

Ausstellungen

Sergiusz Michalski

»Prag um 1600« – Rudolfinische Kunst in Essen

»Unterdessen war sein Hof ein rechter Erzschein der Musen und ein Aufenthalt der Gelehrten und Künstler; sonderlich aber der Kunstmaler und Gestirnweisen, welche an diesem Keyser nit allein einen gnädigsten Patron sondern auch einen grundkündigen Kunstgesellen hatten.«¹ Mit diesen Worten charakterisierte der protestantische Nürnberger Dichter Sigmund von Birken 1657 das mäzenatische Wirken Kaiser Rudolfs II. Die Überlieferung von Rudolf als Förderer und Beschützer der Künste ist über die Jahrhunderte, bei aller wechselnden Beurteilung der Person und der Politik des Kaisers lebendig geblieben. Doch bis in die jüngste Zeit entsprach dem mäzenatischen Ruhm Rudolfs nicht eine wirkliche Kenntnis und Erforschung der mit seinem Namen verbundenen Kunst, die in den beinahe 40 Jahren seiner Herrschaft (1576-1612) vornehmlich am Prager Hof entstand.

1 Ostländischer Lorbeerhähn, 1657, zit. nach Eberhard Mannach (Hrsg.) Die Pegnitz-Schäfer. Nürnberger Barockdichtung. Stuttgart 1988, S. 182.

Dies hat sich in den letzten Jahren grundlegend geändert. Die Anfang Juni in der Essener Villa Hügel eröffnete Ausstellung »Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.«² schließt vordergründig an die Dresdner Barock-Ausstellung vor drei Jahren am gleichen Ort und die Präsentation einer Kunstmetropole an, doch bedeutet sie in vielen Bereichen einen Vorstoß ins Neuland. Die Initiative und Durchführung der Ausstellung ist der Kulturstiftung Ruhr des Krupp-Konzerns zu verdanken, dessen gute osteuropäische Kontakte sich auf eindrucksvolle Weise ausgezahlt haben.

Die Forschungen zur Rudolfinischen Kunst haben in Bezug auf die Manierismusforschung, zu der sie eigentlich gehören sollten, etwas erstaunlich Antizyklisches an sich. In den fünfziger Jahren, als die Begeisterung für die Kunst des Manierismus sowohl Forscher als auch das breite Kunstpublikum erfaßte, wurde die Kunst des Prager Hofes nicht beachtet. Der primäre Impuls zu ihrer Erforschung ging erst Ende der sechziger Jahre von der tschechischen Kunstgeschichte aus, die mit der wissenschaftlichen Inbesitznahme dieser früher für landesfremd gehaltenen Kunst ein Stück mitteleuropäischer Verflechtung zurückzugewinnen trachtete. Sie profitierte auch davon, daß damals im östlichen Mitteleuropa der Begriff des Manierismus vom Odium einer reaktionären Antithese zur Renaissance befreit wurde. Im Westen war zu dieser Zeit das Interesse für den Manierismus merklich zurückgegangen, viele Kunsthistoriker bestritten den heuristischen Erkenntniswert dieses Stilbegriffes.

Bis heute bestimmt jedoch eine sammlungsspezifische Interessenlage die Forschungssituation. Die entscheidenden Beiträge liefern tschechische, österreichische und schwedische Gelehrte (ein Großteil der Kunstsammlungen Rudolfs gelangte 1648 als Kriegsbeute nach Schweden). So wurde die Ausstellung in der Villa Hügel durch Kunsthistoriker aus diesen Ländern (Eliška Fučíková, Rudolf Distelberger und Lars Olof Larsson) vorbereitet.

In der Villa Hügel dokumentieren über 500 Exponate alle Bereiche der rudolfinischen Kunst, von der Malerei und Plastik bis zur Steinschneidekunst und zu Federbildern. Man trifft Altbekanntes, wie den in jüngster Zeit überbeanspruchten Arcimboldo, aber auch Werke, die selbst Spezialisten nicht geläufig waren, wie den merkwürdigen »Sturz Saturns« des Venezianers Contarini. Lücken sind in einer Zeit verschärfter ausleihkonservatorischer Kriterien unvermeidlich. Trotzdem möchte man das Fehlen einiger später, von starken Hell-Dunkel-Kontrasten geprägter Bilder Bartholomäus Sprangers wie auch zweier »Allegorien« des Hans von Aachen aus München und Stuttgart bedauern. Dagegen zeigt eine kleine ergänzende Abteilung Prager Rudolfinische Judaica, die – wie das jüdisch-christliche Choschen-Amulett, ein Geschenk der Juden für den ihnen gewogenen Kaiser – mitunter rührend anmuten.

