

Freilich war Wissenschaft nie frei von Eitelkeiten, und so sollte man solche Sündenfälle zur reinigenden Selbstreflexion nutzen, d. h. sich selbst an der Nase nehmen. Die Arbeit, die das BRCP geleistet hat, ist ohne Frage sehr beeindruckend, und es versteht sich von selbst, dass der Catalogue raisonné für lange Zeit das erste Nachschlagewerk zu unserem Brabanter Ausnahmekünstler bleiben wird.

ERWIN POKORNY
Wien



Ariane Mensger; Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius; München: Hirmer 2016; 120 S., 103 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2664-8; € 39,90

„Hendrick Goltzius hat Konjunktur“ – so knapp wie treffend bringt es die Begleitpublikation der Bremer Goltzius-Ausstellung von 2014 auf den Punkt.¹ Diese Feststellung gilt nicht allein für das Werk des Haarlemer Meisterstechers, vielmehr lässt sich seit etwa zwei Jahrzehnten ein zunehmendes Interesse der Forschung an frühneuzeitlicher Druckgrafik insgesamt konstatieren. Ein Katalysator mag in der Publikation von David Landaus und Peter Parshalls *The Renaissance Print* aus dem Jahre 1994 zu finden sein. Einen anderen stellt zweifellos das groß angelegte New-Hollstein-Projekt dar, das ebenfalls in den frühen 1990er Jahren angetreten ist, die überholten, noch von Friedrich Hollstein selbst verfassten Bände der 1950er Jahre zu überarbeiten, angemessen zu illustrieren und mittlerweile mit einer Reihe vorbildlicher Publikationen viele Forschungslücken geschlossen hat. In Bezug auf die niederländischen Schulen wäre, um nur ein jüngeres Beispiel eines zuvor vergleichsweise wenig erschlossenen Œuvres zu nennen, etwa an Nadine Orensteins pointierte Einführung ihrer materialreichen Bände zu Simon Frisius² zu denken.

Abgesehen von dieser notwendig monografisch ausgerichteten Reihe nehmen vermehrt Fachtagungen und Kongressforen die originären Eigenschaften und Funktionen der ‚Kunst auf Papier‘ in den Blick.³ Auch die Rolle von Verlegern,⁴ das Sam-

1 Christien Melzer, *Virtuos imitiert. Die Meisterstiche des Hendrick Goltzius (1558–1617)*, Bremen 2014, S. 10.

2 Nadine Orenstein, *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, Simon Wynhoutsz Frisius*, 2 Bde., Rotterdam 2008.

3 Vgl. *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, hrsg. von Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer, Berlin 2010; vgl. auch die von Amanda Herrin und Maureen Warren organisierte Konferenz *Claes Jansz Visscher and His Progeny: Draftsmen, Printmakers and Print Publishers in 17th-Century Amsterdam* an der Universität Leiden (17./18. Januar 2013) sowie jüngst *Placing Prints: New Developments in the Study of Print 1400–1800* (Courtauld Institute of Art, London, 12./13. Februar 2016).

4 Nadine Orenstein, *Hendrik Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996 (Diss. New York 1992); Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp: The Introduction of*

meln von Druckgrafik⁵ sowie mediale Fragestellungen⁶ rücken ins Zentrum des Forschungsinteresses. Daneben sehen sich Grafische Sammlungen gegenwärtig allerorten mit der nahezu epochal zu bezeichnenden Aufgabe der Digitalisierung ihrer Bestände konfrontiert, wie kürzlich eine Wolfenbütteler Tagung des Forschungsverbundes kupferstichkabinett_online deutlich vor Augen führte.⁷

Die steigende Aufmerksamkeit speziell für das Werk des Hendrick Goltzius in jüngerer Zeit ist zweifellos zu einem nicht geringen Teil der großen Retrospektive der Gemälde, Druckgrafiken und Zeichnungen in Amsterdam, New York und Toledo (2003)⁸ wie auch der Publikation der hervorragenden Bände der bereits erwähnten New Hollstein-Reihe von Marjolein Leesberg (2012)⁹ und nicht zuletzt Lawrence W. Nichols' lang erwarteter Monografie über die Gemälde (2013)¹⁰ geschuldet.

