

cepts informed him while writing his *Idea* is unquestionable, but the link between theological beauty and Zuccari's intentions to heighten the status of the artist is not shown in any detail in his own texts.

Rooted in actual facts derived from recent restorations in the Palazzo Zuccari is the contribution by ECKHARD LEUSCHNER. Hercules as represented in the central hallway of the palazzo pointed at a life of acquiring virtues by means of works, introducing a concept of ennobling the artist by using familiar iconographic motifs in an innovative way. Zuccari's pictorial expression of intellectual, social and financial status through the moral concepts of *onore*, *ricchezza* and *virtù* in this hallway is convincing, and surely in accordance with the situation in Rome around 1600. This essay reunites different aspects – painting, architecture and social status – that have been isolated in most other contributions of the three publications.

The admirable aim of the Hertziana/Swiss Institute acts was trying to look beyond the single object, and daring to hint at more general trends in the oeuvre and life of Federico Zuccari. Some essays tend to loose cohesion in the face of too much material and too broad an angle. On the other hand, the mostly detailed view offered in the other two publications sketches a fragmented image of Zuccari, with contradictory conclusions. The old dilemma remains, that the painter's oeuvre should be studied in depth, but even more so, in chronological coherence. These three publications have provided many aspects that should be taken along, and it cannot be denied, especially after the Hertziana-acts, that the context of the various commissions executed by Federico Zuccari was of major importance for the final results. One general conclusion can be drawn from these three books: Vasari's image of Federico as the obnoxious brother of the more famous Taddeo should now be discarded. No clear new image of Federico arises from these rather diverse contributions, however, but his European fame certainly was not Zuccari's own invention, but the reality of the early Seicento.

ARNOLD WITTE

University of Amsterdam

**Joachim Jacoby: Hans von Aachen 1552–1615** (*Monographien zur Deutschen Barockmalerei*); München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000; 329 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-422-06287-4; DM 98,-

Die Monographie ist in zwei Teile gegliedert: den ersten Teil bildet die umfassende Einleitung, in der die Biographie und künstlerische Entwicklung chronologisch dargestellt werden (S. 7–76), den zweiten Abschnitt stellt der Katalog der Werke dar (S. 77–265). Eine Bibliographie sowie ein Register schließen die Arbeit ab. Es handelt sich nach Auskunft des Klappentextes um die erste Monographie zu Hans von Aachen in Buchform, was zweifellos mit der Rezeptionsgeschichte der Epoche und des Künstlers zusammenhängt, der lange Zeit als zweitrangiger, „nur“ Stil-Einflüsse rezipierender Maler galt. Einen Wandel in der Forschungsgeschichte des 20. Jahrhunderts zu Hans von Aachen initiierte die bis heute zentrale, an Quellen und Dokumen-

ten reiche Arbeit von Rudolf Arthur Peltzer von 1911–12<sup>1</sup>. Danach hat erst um 1970 eine vertiefte Beschäftigung mit dem Maler eingesetzt, die sich u. a. in den diversen Publikationen von ELISKA FUCÍKOVÁ, RÜDIGER AN DER HEIDEN und Teréz Gerzi sowie in den Ausstellungskatalogen jüngerer Zeit zur rudolfinischen Kunst niedergeschlagen hat<sup>2</sup>. Joachim Jacoby schreibt, daß erst die seit 1970 angekündigte Monographie mit Werkverzeichnis von Eliska Fucíkova die frühere Arbeit Peltzers ersetzen können wird (S. 76, Anm. 79), d. h. wohl auch, daß er seinen Katalog der Gemälde nicht als „endgültigen“ „Catalogue raisonné“ verstanden wissen möchte.

