

„Ferdinand Bol and Govert Flinck – Rembrandt’s Master Pupils“ (13.10.2017–18.02.2018), zu der auch ein gleichnamiger und überaus erkenntnisreicher Ausstellungskatalog erschienen ist, hilft erfreulicherweise bei der Revision dieses Klischees.⁴

SABRINA LIND
Antwerpen

- 4 *Ferdinand Bol and Govert Flinck – Rembrandt’s Master Pupils*, hrsg. v. Norbert Middelkoop, Ausst.-Kat. The Rembrandt House Museum und Amsterdam Museum, 13.10.2017–18.02.2018, Zwolle 2017.



Thea Vignau-Wilberg; Joris und Jacob Hoefnagel: Kunst und Wissenschaft um 1600; Berlin: Hatje Cantz 2017; 544 S., 515 Abb.; ISBN 978-3-7757-4172-9; € 50

Dieses Buch ist nicht nur etwas für Spezialisten! Es wäre mehr als genug gewesen, das längst überfällige Werkverzeichnis von Joris und Jacob Hoefnagel vorzulegen. Darüber hinaus hat Thea Vignau-Wilberg als Frucht jahrzehntelanger intensiver Forschung ein Buch vorgelegt, das über den engen Kreis der Spezialforschung hinaus einen wertvollen Beitrag zum Verständnis von Kunst und Wissenschaft um 1600 leistet. Wer an diesem weit gesteckten Feld Interesse hat, wird dieses Buch mit Neugier, wachsender Begeisterung und reichem Gewinn lesen. Thea Vignau-Wilbergs Magnum Opus ist nämlich weit mehr als der über 544 Druckseiten im Quartformat ausgebreitete Catalogue raisonné von Joris und Jacob Hoefnagel, die bislang nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gefunden hatten. Als der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander 1604 sein *Schilder-Boeck* veröffentlichte, sein ‚Maler-Buch‘, in dem er dem Vorbild Vasaris folgend die Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Maler versammelte, widmete er auch dem Maler und Poeten Joris Hoefnagel aus Antwerpen ein eigenes Kapitel. Das allein ist schon bemerkenswert, denn längst nicht jeder Maler seiner eigenen Zeit wurde von van Mander einer solchen Würdigung für wert befunden. Das ist umso verwunderlicher, weil – wie zu betonen van Mander nicht müde wird – „der sehr geistreiche“ Joris Hoefnagel, „der in Antwerpen als Kind sehr reicher Eltern geboren wurde, die ihn, gegen die Natur ringend, in den Kaufmannsberuf drängten. Obwohl seine Neigungen auf die Malkunst gerichtet waren, mochten sie ihn nicht tun lassen, was der Junge zuhause und in der Schule stetig tat und nicht lassen konnte, was ihm Mutter Natur ständig gebot.“¹ Tatsächlich sorgten die wohlhabenden

1 Karel Van Mander, *Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 262v („Dit heeft wel bevonden waerachtich te wesen den seer gheestighen Jooris Hoefnaghel van Antwerpen, welcken was gheboren in’t Jaer 1545. van seer rijke Ouders, die hem tot Coopmanschap, teghen de natuere worstelende, aendron-

Eltern für eine gute Ausbildung ihres Sohnes. Der Diamanthändler Jacob Hoefnagel und seine Frau Elisabeth Vezelaer, als Tochter eines Antwerpener Münzmeisters geboren, gehörten zur sozialen und kulturellen Elite der Weltstadt an der Schelde. Sie sandten ihren Sohn zur Lateinschule, der neben dem Flämischen auch Deutsch, Italienisch, Französisch und Spanisch beherrschte und an den Universitäten von Bourges und Orléans studierte. „Als er sich nun auf Reisen begab, um fremde Länder zu besuchen, legte er sich ein sehr umfangreiches Buch an, in das er alles aufnahm, was ihm merkwürdig erschien; Landbau, Weinkeltern, Wasserwerke, Sitten und Gebräuche, Hochzeitsfeste, Tänze, Festlichkeiten und zahllose ähnliche Dinge. Er zeichnete überall Städte und Kastelle nach der Natur nebst allerlei Trachten, wie man aus einem Buch ersehen kann, in dem Städtebilder veröffentlicht worden sind, von denen die am malerischsten aufgefasst den Namen Hoefnagel zeigen.“² Diese erste, gemeinsam mit dem auch mit Pieter Bruegel dem Älteren befreundeten Geografen Abraham Ortelius unternommene Reise führte nach Venedig. „Und als sie nach Augsburg zu den Fuggers kamen, wo sie gut aufgenommen wurden, riet man ihnen nach München zu gehen und die Kunstkammer des Herzogs von Bayern anzusehen. Sie folgten diesem Rat, und begaben sich, mit einem Empfehlungsbrief von diesen Herren versehen, dorthin.“³ Im Folgenden berichtet van Mander eine Anekdote: Der Herzog ließ sie alles sehen und fragte Hoefnagel, ob er nichts von seinen Arbeiten bei sich habe, worauf dieser ihm sein eigenes und seiner ersten Frau Bildnis „und noch ein kleines Bildchen auf Pergament mit Tieren und Bäumen in Miniaturmalerei zeigte. Als sie wieder in der Herberge waren, schickte der Herzog seinen Hofmeister oder einen anderen Herrn, um zu fragen, wieviel Hoefnagel für das Miniaturbildchen mit den kleinen Tieren verlange, da er die kleinen Bildnisse nicht hergeben wollte. Hoefnagel, der sich weder als Maler ausgegeben noch sich eingebildet hatte, etwas in der Malerei zu können, scheute sich etwas dafür zu verlangen. Ortelius ermunterte ihn aber und forderte selbst für ihn hundert Goldkronen, die ihm der Herzog sofort gab.“⁴ Der Kauf ist