Im musealen Bereich ist jüngst eine rege internationale Ausstellungs- und Publikationstätigkeit zu verzeichnen.¹¹ So auch im Fall des Kunstmuseums Basel. Das Haus zeigte vom 20. August bis zum 13. November 2016 unter dem eingängigen Titel *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius* eine von der Kuratorin des Hauses Ariane Mensger verantwortete Ausstellung von rund achtzig Stichen und Holzschnitten des Goltzius und seines Kreises aus eigenem Bestand. Die öffentliche Präsentation der Blätter bot zugleich den Anlass, die Bestände nicht allein wissenschaftlich aufzuarbeiten, sondern wo erforderlich auch konservatorisch zu sichern.

Printmaking in a City, Rotterdam 1998; *Gedrukt tot Amsterdam: Amsterdamse prentmakers en -uitgevers uit de Gouden Eeuw*, hrsg. von Elmer Kolfin und Jaap van der Veen, Zwolle 2011; *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, hrsg. von Joris van Grieken, Ger Luijten und Jan van der Stock, Brüssel/New Haven 2013.

- 5 Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“: Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim 2003 (Diss. Bochum 2001).
- 6 Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400–1800. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London 2012 (Diss. Amsterdam 2012); *Printing Colour 1400–1700. History, Techniques, Functions and Receptions*, hrsg. von Ad Stijnman und Elizabeth Savage, Leiden/Boston 2015.
- 7 *Das Sammeln von Graphik in historischer Perspektive. Forschung und Digitalisierung im Dialog*. Internationale Konferenz Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel, 20.–23. Oktober 2016 im Rahmen des Forschungsverbundes kupferstichkabinett_online: Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Georg-August-Universität Göttingen, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.
- 8 *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam u. a., hrsg. von Huigen Leeftang und Ger Luijten, Zwolle 2003.
- 9 Marjolein Leesberg, *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, Hendrick Goltzius*, 4 Bde., Ouderkerk aan den IJssel 2012.
- 10 Lawrence Nichols, *The Paintings of Hendrick Goltzius (1558–1617). A Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 2013.
- 11 *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenburg, Hamburg 2002; *Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600. Die Sammlung Christoph Müller für Köln*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum u. a., hrsg. von Thomas Ketelsen und Silke Tofahrn, Köln 2012; *Passion and Virtuosity. Hendrick Goltzius and the Art of Engraving*, Ausst.-Kat. University of San Diego u. a., hrsg. von William Breazeale, und Victoria Sancho Lobis, San Diego 2013; sowie Ausstellungen ohne Katalog im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt 2014 (Stil und Vollendung, Hendrick Goltzius und die manieristische Druckgrafik in Holland) und im Groeninge Museum Brügge 2014 (Virtuoso mannerism. Prints by Hendrick Goltzius and his Contemporaries).



Hendrick Goltzius (Inventor & Stecher),
Allegorie der Vergänglichkeit („Quis
evadet?“), 1594 (73)

Der Gesamtbestand des Hauses umfasst rund 200 Blätter, deren Auswahl für die Ausstellung und den begleitenden Katalog sich zu 34 Katalognummern fügt. *Bestehend gestochen* ist – so das Vorwort – seit dem von Paul Tanner 1989 erarbeiteten Überblick *Graphik des Manierismus* die erste Ausstellung, die den Basler Bestand des Goltzius-Kreises „in seiner ganzen Breite bearbeitet und vorstellt“. (7) Die damalige Präsentation umfasste insgesamt 117 Katalognummern, darunter waren 23 Blätter von Goltzius.¹²