Die Rolle des Kaisers für die Herauskristallisierung und Entwicklung des Kunstkreises in Prag läßt sich schwerlich überschätzen. Durch die erstaunlich konsequente und zielsichere Berufung von niederländischen, deutschen und italienischen Künstlern, verbunden mit persönlicher und materieller Großzügigkeit wie auch dem zielstrebigem Aufbau einer riesigen Kunstsammlung, verwandelte Rudolf das im 16. Jh. eher provinzielle Prag in eines der führenden manieristischen Kunstzentren Europas. Im Gegensatz zu Italien, wo die Nobilitierung der Kunst vorrangig auf dem Weg des Malerfürst- und Geniekultes erreicht wurde, trug der Prager Künstlerhof eher kooperative, homogenisierende, manchmal sogar handwerksmäßige Züge. Das Dreigestirn der Rudolfinischen Malerei – Hans von

² Bis 30. Oktober in Essen, Villa Hügel. Vom 24. November bis 26. Februar 1989 in leicht veränderter Form in Wien, Kunsthistorisches Museum.

Aachen, Bartholomäus Spranger und Joseph Heintz d.Ä. – erreichte ein in der Geschichte der Kunst seltenes Maß an freundschaftlicher Zusammenarbeit und wechselseitiger Beeinflußung, das sich auch stilmorphologisch belebend auswirkte. Die integrative Rolle des Kaisers ist hierbei konstituierend.

Eine Akademie ist in Prag nicht entstanden. Vielleicht lassen sich aus diesem Grunde die kunsttheoretischen Ansichten der Prager Künstler nur aus wenigen Bruchstücken, vor allem emblematischen Motti (so »Ars est contenta doceri« auf dem Stich des Jan Sadeler »Neptun und Caenis«) rekonstruieren. Der Kaiser, ein »Mann weniger Worte«, beurteilte die Kunstwerke fallweise durch bloße Annahme oder Ablehnung, aber mit untrüglichem Instinkt. Schon von seinen Zeitgenossen wurde eine – nach den damaligen Maßstäben ungebührliche – Vorliebe Rudolfs für erotisierende Darstellungen mythologischer Liebschaften oder für die sogenannten Buhlschaften festgestellt. Der englische Jesuit John Barclay karikierte den Kaiser in seinem 1607 erschienenen Werk »Euphormionis Lusinini Satyricon« als Liebhaber frivoler Bilder und Kurtisanenporträts. Hier muß man einen Ansatz zu der späteren Legende vom okkultisierenden, lüsternen Sonderling auf der Prager Burg sehen.

Einige dieser Bilder sind auch in Essen ausgestellt. Vor allem Bartholomäus Spranger schuf in den achtziger und neunziger Jahren die linear erfaßten, kunstvoll verschränkten Liebespaardarstellungen, die sogenannten »Nodi d'amore« (Liebesknoten). Inzwischen haben wir eine differenziertere Sicht der Thematik gewonnen, ohne das Erotische als primären Anstoß dabei zu negieren. Die Erotik bestimmt zusammen mit den Bildern Arcimboldos bis heute das populäre Bild der Rudolfinischen Kunst. Die Götterliebschaften, die nach dem Hermaphroditen schmachttende, unglückliche Nymphe Salmacis und die Entführungsszenen lassen sich als Demonstrationen eines im Leben zwangsläufigen Wechsels zwischen der »Concordia discors« – der Vereinigung der Gegensätze – und der sofort beginnenden Umkehrung, der »Discordia concors«, verstehen. Die ganze Spannweite der Auffassung der Liebe als einer sinnlichen wie auch einer im neoplatonischen Verständnis veredelnden Kraft kommt in der Rudolfinischen Kunst im Dreiklang von Venus, Amor und Psyche sowie in der Merkur-Ikonographie zum Ausdruck. Doch über all dem Treiben, über der Liebe wie auch der rohen Gewalt waltet in der rudolfinischen Ikonographie Minerva, die Göttin der Weisheit. Die Rudolfinische Kunst wird ferner durch den Kontrast zwischen einer mythologisch-allegorischen Malerei und einer sich realistisch gebenden Landschaftsdarstellung sowie Naturstudien charakterisiert. Hinzu kommen noch die als komisch empfundenen Bauernszenen. Der Bruch zwischen diesen thematischen Polen ist besonders in den Werken Hans von Achens spürbar.