gen: want zijn gantsche oft aldermeeste gheneghentheydt tot de Schilderconst streckende, niet mochten lijden, dat den Jonghen t' huys oft in't Schoole dede, ,t ghene hem de Moeder natuere stadich gheboodt, en niet laten en con“).

- 2 Carel Van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, 2 Bde., hrsg. von Hanns Floerke, München, 1906, Bd. 2, S. 74f. Van Mander 1604 (wie Anm. 1), fol. 262v („Doe hey nu hem begaf tot reysen, en landen te besoecken, maeckte hy een heel groot Boeck, van al wat hy over al seldsaems vondt oft sagh, soo van Landtbouw, Wijn-perssen, Waterwercken, manieren van leve, Houwlijcken, Bruyloften, danssen, feesten, en dergelijcke ontallijcke dingen: hy was over al doende, hy teyckende alle Steden, en Casteelen nae ,t leven, alderley cleedinghen en drachten, ghelijck in een Boeck te sien is, die met ghedruckte Steden uyt coemt, daer men siet by die op de schilderaghtighste maniere ghedaen zyn, zynen naem Hoefnaghel gheschreven“).
- 3 van Mander/Floerke (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 76f. („Hier naer is Hoefnaghel met Abraham Ortelius, vermaerd't Landt-beschrijver, gereyst na Venetien: en comende t' Ausborgh by de Heeren Fouckers, aldaer wel onhaelt wesende, wert hun gheraden te gaen sien de Constamer van den Hertogh van Beyeren tot Munchen. Dus daer ghereyst met eenen Recommandatie-brief van dese Heeren“).
- 4 Ebd. („... heeftse den Hertogh alles laten sien, en gheveraegt aen Hoefnaghel, of hy niet en hadde van zijn Const. Desen liet den Hertogh sien, zijn en zijns ersten Huysvrouwen Conterfeytself, en noch een stukken met beestghens en boomkens, van Verlichterije, op pergaminj. Doe sy in hun Herbergh waren, sondt den Hertogh door zijn Hofmeester, oft ander Heer vrughen, wat Hoefnaghel begheerde voor dat Verlichteryken van de beestghens, derwyl hy de tronikens niet wouw quijt

tatsächlich dokumentiert (35f.), genauso die Tatsache, dass Hoefnagel auf seinen zahlreichen Reisen Städtebilder zeichnete, die später in Georg Brauns Städtebilderbüchern *Civitates orbis terrarum* veröffentlicht wurden (Kat. F-i). Auch in Fällen wo andere Dokumente fehlen, erlauben diese Städtebilder oftmals die Rekonstruktion der Reiserouten dieses enorm mobilen Europäers. Seiner Herkunft und Ausbildung gemäß wurde Hoefnagel stets als Reisender Herr von Stand wahrgenommen und zum Beispiel im Benutzerbuch der Münchener Bibliothek als „Dominus“ verzeichnet (36). Er selbst gab auch, als Künstler längst anerkannt, seinen Beruf mit „Kaufmann aus Antwerpen“ an, „Mercator Antverpianus“ (34). Seine von den Zeitgenossen hoch gelobten und bewunderten Werke wurden nicht nur für ihre außerordentliche Naturtreue gelobt, sondern stets auch für die Feinheit der Ausführung.