Der optisch ansprechende, klar gestaltete und broschierte Ausstellungskatalog bildet sämtliche Exponate in guter Qualität ab: Zwar ließen sich zuweilen Verkleinerungen insbesondere bei der Reproduktion mehrteiliger Folgen nicht vermeiden, doch mehrere ganzseitige Detailvergrößerungen vermögen dies zu kompensieren und vermitteln einen hervorragenden Eindruck der virtuoson Linienkunst des Haarlemers. Jeder Eintrag verzeichnet in vorbildlicher Weise neben der jeweils wichtigsten Literatur sowie Platten- und Blattmaßen auch die vollständigen Transkriptionen von lateinischen wie niederländischen Inschriften – letzteres im Unterschied zu Tanner 1989. Essay wie Katalogeinträge fassen jeweils die aktuellen Forschungsfragen und -diskussionen in knapper Form zusammen. Dennoch bleibt genügend Raum für ikonografische Angaben zum Verständnis der Darstellungen, für sensible Beschreibungen und einen genauen Blick auf die bemerkenswerte Linienbildung, die techni-

¹² Paul Tanner, *Raffaelinisch-michelangelesk. Graphik des Manierismus im Kupferstichkabinett Basel*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1989.

sche Brillanz und das stilistische Erscheinungsbild der vorgestellten Blätter. Das Buch schließt mit elf pointierten Biographien der Künstler, die als Inventoren oder Kupferstecher zum ‚Unternehmen Goltzius‘ beigetragen haben (111), wie etwa Jacques de Gheyn II., Jacob Matham oder Jan Saenredam.

Es ist hervorzuheben, dass es sich sowohl bei dem einleitenden Essay als auch bei den einzelnen Katalogeinträgen durchweg nicht allein um kenntnisreiche, sondern auch um sehr gut lesbare Texte aus der Feder Ariane Mensgers handelt, von denen auch ein Nichtfachpublikum profitieren wird. So wird beispielsweise die Technik des Kupferstichs ausführlich und allgemeinverständlich erläutert und sehr anschaulich mit der berühmten Abbildung aus Denis Diderots *L'Encyclopédie* illustriert. (14) Dem Katalogteil ist ein einleitender zehnsseitiger Essay, betitelt *Hendrick Goltzius: Kupferstecher, Inventor, Verleger* (11–20), vorangestellt. Die Autorin geht darin der Frage nach, welche Faktoren ausschlaggebend für den Goltzius'schen Erfolg gewesen sein mögen. Während die Forschung häufiger das „kreativ[e] Potential bei der Entwicklung neuer Themen und Motive ebenso wie seine Vorliebe für artistische, mit selbstdarstellerischen Momenten angereicherte Bildinszenierungen“ (11) betont, zeigt Mensger, dass das handwerkliche und unternehmerische Geschick des bereits zu Lebzeiten hochgeschätzten Künstlers mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit verdient.

Dieser einleitende Text ist in vier Abschnitte gegliedert, welche sich wiederum den für die These der Ausstellung zentralen Facetten des *Unternehmens Hendrick Goltzius* widmen: Nach einem biografischen Abriss wird zunächst der *Kupferstecher*, sodann der *Inventor* und schließlich der *Verleger* Goltzius verhandelt.

