

*Bronze- und Messingguss, Textile Künste* (ausführliche Beschreibung eines Tabernakels von Marion Singer, Kat.-Nr. 207). Jacob Hellers Stiftungen umfassten unter anderem seine Kleidung, in Messgewänder umzuarbeiten (390). Auch Künstler, so der Bildhauer Hans Backoffen und der Guldenlewe genannte, in Frankfurt nachweisbare, auch als Münzmeister tätige Goldschmied Hans I. Engeleder (Kat.-Nr. 216) traten, gleich Adel und Klerus, als Stifter auf, die sich „göttlicher Gerechtigkeit“ überantworteten (23). Eine systematische Aufarbeitung der Kunstförderung durch kirchliche Auftraggeber („Amtsmemoria“, 309) fehle. Das Laiengestühl in Kiedrich gilt als Gemeinschaftsstiftung von Bürgern (370), Seelvorsorge hier vielleicht weniger für das Jenseitige, dem man am Altar und in der Kirche nahe zu sein wünschte (vgl. 299).

Die Büste des heiligen Petrus (Kat.-Nr. 218) von Hans Dirmstein, datiert 1473, einem Frankfurter Künstler, und ein Messkelch für St. Leonhard, ebendort um 1510, Stiftung des Sebastian Weisbrodt (Kat.-Nr. 215), gelten als Spitzenwerke (vgl. 431). Die erwähnten Aufsätze von Andreas Tacke und Christoph Nebgen bilden Kapitel IV, *„Bedenck das End“*, mit diesen und weiteren kostbaren Objekten.

Mit dem Tod Eitelwolfs vom Stein, Hofmarschall Albrechts von Brandenburg, geriet 1515 die Reformierung der humanistischen Mainzer Universität in Stagnation (408). Noch die Berufung von Wolfgang Capito und Kaspar Hedio ging auf Albrecht zurück (Kat.-Nr. 188). Die Bestrafung der aufständischen Rheingauer, deren – in 31 Artikeln 1525 niedergelegten – Forderungen zunächst entsprochen worden war, ist Gegenstand von Katalognummer 183, Mahnschreiben des Erzbischofs aus dem Jahr 1526, mit dem die Bewilligung durch zwei Schnitte ungültig gemacht wurde.

HEIKE WETZIG  
Braunschweig



**Maria Harnack; Niederländische Maler in Italien. Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert** (Reflexe der immateriellen und materiellen Kultur 6); Berlin u. Boston: De Gruyter 2018; 332 S., 150 Abb.; ISBN 978-3-11-055742-8; € 79,95

Die Mobilität von Künstlern und die damit einhergehende Verbreitung von Bildthemen und Kunstwerken selbst bieten zahlreiche Ansatzpunkte für eine wissenschaftliche Untersuchung. Am Beispiel niederländischer Künstler in Italien hat sich Maria Harnack in ihrer im Jahre 2016 abgeschlossenen Dissertation, die im April 2018 unter dem weitgefassten Titel *Niederländische Maler in Italien. Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert* publiziert wurde, auf unterschiedlichen Ebenen mit eben jenem Prinzip des künstlerischen Austauschs auseinandergesetzt. Den zeitlichen Rahmen der Untersuchung bildet das 16. Jahrhundert – ein durchaus sinnvoll gewählter Zeitraum, in dem sich neben

einer von Albrecht Dürer ausgehenden, langsam entwickelnden Tradition der Künstlerreise vielfältige soziale, konfessionelle und Ländergrenzen betreffende Umbrüche situieren. Diese von Harnack gelegentlich allzu persistent eingehaltene Zeitspanne birgt unter Berücksichtigung der genannten Umschwünge zahlreiche Anknüpfungspunkte an das heutige Verständnis von Nord und Süd in der Frühen Neuzeit, die in der kunsthistorischen Forschung bislang desiderat geblieben sind oder methodisch neu beleuchtet werden könnten.

In einer knappen Einleitung erläutert Harnack das Ziel ihrer Arbeit, nämlich „konkret und facettenreich darzulegen, auf welche Weise die niederländischen Maler mit der Kultur südlich der Alpen in Beziehung traten“ (10). Bezüglich ihrer Herangehensweise greift sie zurück „auf den üblichen Methodenpool der Kunstgeschichte [...], insbesondere auf die historisch-kritische Methode“ (11). Mit der Untersuchung „grundsätzlich bekannten Materials“ (11), worunter vornehmlich zeichnerische und druckgrafische Werke sowie kunstliterarische Quellen wie Künstlervitae zu verstehen sind, beabsichtigt die Autorin neue Ergebnisse von kunsthistorischer Relevanz zu erlangen. Kunstwerke, die den genannten Untersuchungszeitraum überschreiten, werden dabei außer Acht gelassen.