Zu den frühen Bewunderern Hans von Aachens zählt Karel van Mander, der ihn 1604 in seinen Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Maler (Het Schilder-Boek), d. h. noch zu Lebzeiten des Künstlers, als hervorragenden und nördlich wie südlich der Alpen berühmten Maler pries. Die ausführlichen Nachrichten van Manders zu Herkunft, Lehrzeit und Werdegang des Künstlers bilden eine wichtige Grundlage unseres Wissens über den Maler und Entwerfer von Kupferstichen<sup>3</sup>. Eine erste, recht lange Ausbildung erfolgte demnach in Köln bei einem wallonischen Maler namens Jerrigh, der für den Einfluß der flämischen Kunst auf das Werk Hans von Aachens steht. Nach van Mander hatte dieser Jerrigh „zu Antwerpen gelernt und war unter dem Druck der Armut ein guter Meister in Porträts nach der Natur geworden, worin er Hervorragendes leistete. Bei diesem machte Hans wunderbare Fortschritte, so daß er nach Ablauf von sechs Jahren, als sein Meister starb, ein vortrefflicher Maler von Bildnissen nach der Natur war und manchen prächtigen Kopf gemalt hatte“<sup>4</sup>. Bei rund einem Drittel der insgesamt 103 von Jacoby katalogisierten Bilder Hans von Aachens handelt es sich um Porträts (35 Gemälde). Seine Begabung und das professionelle Können auf diesem Gebiet dürften zu einem nicht unwesentlichen Teil bereits in dieser Frühzeit ausgebildet worden sein. Im Anschluß wanderte der Künstler als ungefähr Zweiundzwanzigjähriger nach Italien, wo er sich von etwa 1574 bis 1587/88 mit Stationen in Venedig, Rom und Florenz aufhielt. Jacoby zeichnet diesen Weg als einen künstlerischen Entwicklungsgang mit einfühlsamen und präzisen Beschreibungen sowie stilistischen Vergleichen von in diesen Jahren entstandenen Zeichnungen und Gemälden nach. In Florenz ist Hans von Aachen 1585 erstmals, wenn auch nur kurz, für einen bedeutenden fürstlichen Hof, den der Medici, tätig, an dem er als Porträtmaler hervortrat. Noch vor 1589 wirkt er in München am Hof des Herzogs von Bayern, führt aber auch Aufträge für die Augsburger Fugger-Familie aus und wird bereits 1592, d. h. etwa fünf Jahre vor seiner Übersied-

1 R. A. PELTZER: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30, 1911–1912, S. 59–182.

2 Vgl. etwa E. FUCÍKOVÁ: Über die Tätigkeit Hans von Aachens in Bayern, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21, 1970, S. 129–142; R. AN DER HEIDEN: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66, 1970, S. 135–226, T. GERSZI: Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen, in: *Pantheon* 29, 1971, S. 390–395.

3 Vgl. zur Biographie auch R. AN DER HEIDEN: Aachen, Hans von, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1, München und Leipzig 1992, S. 2–5 (erstmalig 1983).

4 Zitiert nach CAREL VAN MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 mit Anmerkungen von Hanns Floerke; Worms 1991, S. 355.

lung nach Prag, von Kaiser Rudolf II. zum „Hofmaler von Haus aus“ ernannt, was ihm eine regelmäßige Besoldung ohne Residenzpflicht einbrachte. Auch das Schaffen der Jahre in München und Augsburg, insbesondere die Beteiligung Hans von Aachens an der Ausstattung der St. Michaelskirche in München, vermag Jacoby anschaulich vor Augen zu stellen. Jacoby bringt das kalte Kolorit, die Kompositionen und eine spezifisch asketische Form der Visualisierung des Körperlichen in den Zeichnungen und Gemälden mit religiöser Thematik um 1586 überzeugend mit dem Einfluß der Jesuiten am Münchener Hof unter Herzog Wilhelm V. in Verbindung (S. 30–31). Die religiösen Bildschöpfungen Hans von Aachens in diesen Jahren besitzen indessen nicht durchgängig die gleiche Ausdruckskraft, wie eine um 1590 entstandene „Kreuzigung“ (Privatbesitz, Kat. 16, Abb. 49) belegt, die einen Johannes unter dem Kreuz mit wedelnden Armen zeigt, der eher zu tanzen als zu leiden scheint.

Gleichsam en passant teilt der Autor Grundsätzliches zur Arbeitsweise Hans von Aachens mit, z.B. das bei einem guten Porträtmaler bemerkenswerte Fehlen von (erhaltenen) Studien nach der Natur<sup>5</sup>. „Für den künstlerischen Entwurfsprozeß ist der Rekurs auf speziell angefertigte Einzelaufnahmen, die in den italienischen Werkstätten als Detailstudien häufig nach dem Modell entstanden, so gut wie nicht faßbar. Statt dessen ist ein sprunghaftes Hinübergehen von einer ersten groben Ideenfindung hin zu ausgearbeiteten Kompositionen festzustellen. [...] In Übereinstimmung mit diesem Vorgehen liegt die Wiederverwendung einmal gefundener Kompositionselemente. Wie Versatzstücke erscheinen bestimmte Figuren, Figurengruppen oder auch nur Gesten immer wieder in neuen Zusammenhängen. Die neue Festlegung von Körperhaltungen, Gesten und Gruppengefügen konnte damit auf unbedingt notwendige Fälle beschränkt werden“ (S. 40). Auch die in diesen Zusammenhang gehörenden Beobachtungen Jacobys sind erhellend, die zeigen, daß Hans von Aachen eher an einer spezifischen Licht- und Farbwirkung als an einem Naturalismus der Wiedergabe von stofflichen Oberflächen (gleich, ob es sich etwa um Weintrauben oder um Inkarnate handelt) interessiert gewesen zu sein scheint.