Mensger unterstreicht zu Recht die bedeutende Rolle von Verlegern für das Zustandekommen von Druckgrafik, deren Untersuchung von der Forschung lange vernachlässigt worden ist. Tatsächlich verschafften erst die grundlegenden Arbeiten Nadine Orensteins und Jan van der Stocks diesem zentralen Aspekt die gebührende Aufmerksamkeit, „[d]enn es war der Verleger und nicht der Inventor oder Stecher, der die Initiative für die Herstellung eines bestimmten Stichs und die Verantwortung für seine Realisierung übernahm. Er war es, der alle notwendigen Schritte im arbeitsteiligen Prozess koordinierte: vom Beschaffen der Vorlage und dem Übertragen der Platte über das Ergänzen der Verse bis zum Druck und dem Verkauf.“ (17) Die Autorin argumentiert überzeugend, dass erst die glückliche Kombination verschiedener Faktoren zu Goltzius' durchschlagendem Erfolg geführt habe. Er sei ein guter Netzwerker gewesen, dem es gelungen sei, mittels einer geschickten Strategie seine Ware international marktfähig zu machen: Von der Zusammenarbeit mit Händlern und Agenten über Messeteilnahmen in Frankfurt, der Gewährung des prestigeträchtigen kaiserlichen Privilegs durch Rudolf II. 1505 für die Dauer von sechs Jahren und den Widmungen seiner Blätter an ausschließlich renommierte Adressaten bis hin zu der Beschränkung des Verlagsprogramms auf künstlerische Grafik habe der Haarlemer seine Produktion kontrolliert. Hinzu kommen die Herausbildung eines unverwechselbaren „Goltzius-Stils“ (20), dem auch die Werkstattmitarbeiter verpflichtet gewesen seien, und die Entscheidung,

größtenteils nach eigenen Inventionen zu arbeiten (nur zehn Prozent der Produktion sei nach fremden Vorlagen entstanden). All das ziele auf eine gelehrte, humanistisch geprägte Käuferschicht, die „seine erzählfreudigen Darstellungen und ikonographischen Neuerungen zu schätzen“ (20) wusste.

Der Aufsatz mündet in der zentralen These Mensgers, dass es eben jene Gleichzeitigkeit der Tätigkeiten des Entwerfens, Stechens und Verlegens im Falle des Hendrick Goltzius sei, „die als einzigartig angesehen werden“ könne, und welche „die Grundlage seines bemerkenswerten Erfolges“ (20) darstelle. Eine unter dem Gesichtspunkt des Künstlerwettstreits viel diskutierte, wenn auch höchstwahrscheinlich kaum jemals sicher zu beantwortende Frage der Goltzius-Forschung wird ausgespart: Aus welchen Gründen übergab der erfolgreiche Künstler im Alter von 42 Jahren den Verlag an seinen Stiefsohn Jacob Matham und beendete ebenfalls seine Karriere als Stecher, um sich fortan gänzlich der Malerei zu widmen?¹³

Der Katalogteil zeichnet sich durch eine umsichtige, chronologisch geordnete Werkauswahl aus, welche die Vielfalt und den Reichtum des Basler Bestandes vor Augen führt. Neben den berühmten nach eigenen Erfindungen gestochenen Blättern (wie beispielsweise die frühe Folge *Die Mittel zum Glück*, 1582, Kat. Nr. 3 oder *Pygmalion und Galatea*, 1593, Kat. Nr. 18) sind auch die stupenden *Vier Himmelsstürmer* von 1588 vorhanden (Kat. Nr. 11), für die Goltzius als Stecher nach der Invention des Cornelis Cornelisz. van Haarlem verantwortlich zeichnete.

Darüber hinaus diskutiert die Kuratorin eine ganze Reihe von Blättern, welche die künstlerischen Leistungen des Goltzius-Kreises und damit dessen Anteil am Erfolg des Unternehmens insgesamt verdeutlicht. Um nur ein Beispiel zu geben: Bei einer der klug gewählten Leihgaben handelt es sich um die Blätter eins und fünf der fünfteiligen *Schöpfungs-Folge* von 1589, die Jan Harmensz. Muller nach Vorlagen von Goltzius 1598 meisterhaft gestochen hat (Kat. Nr. 14).¹⁴ Mensger stellt Mullers technische Brillanz – meines Erachtens vollkommen zu Recht – mit jener des Goltzius auf eine Stufe: „Er arbeitete in einer virtuosen, Goltzius durchaus ebenbürtigen Technik mit einem systematischen Netz aus lang geschwungenen, an- und abschwellenden Linien.“ (57) Weitere ebenfalls ausgestellte Werke, etwa von Jan Saenredam, ließen sich anfügen – allesamt wahrhaft ‚bestechend gestochen‘.