Das besondere, raumfüllende Arrangement von kleinen Landschaftsbildern und Naturstudien, das man in den Schlössern der Zeit um 1600 antrifft, liefert einen Beweis für die dem Manierismus gegebene Möglichkeit, Naturstudien partiell zu integrieren. Viele der in der Ausstellung gezeigten Zeichnungen des Paulus van Vianen und des Roelant Savery lassen sich in eine Entwicklungslinie einfügen, die um 1610 in die große realistische Landschaftskunst der Holländer einmündete. Der Ausklang der Rudolfinischen Kunst zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts gewinnt somit eine besondere Signifikanz.

Einen wichtigen Platz in der Ausstellung nimmt die Rudolfinische Plastik ein. Ein besonderer Rang kommt der vorzüglichen Rudolf-Büste sowie dem Profilporträt des Kaisers von Adrian de Vries zu. Das »Imperium triumphans« von de Vries

ist die wohl komplizierteste Rudolfinische Allegorie und zugleich ein Meisterwerk der Reliefkunst. Die drei Stilstufen des de Vriesschen Œuvres werden durch umsichtig ausgewählte Werke präsentiert. Die letzte, die um 1620 beginnt («Schreitender Herkules») als ›Barock‹ zu bezeichnen, fällt trotz eindringlichen Allegorien einigermaßen schwer. Bei de Vries scheint sich eine besondere Art eines extrem persönlichen Spätstils herausgebildet zu haben. Neben ihm kann der rätselhafte Hans Mont keine überzeugenden Konturen als Bildhauer gewinnen. Seine wenigen erhaltenen Zeichnungen sind dagegen als Variationen des Zeichenstils von Parmigianino und Polidoro von überraschender Qualität. Die Zuschreibung einer bronzenen »Neptun und Caenis« (nicht Caelis)-Gruppe an den Maler Spranger erscheint nicht sehr überzeugend. Hubert Gerhards »Herkules, Nessus und Deianira« sowie mehrere Werke Giambolognas, meistens aus den Sammlungen des Kaisers, vervollständigen das Bild der manieristischen Bronzeplastik.

Ein Grundzug des Rudolfinischen Kunstschaffens ist die künstlerische Selbstbespiegelung. Die bildenden Künste werden gerne allegorisiert, Merkur und Athena (oft als »Hermathena« aufgefaßt) lenken die Schritte des jungen Künstlers. Manchmal trägt diese Ikonographie eigenwillige Züge. So werden in Peter Isaacs' berühmten Porträtstich des Hans von Aachen (1604) auf den Künstler die bildlichen Motive des Erklimmens des Tugendberges sowie der Occasio-Metaphorik bezogen. Es gibt immer wieder überraschende Übernahmen und Huldigungszitate aus schon verflissenen Stilepochen, so vor allem aus der deutschen Renaissance-malerei. Rudolf II. war ein begieriger Dürer-Sammler. Weniger bekannt ist, daß er sich auch für den schon damals zum Mythos gewordenen Grünewald interessierte. Die sogenannte Dürer-Renaissance um 1600 wird in Essen durch den Augsburger Daniel Fröschl und den biedereren Nürnberger Hans Hoffmann repräsentiert. Ihre Dürer-Pastici – u. a. die in jüngster Zeit wiederentdeckte »Häschen«-Version von Hoffmann (London, Privatbesitz) entstanden größtenteils auf Geheiß des Kaisers. Aber auch bei Heintz («Anbetung der Hirten») gibt es motivische Entlehnungen von Holbein dem Jüngeren. Man ist erstaunt, in der schönen Zeichnung des Matthias Gundelach »Joseph und die Frau des Potiphar« Anklänge an Grünewalds vorbereitenden Skizzen für die Frankfurter Verklärung zu finden. Diese gezielte Rückwendung zu der Kunst des damaligen Vorgestern ist für unser Empfinden erstaunlich modern.

