine kunstgeschichtliche Auswertung historischer Textquellen hinsichtlich technischer Innovationen und künstlerischem Wissen beziehungsweise in Bezug auf Interdependenzen zwischen den Künsten und ihren Techniken auch die Interessenlage und das Selbstverständnis des jeweiligen Autors und der Adressaten zu berücksichtigen hat.

Entsprechend der Leitidee von Bushart und Haug, dass die Formfindung als wechselseitiger Prozess aus geistigen und handwerklich-körperlichen Komponenten zu begreifen ist, wird von den Herausgeberinnen mit Johann Neudörffers *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben* (1547) eine weitere theoretische Position ins Feld geführt, welche das „Ideal einer Balance von intellektuellen und manuellen Fähigkeiten [propagiert]“.



Marcantonio Raimondi, *Herkules und Antäus*, Kupferstich, British Museum, London (130)

(13) Veit Stoss etwa „schaffe lebensechte Skulpturen, beherrsche jedes Format, sei ›des Reissens, Kupferstechens und Malens verstendig‹ und verfertige darüber hinaus topografisch präzise ›mappae<sup>2</sup>.“ (12) Auch hier überzeugt die Beobachtung: Je nach Autorschaft kann der Schwerpunkt auf dem „theoretisch fassbare[n] und beschreibbare[n] Wissen“ (Alberti), dem „forschenden Wissen[...]“ (Vasari), der „Erfahrung des Praktikers“ (Cellini) oder eben der „Balance“ (Neudörffer) liegen. (13)

Bushart und Haug haben auf Basis der hier versammelten Aufsätze als erste Ergebnisse ihres Forschungsprojekts zwei Punkte herausgearbeitet. Zum einen würden „gerade in den Bereichen Malerei und Druckgraphik [...] in der Frühen Neuzeit Innovationen zur treibenden Kraft, die die Künstler gestalterisch inspiriert und die Sammler als handwerklich-technische, aber auch ästhetische Leistung fasziniert hat.“ (16) Zu diesem Aspekt planen die Herausgeberinnen weitere Veranstaltungen im ‚Interdependenzen‘-Projekt. Zum anderen werde anhand der ausgewählten Beiträge des vorliegenden Sammelbandes die „Rolle“ erkennbar, „die *techné* für die Selbstverortung der Künste in der Frühen Neuzeit gespielt hat.“ So seien es „auch die Verfahren, über die sich Kunst als System definierte.“ (16) Über die Techniken ließen sich Bezüge zur Kunst der Antike, zu exotischen Preziosen oder zur Natur herstellen. „Zugleich blieben, ungeachtet der Intellektualisierung der Künste, das im prakti-

2 Des Johann Neudörffer *Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 10), hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner, Wien 1875, S. 84.



*Florentiner Meister (?), Cameo, sog. Minerva colossale, um 1470/80, Sardonyx, Staatliche Münzsammlung München (119)*

schen Handeln beschlossene Wissen, die Erfahrung und die Geschicklichkeit wesentliche Indizien für das künstlerische Vermögen, auch wenn die schriftlichen Quellen dies nicht immer nahelegen und oft genug die Werke für sich sprechen müssen.“ (16)

Die einzelnen Aufsätze, die im Schnitt zwischen 20 und 30 Seiten umfassen, zeigen in ihrer Unterschiedlichkeit die große Bandbreite der Thematik auf. Ein aussagekräftiger farbiger Abbildungsteil und zahlreiche, gut platzierte Schwarz-Weiß-Bilder im Fließtext erleichtern es, den Argumentationen während des Lesens zu folgen. Die Autorinnen und Autoren geben teils vertiefende Einblicke, teils sondierende Überblicke zu technischen Neuerungen, materiellen Bedingungen oder Wechselwirkungen zwischen den Gattungen.

So wird die Rolle der Niellotechnik für die Entwicklung des Tiefdruckverfahrens von Marco Collareta am Beispiel des Goldschmieds Maso Finiguerra besprochen. (27–40) Laura Goldenbaum stellt eindrucksvoll Innovationen der Bronzegegusstechnik durch die Verwendung von Naturabdrücken am Beispiel neuester Untersuchungen der Grabfigur des Mariano Sozzini im Museo Nazionale del Bargello in Florenz vor. (41–66) Den Wechselwirkungen zwischen antiken Münzen, frühneuzeitlichen Porträtmedaillen und gemalten Bildnissen geht Brigit Blass-Simmen nach. (67–86) Ronny F. Schulz widmet sich am Beispiel der Darstellung des antiken Gemmenschneiders Pyrgoteles im Holzschnitt von Hans Wechtlin dem *chiaroscuro*-Druck und dessen Verbindung zu Kameen. (87–98) Martin Hirsch reflektiert die Beobachtung, dass die Wiederentdeckung antiker Gemmen zunächst in der großformatigen Bildplastik adaptiert wurde und erst im Anschluss daran der Steinschnitt selbst als künstlerische Technik wieder praktiziert wurde. (99–136) Anhand der Entwicklung von Maleremail arbeitet Beate Fricke komplexe Wechselwirkungen zwischen mehreren Gattungen und Techniken heraus, indem Einflüsse durch syrisches Emailglas, die Entwicklung von *rouge cler* und parallele Innovationen in