Die kluge Zusammenstellung der Exponate ermöglicht es dem Ausstellungspublikum wie den Lesern, auch die Übersetzungsleistungen der nach fremden Vorlagen arbeitenden Künstler angemessen würdigen zu können. Insofern lässt der Nachdruck, mit dem der erfolgskonstituierende Anteil der Werkstattmitarbeiter und Kooperationspartner vor Augen geführt wird, an jüngere Tendenzen der

13 Vgl. Eric Jan Sluijter, „Goltzius, Painting and Flesh; or, Why Goltzius Began to Paint in 1600“, in: *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, hrsg. von Marieke van den Doel u. a., Amsterdam 2005, S. 158–177 und Nichols 2013 (s. Anm. 10), S. 19–29.

14 Vgl. zu dieser Folge zuletzt den Katalogeintrag von Britta Bode in: *Een rijke traditie. Twee eeuwen nederlandse prentkunst uit privébezit*. Ausst.-Kat. Rembrandthaus Amsterdam, Amsterdam 2015, S. 37–39.

Forschung denken. Diese betrachten, anschließend an Stephen Bann,¹⁵ die Gegenüberstellung zwischen den vermeintlich innovativen *peintre-graveurs* auf der einen und den seit Adam von Bartsch geringer geschätzten, bloßen Reproduktionsstechern auf der anderen Seite differenzierter.¹⁶ Die eigens aus Zürich geliehene Arbeit *Neptuns Reich* von 1587 (Kat. Nr. 6) mag dies verdeutlichen. Es handelt sich um eine Übersetzung der Vorlage des Bildhauers Willem van Tetrode in das Medium des Kupferstichs durch den Werkstattmitarbeiter Jacques de Gheyn II, der sich kurz darauf selbstständig machen sollte. Goltzius trat in diesem seltenen Falle also weder als Inventor noch als Stecher, sondern als Verleger in Erscheinung – wie auch Marjolein Leesberg betont.¹⁷

Abschließend sei eine Anmerkung erlaubt, die keinerlei Kritik am vorliegenden Katalogbuch darstellt. Vielmehr schließt sie an generelle Überlegungen zum Umgang mit Inschriften auf Druckgrafiken der frühen Neuzeit an. Die Tübinger Altphilologin Anja Wolkenhauer formulierte ein Forschungsdesiderat jüngst in ihrem Vortragstitel¹⁸ in Frageform: „Und was ist mit den Texten? Überlegung zur Wirkungsgeschichte und zur Erfassung der werkimmanenten Texte in der frühneuzeitlichen Druckgraphik“¹⁹. Im Falle der berühmten *Allegorie der Vergänglichkeit* (*Quis Evadet?* Kat. Nr. 20) zitiert Mensger die jüngste Neuübersetzung der inschriftlichen Verse des lateinischen Dichters und Philologen Franciscus Estius nach dem von Iris Wenderholm herausgegebenen Ausstellungskatalog *Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg* (2014). Das jener Ausstellung vorangegangene interdisziplinäre Forschungsprojekt basierte auf der Zusammenarbeit von Kunstgeschichte und Philologie und verfolgte dezidiert Fragen des Text-Bild-Verhältnisses. Den Rahmen der Basler Präsentation, deren vorrangige Aufgabe darin besteht, die Bestände des eigenen Hauses zu erschließen, hätte eine höchst zeit- wie kostenintensive Übersetzung sämtlicher lateinischer Bildinschriften zweifellos gesprengt.

Bedauerlicherweise wird – meines Wissens – keine niederländische Institution des Todestages des großen Stechers gedenken, der sich am 1. Januar 2017 zum 400. Mal jährt. Umso mehr darf man mit gespannter Erwartung den Ergebnissen weiterer aktueller Forschungen entgegensehen: So wird derzeit in Deutschland ein nahezu unbekanntes Konvolut von rund 400 Stichen und Holzschnitten des Goltzius und seines

15 Stephen Bann, „Der Reproduktionsstich als Übersetzung“ in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 6, (2002) S. 41–76.