Die religiöse Thematik spielte in der Rudolfinischen Kunst eine eher untergeordnete Rolle. Rudolf, dessen ausgleichende Politik die konfessionellen Spannungen zwar nicht überbrücken, doch den Ausbruch des Konfliktes verzögern konnte, hat eine gegenreformatorische Linie sowohl in der Politik wie auch in der Kunst immer verworfen. Die in Essen präsentierten Bilder und Skulpturen religiösen Inhalts entstanden überwiegend im Auftrag der Liechtenstein und mit dem Hof verbundener böhmischer Adelige.

Julius von Schlosser konnte noch 1908 in seinem Buch über die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance die Rudolfinische Kunstkammer als Sammelsurium von Skurrilitäten bezeichnen. Inzwischen ist die Bedeutung des Kunst-kammerbezugs für alle Bereiche der Rudolfinischen Kunst – auch für solche Objekte, die nie in ihr untergebracht waren – immer deutlicher geworden. Ähnlich wie beim vielbelächelten Okkultismus Rudolfs, der jetzt eher als Versuch gesehen wird, eine verloren geglaubte Sicht der Harmonia Mundi mit Hilfe von Wissenschaft und Kunst durch eine neue »Pansophie« wiederzugewinnen, ist auch die Kunstkammer als Element eines solchen Weltmodells anzusehen. Die Kunstkam-

mer Rudolfs war eine symbolische, mikrokosmische Widerspiegelung des Makrokosmos, was auch in ihrer Aufteilung in Objekte der Natur (*Naturalia*), Kunstwerke (*Artificialia*) und wissenschaftliche – vor allem geometrische und astrologische – Instrumente sowie Uhren (*Scientifica*) zum Ausdruck kam. Die Essener Ausstellung zeigt unter Verzicht auf die heute modische Kunstkammerinszenierung hervorragende Werke der Prager italienischen Kunsthandwerkdynastien der Castrucci und Miseroni. Die Steinschneidearbeiten (*comessi in pietri dure*) der Castrucci gehören zu den Höhepunkten der Schau. Das Fehlen der berühmten Krone Rudolfs (1602, Jan Vermeyen) muß man mit Verständnis hinnehmen. Den entgegengesetzten Pol veranschaulicht die sogenannte Eppendorfer Alraune, deren skurrile Züge keineswegs gelegnet werden sollen.

Entwicklungsgeschichtlich läßt sich das Rudolfinische Kunsthandwerk noch nicht eindeutig gliedern. Die Katalogtexte liefern dazu die ersten Ansätze. Das Kunsthandwerk konnte, länger als die anderen Gattungen, die Rudolfinische Tradition bis weit ins 17. Jh. fortsetzen. 1648 kam es zu einem symbolträchtigen, dramatischen Ende: einer der Miseroni mußte auf der Prager Burg den plündernden Schweden die Schlüssel zur Kunstammer ausliefern. Es begann die Zerstreuung der Rudolfinischen Bestände.

Der umfangreiche, reich bebilderte Ausstellungskatalog mit meist vorzüglichen Abbildungen³ bringt die Ernte der Forschungsexplosion der letzten Jahre ein. Er beginnt leider mit einer schludrig zusammengestellten Zeittafel. Acht einführende Essays von R. W. J. Evans, Lars Olof Larsson, Herbert Haupt, Erich Trunz, Görel Cavalli-Björkman, Zdeněk Horský, Robert Lindell und Ivan Muchka behandeln die grundsätzlichen Probleme der Rudolfinischen Kunst (Larsson) oder die kulturellen und politischen Hintergründe der Herrschaft Rudolfs. Sieben weitere kurze Einführungen besprechen die einzelnen künstlerischen Gattungen und Disziplinen sowie Sonderprobleme. Der Gegensatz zur »Zauber der Medusa«-Ausstellung in Wien 1987 wird besonders betont (Larsson, S. 39). Die Katalogeintragungen sind meistens sehr ausführlich, in ihnen präsentiert sich die positivistische Leistung der Ausstellung. Einige Detailanmerkungen zu einzelnen Positionen s. im Anhang dieser Besprechung.