Die fast durchgängig farbig in guter Qualität gedruckten Abbildungen von Thea Vignau-Wilbergs Buch machen diesen Reiz anschaulich. Die Autorin stellt die einzelnen Werke konzise vor, für die hier exemplarisch auf ein „Denkmal der Freundschaft“ verwiesen sei (Abb. 1), das Hoefnagel 1593 dem Geografen Abraham Ortelius gewidmet hatte (C 16). Als „D[omino] Abrahamo Ortelio | Amicitiae monumentum“ ist das Blatt links unten ausdrücklich beschriftet. Rechts stehen der Name des Herrn Künstlers, der das Werk „mit seinem Genius als Führer“ verfertigte: „Georgivs Hovfnaglivs | ·D·Genio duce M.D.XCIII.“ In der zentralen Schriftkartusche am oberen Rand steht „Ars neminem habet inimicum præter ignorantem“, „Niemand hasst die Kunst, außer dem, der sie nicht kennt.“ In jeder der Katalognummern des Buches werden, nach einer knappen technischen Beschreibung des Blattes, nicht nur alle Aufschriften wiedergegeben, sondern der des Lateinischen unkundigen Leserschaft auch Übersetzungen angeboten. Unter dem Motto ‚Hermathena‘ zeigt Hoefnagels Zeichnung eine Eule, Symbol der Athena, die einen aus Pinsel und Schlangen geformten Merkurstab hält. Sie steht auf einer Weltkugel, die wiederum auf einem Buch liegt. Mit ihren zahlreichen symbolisch deutbaren Motiven forderte und erlaubte Hoefnagels Miniatur etliche unterschiedliche Lesarten, die sich auf Ortelius, ihn selbst und ihre Freundschaft beziehen ließen. Vignau-Wilberg umreißt diesen Möglichkeitsraum ohne sich in allzu weitgehenden Deutungen zu verlieren. Sie weiß um den Grenzgang den das stets bedeutet, doch wird ihr fraglos niemand diese Unvollständigkeit vorwerfen, für die sie sich in ihrer Einführung im Voraus entschuldigt (11). Es ist ja gerade das faszinierende, dass diese Bilder Ausdruck eines Medienverständnisses sind, das die sinnbildliche Auslegung im Sinne der künstlerischen Intention an das Publikum delegierte. So ist einzig die Annahme falsch, dass der Hintergrund aus Pflanzen und Insekten hier inhaltlich keine Bedeutung habe. Hoefnagel selbst schreibt über die Details des Hintergrundes, dass er das Hauptmotiv um viele Einfügungen vermehrt habe, „vermeerdert van vele *inserta*“⁵. Der in einem Brief an Abraham Ortelius vom 20. September 1593

wesen. Hoefnaghel, die hem noyt hat uytghegheven voor een Schilder, noch laten vorstaen yet te kunnen, was schromig daer van yet te willen eysschen: Dan Ortelius hem moet ghevende, eyschte self voor hem een hondert gouden Croonen“).

5 Joannes Henricus Hesselsm, *Abraham Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et Jacobum Colium Orteliani epistolae*, Cambridge 1887, S. 566.

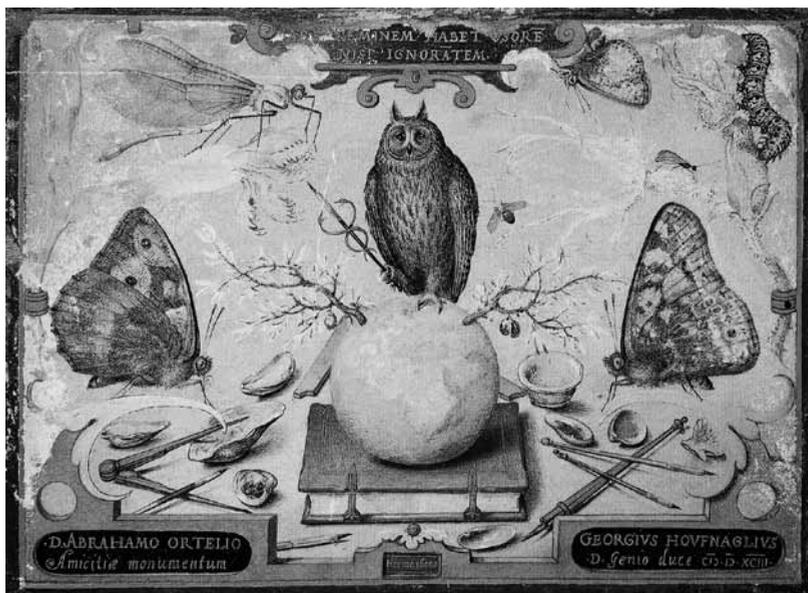


Abb. 1: Joris Hoefnagel, Allegorie für Abraham Ortelius, 1593. Deckfarbe auf Pergament, 11,8 × 16,5 cm. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. 535 (175)