Die Publikation gliedert sich in sechs Kapitel, welche bis auf das erste erneut in jeweils drei Unterkapitel unterteilt sind. Der erste Punkt untersucht die *Reise nach Italien* (13–53), die unter sozialgeschichtlichen Aspekten wie den Reiseursachen, den nötigen Sprachkenntnissen, den Reisevorbereitungen und der Reise selbst beleuchtet wird. Unter Berücksichtigung der Motivation für die Reise, wie beispielsweise die Auftragslage, sozioökonomische oder auch religiöse Beweggründe, werden biografische Beispiele nach Italien gereister niederländischer Künstler besprochen. Hierbei wird die Italienreise als genuiner Bestandteil der Künstlerausbildung herausgestellt. Bezüglich des Alters reisender Künstler werden in Kürze bisherige Erkenntnisse zusammengefasst. So waren Maler bei Antritt ihrer Reise zwischen 19 und 40 Jahre alt, woraus Harnack schließt, dass auch bereits etablierte Künstler noch nach Italien aufbrachen. Was deren Sprachkenntnisse anbelangt, so eröffnet die Autorin einen Forschungsbereich, der bisher nur marginal behandelt wurde. Am Ende des ersten Kapitels werden knapp die verschiedenen Routen gen Süden besprochen und auf die unterschiedlichen Reisearten von Künstlern, wie etwa im höfischen Gefolge des Auftraggebers, eingegangen. Ein künstlerischer Einfluss auf die Maler während der Reise wird dabei aufgrund des schnellen Voranschreitens negiert.

Das zweite Kapitel ist dem *Aufenthalt in Rom* (55–79) gewidmet. Hierzu werden zunächst die Lebens- und Arbeitsumstände einiger Künstler erläutert, bevor anhand von Bildnissen wie etwa Freundschaftsbildern das Netzwerk von in Rom ansässigen, ursprünglich aus den Niederlanden stammenden Künstlern analysiert wird. Die Autorin arbeitet zudem die beiden Kontraste der Integration und Desintegration von Malern in Rom heraus. Für letzteres Phänomen hebt sie zum Schluss noch einmal Wenzel Coebergher hervor, welchem sie basierend auf der Existenz von Handelsbeziehungen in seine alte Heimat und dem Beibehalten seines Antwerpener Bürgerrechts eine „Segregation von Römern“ (65) zuschreibt. Das Kapitel endet mit einem

Exkurs über *Romanismus und Konfession* (73–79) – ein umfangreiches Thema, dem man auf wenigen Seiten kaum gerecht werden kann.

Das dritte Kapitel über die *Mitbringsel* (81–125) heimkehrender Künstler bedient sich vornehmlich Zeichnungen als kunsthistorische Schlüsselquellen. Die *Funktionen von römischen Zeichnungen* (83–105) untersucht Harnack mittels ihnen beigefügter handschriftlicher Annotationen, bevor sie zur Rezeption italienischer Kunst im zeichnerischen Werk niederländischer Maler über- und der Frage nachgeht, welche italienischen Künstler diese studierten (105–125). Anhand nach Italien Gereister wie Michiel Coxcie und besonders Maarten van Heemskerck wird „eine Konstanz des niederländischen Normempfindens im Laufe des 16. Jahrhunderts“ (123) konstatiert und eine Vorliebe niederländischer Maler für das Nachzeichnen nach schon zu Lebzeiten bekannten italienischen Künstlern wie Michelangelo, Raffael oder Pollaiuolo herausgearbeitet. Diese These wird mit frühneuzeitlicher Vitenliteratur untermauert, die abermals die Hierarchie dieser Maler wiedergibt.