Rückseite der Fassung des Cameos mit Minerva  
in Gold und Email (119)

der Malerei wie die Lasurtechnik in die Analyse einbezogen werden. (137–152) Juliane von Fircks untersucht den materiellen und wirkungsästhetischen Transfer bei der malerischen Darstellung von Seidenbrokatstoffen. (153–168) *Mediale Fiktionen* nennt Magdalena Bushart vier bedeutende *chiaroscuro*-Holzschnitte aus den Jahren 1510–12 von Hans Burgkmair, die dieser vermutlich in Zusammenarbeit mit dem Formschneider Jost de Negker herstellte. (169–189) Als Konvolut betrachtet zeigen sie die technischen und gestalterischen Möglichkeiten dieses neuen künstlerischen Verfahrens auf und scheinen Demonstrationsobjekte gewesen zu sein. Der ‚technischen Virtuosität‘ des Kupferstechers Marcantonio Raimondi widmet sich Anne Bloemacher, wenn dieser malerische Effekte in die Grafik transponiert oder grafische Mittel explizit betont. (189–204) Iris Brahms beobachtet anhand ausgewählter Beispiele venezianischer *chiaroscuro*-Zeichnungen Spuren der Schnelligkeit in ihrer Entstehung. (205–230) Den David von Michelangelo befragt Ulrike Müller-Hofstede unter dem Gesichtspunkt der Herausforderung, die Skulptur aus einem zuvor verschlagenen Marmorblock herauszuarbeiten und definiert diese *difficoltà* als *Adaptionsleistung des artifex*. (231–248) Mit Benvenuto Cellinis dramatischer Beschreibung des Gusses seines *Perseus* mit der Medusa befasst sich Edgar Lein, indem er literarische Vorbilder dieser Erzählung aufzeigt, aber auch historische Tatsachen belegt. (249–266) Dabei zeigt er, wie Cellinis Bericht der Überhöhung seiner künstlerischen Leistung diene. Henrike Haug exemplifiziert anhand der Arbeiten von Wenzel Jamnitzer den Transfer von Praxiswissen in bildkünstlerischen Ausdruck, welcher nun auch nachweisbar auf theoretischen Reflexionen basiert und ein naturforschendes Erkenntnisinteresse offenbart. (267–292)

Der Sammelband kann uneingeschränkt denjenigen empfohlen werden, die nach einer Einführung und einem ersten Einstieg in die Thematik suchen. Andererseits zeigen die einzelnen Beiträge auch vertiefendes Spezialwissen und neueste

Forschungsergebnisse auf, sodass ebenfalls ein relevanter Beitrag zu den aktuellen Diskussionen der kunsthistorischen Material- und Technikforschung geleistet wird. Somit gelingt dem Band insgesamt die Vermittlung zwischen Einzelfallstudien und kunsttheoretischer Synthese.

MARTHE KRETZSCHMAR  
Universität Stuttgart



**Susan Urbach; Early Netherlandish Paintings in Budapest. Old Masters' Gallery Catalogues Szépművészeti Múzeum Budapest, 2 Bde.;** Turnhout: Brepols 2015; ISBN 978-1-909400-09-2 (Bd. 1), 978-1-909400-29-0 (Bd. 2); € 150

Nach *Dutch and Flemish Still Lifes, 1600–1800*<sup>1</sup>, *Dutch and Flemish Portraits, 1600–1800*<sup>2</sup> und *Rembrandt and the Dutch Golden Age*<sup>3</sup> erschien Ende 2015 eine weitere umfangreiche Publikation des Szépművészeti Múzeum Budapest zur niederländischen Kunst: Susan (Zsuzsa) Urbachs lang erwarteter Katalog der altniederländischen Gemälde in der Budapester Altmeister-Sammlung.

In der zweibändigen englischsprachigen Veröffentlichung werden insgesamt 49 Werke besprochen, die im Zeitraum zwischen 1440 und 1540 entstanden sind. Das Erscheinen der Publikation hat sich offenbar mehrmals verzögert, unter anderem weil die jüngsten, technischen Untersuchungen der Gemälde in den letzten Jahren sehr gründlichen durchgeführt wurden. Außerdem dürfte auch die Übersetzung aus der ungarischen Sprache, die hervorragend gelungen ist, sowie die Aufbereitung des äußerst umfangreichen Bildmaterials länger gedauert haben als ursprünglich geplant war. Doch das Warten hat sich gelohnt: Der neue Sammlungskatalog gehört ohne Zweifel zu den beeindruckendsten Kunstbüchern, die in den letzten Jahren erschienen sind und setzt, insbesondere was die visuelle Dokumentation von Kunstwerken angeht, vielleicht sogar neue Maßstäbe: Er enthält nämlich nicht nur zu jedem Werk perfekte, seitenfüllende Reproduktionen, Aufnahmen von Gemälderückseiten und Infrarot- beziehungsweise zum Teil auch Röntgenaufnahmen, sondern vor allem zahlreiche Detailaufnahmen, darunter auch Detailaufnahmen der durch Infrarotreflektografien sichtbar gemachten Unterzeichnungen. Neben dem reichen Bildmate-

1 *Dutch and Flemish still lifes 1600–1800* (Old masters' gallery catalogues, Szépművészeti Múzeum Budapest, 2), hrsg. von Ildikó Ember, Leiden 2011.

2 *Dutch and Flemish portraits 1600–1800* (Old masters' gallery catalogues, Szépművészeti Múzeum Budapest, 1), hrsg. von Rudolf E. O. Ekkart, Leiden 2011.

3 *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, Ausst.-Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest (30. Oktober 2014–15. Februar 2015), hrsg. von Ildikó Ember, Budapest 2014.