gebrauchte Begriff ist die zweite Person Singular Präsens Imperativ Aktiv von lateinischen Verb *insertare* und lässt sich als Aufforderung lesen: Stecke hinein! So betrachtet lassen sich die fruchttragenden Pflanzen, die links und rechts aus der Erdkugel wachsen, als Hinweis darauf lesen, dass jede Blüte der Welt sich zwischen den Polen Wissen (*scientia*) und Denken (*ratio*) entwickelt, die durch das Buch und die Eule verkörpert werden. Die Eule auf dem Buch mochte aber auch auf ein von Daniel Rollenhagen publiziertes Emblem verweisen, dessen Motto „*Studio et Vigilantia*“ („Durch Eifer und Aufmerksamkeit“) proklamierte, dass nur der verdiente Gelehrter genannt zu werden, der mit Eifer Bücher studiert.⁶ Ein vieldeutiger Gegenstand waren auch die Muschelschalen, die von Malern der Zeit als Farb- und Mischbehälter genutzt wurden. Allein in Picinellis *Mundus symbolicus* werden für Muscheln (*conchylia*) zwei Dutzend unterschiedliche Deutungen vorgeschlagen.⁷ Gleiches gilt auch für den Zirkel, der auch zu den von Cesare Ripa besonders gern verwandten Attributen zählt und der genauso für das Zählen und Messen stehen kann wie für Perfektion.⁸ Sie ist beim Interpretieren der als grundsätzlich polyvalent aufzufassenden Zeichnungen Hoefnagels schlichtweg

6 Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. 897.

7 Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus*, Köln 1681, Register.

8 Nils Büttner, *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*, Darmstadt 2014, S. 93–95.



Abb. 2: Anonymer Maler nach Joris Hoefnagel, Freundschaftsallegorie für Johannes Radermacher, 1589. Öl auf Holz, 22,5 × 34,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. 1308 (141)

nicht zu erreichen. Zu komplex sind die jeweiligen Kontexte, die es bei solcher Deutung zu berücksichtigen gilt. Sie erläutert Thea Vignau-Wilberg mit größter Sorgfalt. Es gelingt ihr die intellektuellen und sozialen Netzwerke anschaulich zu machen, in denen Hoefnagel sich bewegte und für die und in denen er seine Kunst produzierte. Dieser Sichtbarmachung, die erst die engen Verflechtungen von Kunst und Wissenschaft um 1600 erfahrbar macht, folgt die Struktur des Buches, das über die den allgemeinen Rahmen bestimmenden Biografien von Joris und Jacob Hoefnagel in zwei Hauptteile gegliedert ist. Schon die der Biografie von Joris vorangestellte Einleitung *Kunst und Künstler* macht dabei dieses Netzwerk sichtbar. Gleich am Beginn steht nämlich eine Würdigung Hoefnagels aus der Feder von Constantijn Huygens, der um das Jahr 1630 beschlossen hatte, die Geschichte seines Lebens aufzuzeichnen.⁹ Das lateinische Manuskript enthält einen Exkurs über die Maler seiner Zeit in ‚unseren Niederlanden‘, ‚in Belgio nostro‘, zu denen auch Joris Hoefnagel zählte. Huygens war als Sekretär des niederländischen Statthalters Frederik Hendrik ein einflussreicher Mann. Er war aber nicht nur ein bedeutender Diplomat und Politiker am Hof in Den Haag, sondern zugleich Astronom, Komponist und Dichter. Er korrespondierte mit Descartes und

⁹ Das Manuskript befindet sich in der Bibliotheek der Koninklijke Akademie, Den Haag, Huygens-Handschriften, Catalogus van Handschriften, N^o XL.VIII. Die Passage zu Rubens dort auf fol. 967–969. Der lateinische Text ediert durch Worp 1897. Zu Huygens vgl. URL: <http://www.dbnl.nl/auteurs/auteur.php?id=huyg001> (11.2.2008).