16 Britta Bode, „Inventie. Simon Frisus‘ ‚Friesenfürsten‘ und Hendrick Goltzius‘ ‚Römische Helden‘“, in: *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, hrsg. von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, S. 217–236, hier: S. 235. Siehe auch *Copy.Right. Adam von Bartsch, Kunst, Kommerz, Kennerschaft*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Universität Göttingen, hrsg. von Stephan Brakensiek, Anette Michels und Anne-Katrin Sors, Petersberg 2016.

17 Leesberg 2012 (S. Anm. 9), Introduction, S. lii.

18 Siehe Anm. 7.

19 Vgl. hierzu Anja Wolkenhauer, „Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel einiger Stiche von Hendrick Goltzius“, in: *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2006, S. 327–345.

Kreises wissenschaftlich aufgearbeitet und vom 10. November 2017 bis 7. Januar 2018 in der Anhaltinischen Gemäldegalerie dem Publikum präsentiert. Im Zuge dieses Projekts werden sämtliche Bildinschriften in Kooperation mit den Altphilologen Anja Wolkenhauer und Hans van de Venne neu übersetzt – geleitet von der Absicht, mögliche zusätzliche Bedeutungsdimensionen der Bildwerke zu erschließen.²⁰

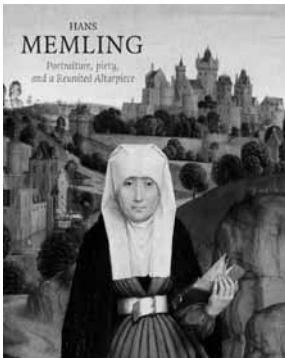
Ein großes Verdienst des Basler Kataloges besteht zweifellos darin, die dortigen Bestände vorbildlich erschlossen und der (Fach-)Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Darüber hinaus unterstreicht der gewählte Zugriff auf das Material jene Tendenzen innerhalb der Forschung zur niederländischen wie im übrigen auch zur italienischen Druckgrafik²¹ der Frühen Neuzeit, welche das kreative Potenzial der Stecher stärker in den Blick nimmt und macht diese Ansätze für *Das Unternehmen Hendrick Goltzius* fruchtbar: „Die [...] enge Bindung an die Vorlage wird häufig so interpretiert, dass der Kupferstich *per se* eine reproduktive Kunst ist – eine eingeschränkte Sicht, die durch einen Stecher wie Goltzius, der vor allem eigenen Entwürfe in virtuose Bilder verwandelte, widerlegt wird.“ (14)

Erfreulicherweise gilt also auch weiterhin: Goltzius und mit ihm die Grafik um 1600 hat Konjunktur – verdientermaßen, wie uns Ariane Mensger exzellent vor Augen führt.

BRITTA BODE
Berlin

20 Mündliche Auskunft von Norbert Michels am 4.11.2016.

21 Vgl. Norberto Gramaccini und Hans Jacob Meier, *Die Kunst der Interpretation: Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin/München 2009 und Gudrun Knaus, „Druckgraphik nach Raffael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen“, in: Castor 2010 (s. Anm. 3), S. 25–37.



John Marciari (Hrsg.); Hans Memling. Portraiture, Piety, and a Reunited Altarpiece (Ausst.-Kat. The Morgan Library & Museum, New York

2. September 2016 bis 8. Januar 2017); New York: Paul Holberton Publishing 2016; 112 S., 60 farb. Abb.; ISBN 978-1-911300-08-3; ca. € 25

In this review, I will focus on the theme of the historical context in which Memling produced his works, as it is one of the significant topics throughout the catalog. This theme is mostly discussed in the catalog's first three articles. The following three essays discuss new discoveries through recent technical studies. Thus, the review concentrates on article 1–3.

This catalog was made for the exhibition *Hans Memling, Portraiture, Piety and a Reunited Altarpiece* held at the Morgan Library & Museum in New York between February 2016 and January 2017. The main theme of the exhibition is a reconstruction of