Eine Frage, die in der Essener Ausstellung nicht direkt zu Wort kommen konnte, betrifft das Verhältnis der rudolfinischen Herrschaftsallegorie zu der der kleineren italienischen Fürstenhöfe. Einige Spuren verweisen nach Mantua, die augusteische Symbolik ins Florenz der Medici-Großherzöge.

In Italien müßte man auch das typologische Vorbild für die komplizierten rudolfinischen Kompositionen, die die historische – z. B. die in Essen dargebotenen Türkenkriegsbilder des Hans von Aachen – oder mythologische Narration mit zusätzlichen allegorischen Elementen verbanden, suchen. Die Forschung hat nach intensiven Debatten die begriffliche, nicht so sehr Zuordnung, wie Platzierung der rudolfinischen Allegorien in einer Art Mittelstellung zwischen den im 16. Jh. gebräuchlichen Bezeichnungen der »Historie« und der »Poesie« vorgeschlagen. Ein bisher übersehener Verweis Vasaris auf ein den rudolfinischen Bildern ähnliches Gemälde des Battista Franco Semolei (Schlacht von Montemurlo, 1537), das der florentinische Hof bestellte und das in Vasaris Worten »una storia della battaglia ... mescolata di poesia a suo capriccio«⁴ zeigte, bringt die unerwartete Bestätigung. Eine solche vielschichtige Allegorie ist das auch in der Ausstellung präsentierte Bronzerelief Giambolognas »Allegorie auf den Prinzen Francesco de

3 Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. 624 S. + 96 Farbabb. + 508 Schwarz-Weißabb. Luca Verlag Freren und Kulturstiftung Ruhr, Essen 1988. 98 DM (in der Ausstellung 50 DM).

4 Vasari, ed. Milanesi 1881, VI, S. 575. Zu Francos Bild siehe den Ausstellungskat. Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590. Palazzo Ducale, Venezia 1981, Kat. Nr. 74.

Medici«. Als Rudolf dieses Werk vom Herzog von Modena geschenkt bekam, rief er aus: »dies ist nun mein« und trug es eigenhändig in die Kunstkammer. Diese Überlieferung besagt viel, vielleicht sogar sehr viel. Man glaubt, nicht nur die ästhetischen, sondern auch die ikonographischen Prämissen für des Kaisers Freude nachvollziehen zu können.

Ein weiteres wichtiges Problem, daß erstaunlicherweise sowohl in der Ausstellung als auch im rudolfinischen Schrifttum der letzten Jahre eigentlich übergangen wurde, betrifft die Beziehungen Rudolfs zu Veronese. Hat der junge Herrscher bei ihm thematisch konkretisierte Bilder bestellt? Eine solche Meinung, die sich vor allem auf die vier Londoner »Allegorien der Liebe« und auf den vierteiligen mythologischen Zyklus, dessen einzelne Werke sich jetzt in New York und Cambridge befinden, bezieht, tritt immer wieder, vor allem in der Veronese-Literatur, auf ohne indessen über eine gesicherte dokumentarische Basis zu verfügen.⁵ Die besagten Werke gehörten später zu den Sammlungen des Kaisers, was im Lichte ihrer ikonographischen Eigenart, die als gedanklich überhöhte Variante der rudolfinischen Liebesknotenbilder der achtziger Jahre anmutet, gewiß einen implikationsträchtigen Kontext heraufbeschwört. Jedenfalls muß man bei allen Analysen der »erotischen Bilderwelt« Rudolfs diese Werke miteinbeziehen. Ansonsten gilt es abzuwarten, ob der wissenschaftliche Ertrag des Veronese-Jubiläums hier zusätzliche Klarheit schafft.