Den Autor interessiert außerdem die soziologische und mentale Verankerung des Hofkünstlers Hans von Aachen im Kontext des Hofes. Mögliche Ansprüche der Auftraggeber, z.B. im Fall von Bildnisaufträgen für Rudolf II., werden anhand von Bildanalysen herausgearbeitet. Interessant hinsichtlich der zeitgenössischen Rezeption ist, daß Hans von Aachen in zwei zeitgenössischen Quellen als „verschlagen“ bzw. seine Bildnisse als nicht „sincero“, sondern als geschönt, d.h. nicht wahrheitsgetreu bezeichnet werden (S. 51, 59), womit er von Künstlern wie Joseph Heintz, Daniel Fröschl und Hans Rottenhammer abgegrenzt wird. Gefälligkeit als Stilideal insbesondere bei Porträts, aber auch als strategischer Leitfaden für die soziale Kommunikation dürfte für den Hofmann Hans von Aachen, der für den Kaiser in verschiedenen An-

5 Es ist m.E. fraglich, ob man die von Jacoby als „Naturstudien“ (S. 39) angesprochenen Zeichnungen einer „Beweinung Christi unter dem Kreuz“ (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Abb. 23) und eines „Leichnams Christi“ (Kunstsammlungen zu Weimar, Abb. 24) tatsächlich als solche ansprechen muß, da die Wiedergabe des Anatomischen auf diesen Blättern auch nach Vorbildern aus zweiter Hand abzuleiten wäre, nicht jedoch zwingend aus der Studie eines Modells.

gelegenheiten wie Kunstankäufen in Europa unterwegs war, eine Selbstverständlichkeit gewesen sein. Am Hof Rudolf II. entstanden zahlreiche allegorische Bilder, die, wenngleich noch nicht in jedem Detail entschlüsselt, primär die Absicht der Idealisierung der vermeintlichen Souveränität des Herrschers vor dem Hintergrund einer in Wirklichkeit nach der Jahrhundertwende zunehmend problematischen politischen Situation verfolgten. Nur noch selten entstanden religiöse Bilder – Porträt, Mythologie, Allegorie und Genre überwiegen.

Die Einträge zu den einzelnen Bildern im Katalogteil verzeichnen Titel, Bildträger, Maße, Bezeichnungen und, soweit bekannt, die Provenienzen und Standorte. Die Texte arbeiten eine beachtliche Menge an herangezogener Sekundärliteratur ein und sind reich an Verweisen auf Vergleichsbeispiele, Varianten, Kopien etc. Hier wünschte man sich mitunter die Veranschaulichung der Argumentation durch mehr Vergleichsabbildungen in dem ansonsten vorzüglich, auch mit vielen Zeichnungen Hans von Aichens illustrierten Buch. Die Katalogeinträge ordnen die Gemälde souverän und überzeugend in die stilistische Entwicklung des Werkes ein. Sie referieren nicht nur auf vorbildliche Weise den Stand der Forschung, sondern bieten in disziplinierter Knappheit vorgetragene Interpretationsansätze, die zu weiterer Forschung anregen werden. Die Lektüre des in dankenswert verständlicher Sprache verfaßten Buches vermittelt nicht nur vielfältigen Erkenntnisgewinn, sondern zudem auch Spaß beim Lesen.

JAN NICOLAISEN

*Museum der bildenden Künste*

*Leipzig*

**Davide Apolloni: Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra.** Mit einem Vorwort von Adriano Mariuz; Monfalcone: Edizioni della Laguna 2000; 357 S., 26 Textabb., 112 Tafeln; ISBN 88-8345-033-7; Lit. 70.000

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um einen Nachdruck von Pietro Monacos bekanntem Reproduktionsstichwerk christlicher Historien nach Gemälden alter und zeitgenössischer Meister aus venezianischen Privatsammlungen, erschienen Venedig 1763 bei Guglielmo Zerletti.<sup>1</sup> Davide Apolloni erfüllt mit dem Reprint gleich zwei grundlegende Forschungsdesiderate. Zum einen macht er ein seltenes Tafelwerk wieder verfü- und studierbar, dem wegen seiner sehr geschätzten Einzelblätter bereits im 18. Jahrhundert nur eine kurze Lebensdauer beschieden war. Zum anderen weiß er, in einem musterhaft gründlich recherchierten Essay (S. 29–71), erstmals quellennah Fragen der Finanzierung, Herstellung und Vermarktung dieser nach

<sup>1</sup> Der vollständige Titel lautet: *Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra incise per la prima volta in rame, fedelmente copiate dagli originali di celebri autori antichi e moderni esistenti in Venezia, Venedig 1763.*