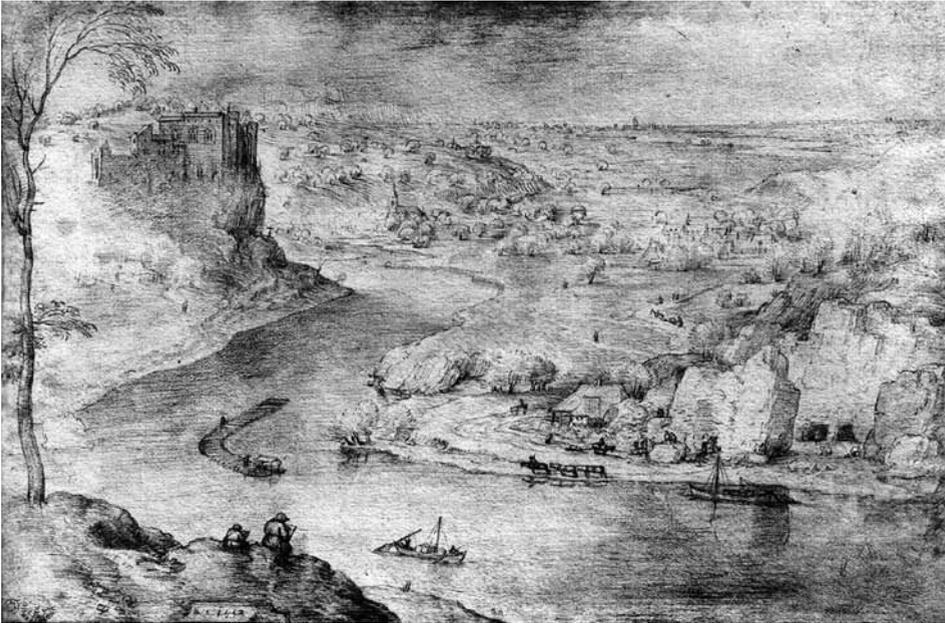


Abb. 3: Pieter Bruegel (?), *Flußlandschaft mit zwei Zeichnern*. Schwarze Kreide, 22,3 × 34,2 cm. Links unten bezeichnet: B. 1553. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv.-Nr.: D.6 (legs Gigoux)

entdeckte den jungen Rembrandt, dem er dringend eine Reise nach Italien nahelegte. Die Mutter von Huygens war die Schwester Joris Hoefnagels, der geschätzte Künstler sein Onkel. Hoefnagel produzierte seine Miniaturen für die politische und soziale Elite seiner Zeit. Die Gegenstände seiner Bilder zielten dabei auch auf die intellektuelle Elite, die der Insektenwelt ein nie dagewesenes Interesse entgegenbrachte. Naturwissenschaften, Philosophie, Kunst und Theologie waren noch nicht so streng geschieden wie sie es heute sind. Vielmehr durchdrangen sich diese Bereiche, wurden miteinander in Beziehung gesetzt und als in Zusammenhang stehend wahrgenommen. Naturbetrachtung und der Wunsch nach einem tieferen Verständnis der in ihrem göttlichen Ursprung unbestrittenen Schöpfung durchdrangen sich in Künsten und Wissenschaften. Die von den Höfen finanzierten Humanisten, die Professoren an den Hochschulen der Zeit, die Naturforscher, Geografen und Maler standen miteinander in Kontakt und korrespondierten miteinander. Joris Hoefnagel war eng in diese Netzwerke eingebunden und seine Werke sind nur innerhalb dieses dichten Geflechts von einander durchdringenden Einflussphären verständlich. Die Biografie mit Geburt und Tod der Protagonisten gibt dabei zugleich den begründeten Ausschnitt aus der chronologisch erzählten Geschichte vor, der folgend die beiden Hauptteile des Buches in Kapitel und Abschnitte geteilt sind. Sie folgen der gleichen Ordnung. Den Anfang macht ein Blick auf das Leben des Künstlers, der auf dem aktuellsten Stand der Forschung die Fakten in einer

nicht nur lesbaren, sondern spannend zu lesenden Form darbietet. Ein kleines Manko ist die Tatsache, dass die notwendigen Fußnoten jeweils an das Ende jeden Abschnittes gesetzt sind, was zumal in den Katalogteilen die Suche nach den Anmerkungen mühsam macht. Diese Anordnung kommt zwar der Gestaltung zugute, macht aber die Benutzung unnötig schwierig. An die Biografie Joris Hoefnagels schließen drei kurze Exkurse an, deren erster Joris Hoefnagels Kunstkammer gewidmet ist (53), über deren Bestände nur vereinzelte Zeugnisse mittelbar Aufschluss erlauben. Das gilt auch für die im nächsten Exkurs in den Blick genommene Zeichnungssammlung (54), zu der Arbeiten gehörten, auf die Hoefnagel in eigenen Werken reagierte, darunter wohl auch Städtebilder, auf die er im Rahmen seiner Arbeit für Brauns *Civitates orbis terrarum* zurückgriff. Vieles von dem, was er selber besaß, war vermutlich genauso anonym, wie jene Stadtansichten die fälschlich mit ‚G. hufnagl‘ bezeichnet sind. Diesen ehemals für Werke Hoefnagels gehaltenen Zeichnungen und den ebenso falsch an ihn zugeschriebenen Zeichnungen des wenig bekannten Grafikers Gerrit van der Horst (Gerhard Horst) ist der letzte Exkurs gewidmet. Daran schließt der detaillierte Katalog der Werke an, wobei die von Hoefnagel illuminierten Codices an den Anfang gestellt sind. Mit diesem Gebiet kehrt die Verfasserin zugleich an die Anfänge ihrer eigenen wissenschaftlichen Biografie zurück, denn ihre Begeisterung für die Kabinettsminiaturen Hoefnagels mündete in ihre Dissertation zu Hoefnagels Codices in Wien (C2 und C3 des *Catalogue raisonné*). Die 1969 in zwei Bänden veröffentlichte Arbeit untersuchte die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels.¹⁰ Das im Dissertationsprojekt zum Ausdruck kommende Interesse schlug sich auch in zahlreichen Aufsätzen nieder. Mittelbar aus dem Promotionsprojekt hervorgegangen ist auch die 1992 gemeinsam mit Lee Hendrix kommentierte Faksimileausgabe des von Hoefnagel illustrierten Schreibmeisterbuches von Georg Bocksay, *Mira calligraphiae monumenta* (C3).¹¹