In einem jüngst veröffentlichten Beitrag vertrat Lars Olof Larsson die Meinung⁶, daß bisher keine Bildnisse des Kaisers in mythologischer Verkleidung – mit Ausnahme des Vertumnus von Arcimboldo – bekannt geworden sind. Wir besitzen jedoch einige Anhaltspunkte, um diese These zu relativieren. Zweifellos erscheint Rudolf auf Sprangers Gemälde »Odysseus und Circe« (1586/87, Wien)⁷, wahrscheinlich trifft dies auch für die von Barocci in derselben Zeit geschaffene Darstellung »Aeneas rettet Anchises aus dem brennenden Troja« (Rom, Galleria Borghese – allerdings ist es die Replik von 1598) zu. Einen unverbindlichen Hinweis auf Veroneses »Venus und Mars« (New York, Metropolitan Museum) möchte ich trotz der oben angeführten Bedenken nicht unterdrücken.

Der Kaiser wird in der Ausstellung zu einer faszinierenden Kultfigur. Seine psychologischen Probleme, sein Grübertum erscheinen zeitgemäß und modern. Selbst das Okkulte feiert, im Verein mit den traditionellen Prag- und Rabbi Löw-Klischees, fröhliche Urstände. Rudolfs Hang zur Wissenschaft, sein Mäzenatentum, seine dilatorische Politik und religiöse Konzilianz, all dies wirkt sympathisch und beschwört Vergleiche mit späteren Zeiten und auch mit Herrschern wie Ludwig II. von Bayern (Rudolf hatte aber selbstredend den besseren Geschmack). Vor allzu modernen Maßstäben muß aber gewarnt werden. Auch die Kataloginterpretation des »Rudolf als Vertumnus«-Bildes von Arcimboldo, die dort eine Personifizierung der Unbeständigkeit sehen will, verkennt aus einem psychologisierenden modernen Blickwinkel die Grenzen des damaligen allegorischen Selbstverständnis. Wie jeder Fürst der Zeit war Rudolf dem Leitbild der Constantia verpflichtet, wie jeder Herrscher mußte sich Rudolf am prinzipiellem Kriterium der damaligen Staatsräson messen: Herrschaft zu wahren und zu mehren. Als er entmachtet und vereinsamt 1612 in der Prager Burg starb, war er durch das Gefühl des Scheiterns gezeichnet.

Die Essener Ausstellung ist ein wichtiger Schritt zu einem erweitertem Bild dieses Abschnitts der manieristischen Kunst. Nach der großen Fontainebleau-Aus-

5 Zu den widersprüchlichen Ansichten siehe u.a.: G. Piovene, *L'Opera completa del Veronese*, Milano 1968, S. 107; B. Krüger, G. Lepper-Mainzer, *Die Londoner »Allegorien der Liebe« von Paolo Veronese*, »Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte«, 6, 1983, S. 23-32; Alessandro Bettagno u. Roger Reareck, *Paolo Veronese: Disegni e dipinti*, Vicenza 1988 (Ausstellungskat. Fondazione Cini, Venezia), S. 20; Richard Cocks, *Rez. des Kataloges von Bettagno u. Reareck*, »Burlington Magazine«, CXXX, June 1988, Nr. 1023, S. 490; Ivan Muchka, in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.* Hanau 1988, S. 214. Zum zweiten Zyklus (»Die Weisheit und die Stärke« New York, Frick Coll.; »Der Dichter zwischen Tugend und Laster« New York, Frick Coll.; »Amor vereint Venus und Mars«, New York, Metropolitan Mus.; »Mercur, Herse und Aglauros«, Cambridge, Fitzwilliam Mus.) siehe u.a. Terisio Pignatti, *Veronese*, Venezia 1976, S. 91, 147-148.

6 Lars Olof Larsson, *Bildnisse Kaiser Rudolfs II.*, in: Eliška Fučíková (Hrsg.), *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Freren 1988, S. 170.