Die beiden nachfolgenden Kapitel bilden den prominenteren Teil der Arbeit. In Analogie zum vorherigen Kapitel wird im ersten über *Druckgraphiken* (127–183) zunächst besprochen, welche italienischen Künstler in Form druckgrafischer Werke von Niederländern nachgestochen und verlegt wurden. Der an dieser Stelle erhobene Vollständigkeitsanspruch kann im Rahmen der Arbeit zweifelsohne nicht erfüllt werden. Eine wichtige Rolle für die Verbreitung von nach italienischen Vorbildern gefertigten Drucken spielte der in Antwerpen ansässige Verleger Hieronymus Cock. In diesem Zusammenhang wird darauf verwiesen, dass Cock eine außergewöhnlich hohe Anzahl an Einzelstichen nach Andrea del Sarto herausgab. Maria Harnack stellt außerdem heraus, dass Künstlernamen auf den Reproduktionen lediglich Erwähnung fanden, sofern sie „berühmt genug waren, um eine Werbewirkung auszuüben“ (134). Im Gegensatz zu frühneuzeitlichen Bildthemen seien antike Werke eher selten druckgrafisch reproduziert worden, was mit sujetspezifischen Argumenten und einer geringen Nachfrage begründet wird. Im Anschluss daran werden kurz Fragen nach der Verwendung von Druckgraphiken und verschiedenen Sammlungsstrategien niederländischer Sammler angerissen, wobei die Ergebnisse auf dem Studium von Künstlerviten und einigen wenigen Inventaren fußen.

In *Importe aus Italien* (185–226) erweitert sich der Untersuchungsgegenstand von der Druckgrafik auf die Bildkünste im Allgemeinen. Es werden einzelne, in Italien geschaffene Werke herausgegriffen, an denen exemplarisch eine Tendenz der Akquisition italienischer Werke in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts herausgearbeitet werden soll. So konnte festgestellt werden, dass Kunstimporte aus Italien „sporadisch in vielfältiger, individueller Form [stattfanden]“ (209) und mit einer „lebhaft[e]n“ Rezeption“ (209) seitens niederländischer Künstler einhergingen. Allerdings besaßen letztere meist lediglich Kopien nach italienischen Originalen, wie anschließend konstatiert wird. Anhand von Künstlern wie dem aus Bologna stammenden Maler Tommaso Vincidor oder dem Florentiner Bildhauer Pietro Torrigiani werden zum Abschluss des Kapitels die Ursachen der Reise italienischer Künstler in die Niederlande sowie deren Einfluss auf den dortigen Kunstmarkt untersucht.

Das abschließende Kapitel ist der *Italienbegeisterung* (225–280) gewidmet und hat die Stadt Rom und die Darstellung ihrer Monumente in den Bildwerken niederländischer Künstler zum Schwerpunkt. Auch wird der These der werkimmanenten Selbstinszenierung niederländischer Künstler nach italienischem Vorbild nachgegangen. Letzter Aspekt der Dissertationsschrift ist die *Zeitgenössische Wahrnehmung* (262–280) der Renaissance – obgleich dieser Epochenbegriff in dem genannten Kontext kritisch zu verwenden gewesen wäre – in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. So stellt die Autorin mit diesem Kapitel, das zugleich die Schlussbemerkungen enthält, „den hohen Stellenwert der Stadt [Rom] im Sinne eines kulturellen und religiösen Orientierungspunkts“ (249) sowie die Funktion der Kultur südlich der Alpen als Leitbild heraus.

Das erklärte Ziel der von Maria Harnack vorgelegten Studie war es, zu untersuchen, auf welche Weise und in welchem Umfang niederländische Künstler mit der Kultur südlich der Alpen in Beziehung traten. Die starke Fokussierung auf Rom ist dabei mit der Bearbeitung der niederländischen Romanisten des 16. Jahrhunderts, die ursprünglich den Nukleus des Promotionsprojektes bildete, zu erklären. Ein Aufgreifen dieses Aspekts im Titel der Publikation hätte eine klarere Eingrenzung der Thematik sowie eine größere Stringenz innerhalb des Fließtextes mit sich gebracht. Der stark variierende Umfang der einzelnen Kapitel sowie deren Benennungen, die leserfreundlicher und in ihren Aussagen stärker hätten formuliert werden müssen, zeugen von den in der etwas oberflächlichen thematischen Eingrenzung verwurzelten Schwächen der Arbeit. Ein Beispiel hierfür ist der kaum dreiseitige Unterpunkt *Verschiedenes* (81–83), mit dem das dritte Kapitel eingeläutet wird.