Auf den Katalog der Codices folgt ein Abschnitt, der drei nach Hoefnagels Entwurf ausgeführte Ölbilder verzeichnet. Zwei nennen inschriftlich Hoefnagel als Zeichner des Entwurfes und wurden von dem am englischen Hof tätigen flämischen Maler Marcus Gheeraerts dem Älteren (ca. 1520–ca. 1590) ausgeführt (B1 und B2). Das dritte Bild, eine Allegorie auf die Freundschaft Hoefnagels mit Johannes Radermacher wurde von unbekannter Hand ausgeführt, wobei Vignau-Wilberg jeden Hinweis auf die Autorschaft Hoefnagels genauso vermeidet wie Spekulationen über eine Zuschreibung. Das Gemälde wirkt aber fraglos nicht wie der erste Versuch eines Wasserfarbmalers, sich in dem ihm fremden Medium der Ölmalerei zu versuchen (Abb. 2).

Mit den im folgenden Abschnitt C katalogisierten Kabinettsminiaturen, zu denen auch das oben besprochene Stück zählt, bewegt sich der Katalog auf sicherem Terrain. Technische Beschreibung, Angaben zu Provenienz und Forschungsliteratur sind verlässlich und weitgehend komplett. Gerade in diesen vom Leser vielleicht nur überflogenen Angaben erweisen sich jahrzehntelange Forschungsarbeit und Mühewaltung,

10 Thea Vignau-Wilberg, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, 2 Bde., Leiden 1969.

11 Als Volltext online, URL: <http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/089236212X.html> (18.2.2018).

für die Thea Vignau-Wilberg größter Respekt gebührt. Ein kleiner Wehrmutstropfen ist, dass die Ergebnisse der kunsttechnologischen Forschung zu den Objekten um Jahre hinterherhinken. So weiß man allzu wenig über die von Hoefnagel verwandten Papiere, sodass nur in wenigen Fällen Anmerkungen zu Wasserzeichen auftauchen. Angaben zu Papierstruktur, Stegschatten und Kettlinien fehlen genauso wie Hinweise darauf, ob er die Sieb- oder die Filzseite des Bogens für seine Zeichnung nutzte. Hier bleibt in den kommenden Jahrzehnten noch einiges zu tun. Die konzisen Texte, die Vignau-Wilberg zu den einzelnen Objekten verfasst hat, zeigen nicht nur die Verbindungen und Wanderungen von Motiven innerhalb des Œuvres, sondern machen immer wieder deutlich, wie sehr die gezeigten Naturgegenstände auch in den Diskursen von Theologie und Naturforschung verwurzelt waren. Das Wunderbare wird auch und gerade in den bemalten kunstgewerblichen Gegenständen greifbar, die teils mit Darstellungen aus Flora und Fauna, teils mit religiösen Motiven wie der Himmelfahrt Mariens geschmückt sind. Den im Abschnitt D versammelten vier erhaltenen Objekten schließen sich die wenigen Zeichnungen an, die keine topografischen Inhalte haben und sich in Form und Ausführung nicht den Kabinettminiaturen zuschlagen lassen. Unter diesen Objekten der Gruppe E ragt vor allem Hoefnagels erstes eigenständiges Werk hervor, eine Folge von Rötelzeichnungen und Texten, die er unter dem Motto der *Patientia* (Geduld), der stoischen Haltung gegenüber den irdischen Geschehnissen, widmete. Hier hätte es mehr als des cursorischen Verweises auf Justus Lipsius bedurft, den seinerzeit – weit über die Grenzen der Niederlande hinaus – einflussreichsten Philosophen der Zeit. Er stand nämlich nicht nur mit Hoefnagels Freund Ortelius in engem Kontakt und Austausch, sondern auch mit Johan Radermacher, dem Lipsius sehr pointiert auch seine Gedanken über die Beziehung zwischen antiker Philosophie und christlicher Lehre erklärte.¹² Die ausführliche Kontextualisierung der besprochenen Werke hätte fraglos den Rahmen des Werkverzeichnisses gesprengt und so erscheint es verzeihlich, dass diese Verweise auch im Kontext der Städtebilder im Abschnitt F etwas spärlich ausfallen, wo leider zudem auf die Übersetzung der lateinischen Inschriften verzichtet wurde. Die Stadtdarstellungen sind nach Ländern geordnet und folgen dann innerhalb der einzelnen Länder, soweit möglich, den biografisch bezeugten Reiserouten. Was für die zur belehrenden Unterhaltung der Elite zielenden Miniaturen gilt, lässt sich nämlich in gleicher Weise auch für die im Kupferstich reproduzierten Städtebilder sagen. Sie waren zum Zeitpunkt ihres Entstehens Teil eines Bildungsdiskurses, der sie unter dem Oberbegriff der Chorografie gleichermaßen als Teil der wissenschaftlichen Erdbeschreibung betrachtete, wie als ein zur Kontemplation der Schöpfung einladendes Bild.¹³