7 Ich meine das zweite, chronologisch spätere »Odysseus und Circe« Gemälde in Wien – siehe DaCosta Kaufmann, *op.cit.* Kat. Nr. 20, 40.

stellung von 1972 und der großen florentinischen Medici-Ausstellung von 1980 hat ein drittes wichtiges manieristisches Kunstzentrum eine beeindruckende Würdigung gefunden. Doch läßt sich gleichzeitig sowohl im Katalog als auch im rudolfinischen Schrifttum der letzten Jahre so etwas wie eine zunehmende neopostivistische Zersplitterung feststellen. Die Möglichkeiten neuer Entdeckungen von Kunstwerken wie von Archivalien, die Diskussionen um Zuschreibungen haben aber zugleich zu einer Abwendung von methodologischen, stilmorphologischen und begriffshistorischen Fragestellungen geführt. So müßte zum Beispiel die besondere Art der Rudolfinischen Allegorisierungsformen und deren Querverbindungen zur literarischen Allegorese auch in Hinsicht auf die seit 1620 nachfolgende »weltliche Apotheose« des Barock ergründet werden. Das gegenwärtige Manierismus-Revival hat etwas Selbstgefälliges und Unkritisches an sich, was man angesichts der überspitzten Manierismus-Kritik der sechziger Jahre vielleicht entschuldigen kann. Jedenfalls ist es zu einer Verengung des Blickfeldes gekommen. Die Essener Ausstellung bestätigt trotz ihrer unzweifelhaften Wichtigkeit diese Situationsbeschreibung.

Anhang

Nr. 125 Gundelach, Vision des Ezechiel. Eine relativ ungewöhnliche Version (ohne Skelette) eines auf protestantischen Epitaphien oft auftretenden Themas. Eine ähnliche Auffassung des Motives in der jüngst aufgetauchten Zeichnung (nach 1660) Johann Spillenbergers (C.G. Boerner, Die schönsten Neuerwerbungen. Graphik und Zeichnungen von 1500 bis 1900. Düsseldorf 1988, S. 70).

Nr. 128, Heintz d.Ä., Selbstbildnis mit den Geschwistern Daniel und Salome. Man müßte das Bild vor allem als ein ungemein interessantes Beispiel einer Verbindung von trompe l'oeil-Effekten mit »gemalter Porträttheorie« analysieren.

Nr. 158, Spranger, Epitaph des Goldschmieds Nicolaus Müller u. Nr. 180, von Aachen, Auferstehung Christi. Beide Katalogeintragungen übergehen das Problem, daß der ikonographische Typus der Darstellung Christi als Sieger über Tod und Sünde im 16. Jh. eine deutliche protestantische Konnotation besaß – siehe dazu zuletzt J.S. Held, A protestant source for a Rubens subject, in: ders., Rubens and his circle, Princeton 1982, S. 138-149. Das Motiv tritt auch auf Sprangers Epitaph für Michael Peterle (siehe Th. Da Costa Kaufmann, The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Chicago & London 1988, S. 264) auf. Wichtiger scheint jedoch der – erstaunlicherweise bisher übersehene Umstand, daß eine solche Christus-Figur auf dem Grabmal des Ferdinand I, Anna und des Maximilian II im Veitsdom steht (ein sehr gutes Photo im Essener Katalog, S. 128). Die Figur wurde um 1580 (H. Dressler, Alexander Colin, Karlsruhe 1973, S. 71), vielleicht auf Grund einer (testamentarischen?) Verfügung Maximilians II. errichtet. Da Maximilian immer heimlicher Sympathien für die Reformation oder sogar des Kryptoprotentantismus verdächtigt wurde und 1576 auf dem Sterbebett den Empfang der Sakramente ablehnte (V. Bibl, Zur Frage der religiösen Haltung K. Maximilians II. Wien 1917, S. 65f.) besitzt das hier angesprochene Problem eine breitere Bedeutung.

Nr. 162, Spranger, Allegorie des Triumphs der Treue über das Schicksal (Allegorie des Bildhauers Hans Mont). Die dunkle Säule im Hintergrund ähnelt sehr der Konstantinssäule in Konstantinopel, somit indirekt einen Aufenthalt Mont's in dieser Stadt bestätigend. Der Obelisk kann vielleicht, nach einem Vorbild in Bocchis »Symbolicarum Quaestionum...« (1555) – dieses Emblembuch befand sich in Rudolfs Sammlungen (siehe Kat. Nr. 327) – als würdiges Grabmal für einen großherzigen Mann: »Heroi Merito«, gedeutet werden.

Kat.Nr. 375 Miseroni, Kamee mit »Bildnis Mariä«. In diesem merkwürdigen Stück geht die Darstellung Marias mit dem Gestus der »lactatio« (?) eindeutig auf niederländische Vorbilder um 1500 zurück.