Überhaupt gestaltet sich eine präzise Bearbeitung des Themas aufgrund der oftmals nicht konkretisierten Schwerpunktsetzung, aber auch aufgrund der nicht explizit formulierten methodischen Herangehensweise als diffizil. So gelingt es in der vorliegenden Dissertationsschrift bedauerlicherweise nicht, das Verhältnis zwischen frühneuzeitlicher Kunst südlich und nördlich der Alpen aus den Ketten der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, welche die Rolle des Leitbildgebenden ausschließlich der italienischen Kunst zugesteht, zu befreien und stattdessen auf wechselseitige Einflussnahme umzucodieren. Modernere Forschungsansätze, welche – häufig von dem Objekt selbst ausgehend – vielschichtige Beziehungen sowie bisher unentdeckte Verflechtungen aufzeigen, wie es sich etwa das Berner Forschungsprojekt ‚Sites of Mediation‘ zum Ziel gemacht hat, hätten eine andere Herangehensweise an die Thematik vorgeben können.<sup>1</sup>

Nicht selten muss sich der Leser zwischen Anekdoten und unzähligen Beispielen unterschiedlichster künstlerischer Gattungen, die nur knapp beschrieben werden und nicht alle gleichsam aussagekräftig und zielbedacht ausgewählt sind, zurechtfinden. Auch sind der konsequente Verzicht auf die Übersetzung jeglicher fremdsprachlicher Zitate sowie die stakkatoartige Aneinanderreihung von vornehmlich

---

<sup>1</sup> Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond. 1450–1650*, Leiden u. Boston 2016.

Hauptsätzen anzumerken. Dies führt leider auch dazu, dass die Auswertungen von bisher nicht editierten Texten oder noch unbearbeitetem Archivmaterial nicht stets klar als solche formuliert und die daraus gewonnenen Resultate nicht als neue Erkenntnisse herausgestellt werden. Eine gezieltere Auswahl aussagekräftiger Werke oder einzelner biografischer Sonderfälle hätte folglich die Schlussfolgerungen der Untersuchung gestärkt und der Argumentation mehr Stringenz verliehen.

Der in der zu besprechenden Publikation kurz als „Maler-Dilettant“ (32) abgetane Joris Hoefnagel war vielseitig gebildet und weit gereist. Die Italienreise, die den Miniaturenmalers in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter anderem nach Rom und Venedig führte, hätte in dem hiesigen Zusammenhang durchaus fruchtbar gemacht werden können. Gleichmaßen hätte die von Harnack lediglich erwähnte Italienreise Pieter Bruegels d.Ä. und dessen Italienrezeption – auch wenn die Autorin auf den guten Forschungsstand verweist – stärker zur Sprache kommen müssen. An unterschiedlichen Stellen lässt die Publikation auch die Einarbeitung bisheriger Forschungsliteratur vermissen. So hätte beispielsweise die Berücksichtigung der von Nils Büttner geleiteten Forschungsarbeit im Bereich des Antwerpener Handelsmarkts für Druckgrafiken und Zeichnungen zu weiteren Ergebnissen geführt.<sup>2</sup> Zugutekommt der Autorin jedoch die aufgelockerte Neubearbeitung der italienischen Zeichnungen Maarten van Heemskercks. Ebenso als positiv herauszuheben ist die Einbindung der Aufenthalte italienischer Künstler in den Niederlanden; denn dieser Aspekt wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher nicht erschöpfend bearbeitet. Allerdings wäre hier ein zumindest knapper Ausblick in oder ein Verweis auf das 17. Jahrhundert gewinnbringend gewesen, da die Forschung besonders mit der Bearbeitung des Werks und der Mobilität Giulio Parisis und dessen Umkreises, dem auch Remigio Cantagallina angehörte, bereits zu Erkenntnissen gekommen ist.<sup>3</sup>

Der mit 170 Abbildungen reich bebilderte und kodikologisch sorgfältig aufgearbeitete Band Maria Harnacks nimmt sich in unterschiedlichen Aspekten dem noch nicht hinreichend bearbeiteten Phänomen der Künstlerreise an und beschäftigt sich auf vielerlei Ebenen mit der Kunstrezeption Italiens in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Nachfolgende Betrachtungen des Themas haben nun die Chance, aufbauend auf dieser Arbeit, aus verschiedenen Blickrichtungen heraus eine methodische Herangehensweise für die Bearbeitung der künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Nord und Süd zu etablieren.

MADÉLINE DELBÉ  
Bonn und Florenz

2 Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000 (Diss. Göttingen).

3 Stefano Rinaldi, „Il viaggio nelle Fiandre di Remigio Cantagallina“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 3 (2011), S. 465–495; S. 620–627.