12 Nicolette Mout, „Elefanten tauchen nur mit Vorsicht in die Flüsse ein, weil sie nicht schwimmen können‘: Justus Lipsius und die religiösen Auseinandersetzungen seiner Zeit“, in: *Der Augsburger Religionsfrieden 1555. Wissenschaftliches Symposium aus Anlass des 450. Jahrestages des Friedensschlusses, Augsburg 21. bis 25. September 2005*, hrsg. von Heinz Schilling und Heribert Smolinsky, Münster 2007, S. 439–454, hier S. 449. Karel J.S. Bostoën, *Bonis in bonum: Johan Radermacher de Oude (1538–1617), humanist en koopman*, Hilversum 1998, S. 22, 79.

13 Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 163–187.

Der vorletzte Abschnitt des Werkverzeichnisses ist jenen Druckgrafiken gewidmet, die Hoefnagels Namen als Verlegerangabe tragen. Selbst scheint er nur das Volksvergnügen auf der Schelde radiert zu haben, das unter den Städtebildern seinen Platz gefunden hat. Als Verleger trat er für einige religiöse und allegorische Blätter von Ägidius Sadeler auf, aber auch für zwei Landschaften Pieter Bruegels, die dieser ausweislich der Stichinschrift 1553 in Rom angefertigt hatte (G10-c+d). Hier kommt die Diskussion der Vorlagen etwas kurz, die fraglos Teil von Hoefnagels Zeichnungssammlung waren. Dabei ergibt sich aus dem von Vignau-Wilberg ausgebreiteten Material eine interessante Perspektive, für die außerhalb ihres Interesses liegende Zuschreibung der in Kreide ausgeführten *Landschaft mit zwei Zeichnern* aus Besançon (Abb. 3).¹⁴ Dieses Blatt war nicht zuletzt unter Verweis auf seine für Bruegel sonst nicht belegte Technik aus dem Œuvre ausgeschieden worden und wird seither nicht selten als Kopie angesehen.¹⁵ Niemand hat allerdings bis heute die Autorschaft der Vorzeichnung für die Landschaft mit Schiffbruch von Cronelis Cort bezweifelt, die zusammen mit den Blättern nach Bruegel von Hoefnagel publiziert wurde (unter G10-a).¹⁶ Es wäre nämlich mehr als Zufall, dass die beiden erhaltenen Vorzeichnungen für die von Hoefnagel verlegten Stiche nicht auch die gemeinsame Provenienz aus seiner Sammlung teilen würden. Beide wären dann als Originalvorlagen der nach ihnen angefertigten Reproduktionen anzusehen, was auch der Diskussion der Eigenhändigkeit der *Landschaft mit zwei Zeichnern* eine neue Richtung geben könnte. Die letzte Nummer dieses Katalogteils, der in Abschnitt H nur noch die Besprechung der urkundlich erwähnten Werke folgt, ist den Nachstichen gewidmet, die Jacob Hoefnagel unter dem Titel *Archetypa* nach Entwürfen seines Vaters angefertigt hat (G11-a-k). Sie sind eine ideale Überleitung zum zweiten Hauptteil des Buches, das Leben und Werk Jacob Hoefnagels gewidmet ist. Er war der älteste Sohn von Joris Hoefnagel und folgte ihm in der vielfältigen Karriere als Kaufmann, Humanist und Künstler. Das Spektrum der von ihm angewandten künstlerischen Medien war breiter als das seines Vaters. Er wurde als Kupferstecher erfolgreich, malte aber auch und praktizierte jene Kabinettmalerei, mit der sein Vater zu Ruhm und Ehre gelangt war und reproduzierte Zeichnungen älterer Meister. So schuf er beispielsweise 1602 eine der bekannten Nachzeichnungen von Pieter Bruegels Blatt mit Maler und Kenner (C 6). Der Katalog des zweiten Hauptteils verzeichnet das schmalere Œuvre des Sohnes unter den gleichen Lemmata, die auch das Werk des Vaters gliederten. Auch hier stehen am Schluss die druckgrafischen Werke, die den langanhaltenden Ruhm von Vater und Sohn Hoefnagel begründeten, wobei die 1630 publizierten *Diversae Insectarum Volatium icones* noch einmal den

14 Hans Mielke, *Pieter Bruegel: Die Zeichnungen*, Turnhout 1996, Nr. 13.

15 Karl Arndt, „Frühe Landschaftszeichnungen von Pieter Bruegel d.Ä.“, in: *Pantheon* 25, 1967, S. 97–104, hier: S. 102f., vermutete in der Zeichnung das Original, da sie – was auch Mielke anerkennt – ‚bruegeliger‘ sei als die Radierung. Die für Bruegel ungewöhnliche Technik der Kreidezeichnung sah Arndt eher als Indiz für dessen Autorschaft an. Vgl. zu diesem Problem auch Mielke 1996 (wie Anm. 14), Nr. 13; Nils Büttner, „Pieter Bruegel de Oude: meestertekenaar“, in: *Kunstchronik* 55, 2002, S. 5–9.

16 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv.-Nr. D.2753.

engen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft illustrieren, dem sich der Untertitel von Thea Vignau-Wilbergs Buch verdankt.

Der Catalogue raisonné des Œuvres von Joris und Jacob Hoefnagel war ein bedeutendes Desiderat der Forschung. Das von Thea Vignau-Wilberg vorgelegte Buch verdankt sich einer mehr als fünfzigjährigen Beschäftigung der Autorin mit ihrem Thema. Entsprechend vermittelt das Magnum Opus ein umfassendes Wissen über die Objekte und ihre Kontexte. Das allein wäre schon viel. Das Buch ist aber nicht nur nützlich, sondern auch lesbar geschrieben, ansprechend gestaltet und schön illustriert. Kurz: ein Gewinn für jede Bibliothek und alle Leserinnen und Leser.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



Klaus Gereon Beuckers und Katharina Prieue (Hrsg.); Die Kieler Garnisonskirchen. Kirchenbau um 1900 zwischen Historismus und Moderne (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Bd. 83); Kiel: Ludwig Verlag 2017; 200 S., 87 s/w-Abb.; ISBN 978-3-86935-311-1; € 24,90

Die von Klaus Gereon Beuckers und Katharina Prieue herausgegebene Aufsatzsammlung zu den Kieler Garnisonskirchen macht zwei entscheidende Dinge deutlich: Zum einen wird am Kieler Institut für Kunstgeschichte wieder beziehungsweise weiterhin Forschung zur schleswig-holsteinischen Architektur und bildenden Kunst betrieben, zum anderen darf die in Fortführung von Alfred Kamphausen stets dieses Feld dominierende Forschung im Sinne einer vermeintlich nordischen und somit quasi erhabenen Kunst damit endlich als beendet erklärt werden. Stattdessen werden nun Ergebnisse, die im Rahmen eines interdisziplinären Projektes zwischen dem Lehrstuhl für Regionalgeschichte (Prof. Dr. Oliver Auge), dem Lehrstuhl für Neuere Geschichte (Prof. Dr. Gabriele Lingelbach) und dem Institut für Kunstgeschichte anlässlich des 150. Jahrestags der Erhebung Kiels zum Marinestützpunkt 2015 stattgefunden hat, vorgestellt. Es ging darum, die Folgen für die Stadt- und Regionalgeschichte facettenreich zu analysieren und diskutieren. Vor allem die kunsthistorische Forschung spiegelt sich in dem genannten Band wider, es sind zum Teil Bachelorarbeiten, in jedem Fall aber Beiträge von Nachwuchswissenschaftlern, die hier veröffentlicht sind.

Die Publikation – im Kieler Verlag Ludwig erschienen – kommt zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Stadt eines ihrer bedeutendsten Quartiere, das den Krieg überlebt hat, gerade entledigt – den Bauten des Marinelazaretts im Ansharpark in der Wik. Sie gehören – wie eben eine der Garnisonskirchen, die Petruskirche – zu einem