

die nackte Inventarliste als Alternative anbietet. Gewiß sind die Möglichkeiten einer Einflußnahme auf die selbständigen und unter ganz verschiedenartigen Bedingungen arbeitenden Nationalkomitees äußerst begrenzt; die Anerkennung einer gemeinsamen Linie wird wohl am ehesten durch den ständigen Kontakt der Autoren untereinander und eine lebendige interne Diskussion zu sichern sein. Abgesehen von den internationalen Kolloquien, denen diese Aufgabe obliegt, hat die Arbeitsstelle in Freiburg bereits mit Erfolg eine solche Initiative ergriffen.

Ein Unternehmen von der Aufwendigkeit des *Corpus Vitrearum* findet seine Rechtfertigung in der Zielvorstellung einer vollständigen Bestandsaufnahme (Länder mit geringem mittelalterlichem Glasgemäldebestand — Skandinavien, die Tschechoslowakei, Portugal — haben das Ziel schon erreicht); bleibt das Unternehmen aus irgendeinem Grund auf halbem Wege stecken, ist sein eigentlicher Sinn verloren gegangen.

Zur Zeit jedenfalls ist eher eine Intensivierung als ein Nachlassen der Aktivität zu verzeichnen: 1986/87 sind insgesamt sechs Bände erschienen, und in einigen Ländern konnte nach längerer oder kürzerer Pause die Arbeit neu aufgenommen werden (Spanien, Komitee Madrid; Polen und Schweiz). So ist zu hoffen, daß der lange Atem, der zur Vollendung notwendig ist, erhalten bleibt.

Eva Frodl-Kraft

Wichtigste Übersicht bis 1982: *Corpus Vitrearum, Histoire et Etat actuel de l'entreprise internationale*, hsg. v. d. Österr. Akademie der Wissenschaften, Wien 1982. Introduction von L. Grodecki; Chronologie des Activités, redigée par F. Perrot; Etat des publications etc., redigée par R. Beckmann.

Siehe auch: W. Sauerländer, Werke aus Licht. Ein Corpus zur Dokumentation mittelalterlicher Glasfenster, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 24. 12. 1986.

Über die internationalen Kolloquien wird regelmäßig in der *Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, gelegentlich auch in der *Kunstchronik* berichtet.

Jeder Band enthält auf der letzten Seite eine Übersicht über den Stand der Veröffentlichung.

Themen der Forschung

AUF DER SUCHE NACH DEM „RUDOLFINISCHEN“
SUBJEKTIVE BEMERKUNGEN ZWISCHEN KONFERENZ UND AUSSTELLUNG
„PRAG UM 1600“

Rudolfnische Kunst — jeder kunsthistorisch Interessierte weiß ungefähr, was das ist: ein Teilbereich des internationalen höfischen Manierismus, bestimmt von der in jeder Hinsicht problematischen Person des „saturnischen“ Kaisers Rudolf II. (1576—1612) oder so ähnlich. Eine einst umstrittene, jetzt kaum mehr umstreitbare kulturhistorische Erscheinung, eine Sache, die längst in ihrer Schublade untergebracht ist.

Wird also jeder wissen, worum es sich handelt, wenn er die Schublade aufzieht oder im kommenden Sommer gar Ausstellung und Kongreß zwischen vier Buchdeckel gepreßt nach Hause trägt?

Die Anfang Juni dieses Jahres in Prag veranstaltete internationale Konferenz über *Die Kunst am Hof Rudolfs II.* mit knapp fünfzig (in Ziffern: 50) Referent(inn)en und einem außerordentlich schönen Konzert zum Schluß war eher dazu angetan, zumindest Außenstehende daran zweifeln zu lassen: Sie konnten erfahren, was *alles* rudolfinisch ist. Wußten also wenigstens die Beteiligten Bescheid? Jeder einzelne wird schon seine Vorstellung gehabt haben (siehe dazu den Beitrag von Lars Olof Larsson, S. 16—19).

Die Konferenz sollte auch zur Vorbereitung der im Sommer 1988 auf dem Essener Hügel geplanten Ausstellung „Prag um 1600“ oder „Kunst am Hofe Rudolph II.“ dienen. Sie bewegte sich zwar innerhalb, auf weiten Strecken aber eher am Rande dessen, was der Titel besagte. So wurde ein — obzwar sehr spezieller — ikonographischer Beitrag zu einem aus Plinius abgeleiteten *conchetto* von vielen als Wohltat empfangen, weil hier nicht nur Spezielles, sondern dieses mit allgemeinerer Signifikanz dargelegt wurde. Die Forschung hat sich seit der ersten entsprechenden Konferenz 1969 sehr verzweigt und über die Maßen spezialisiert; es ist heute eben sehr viel mehr unter dem Dach des Rudolfinischen unterzubringen. Deshalb die Frage auch nach der Spannweite dieses Daches.

Die Ausstellung wird einen Teil dessen zeigen, was nun einmal rudolfinische Kunst heißt. Wie die Dinge liegen, wird sie sehr schnell vom historisch höchst unverbindlichen Geist der Hocke-Renaissance vereinnahmt werden; es hilft nichts, schließlich begeistern wir uns zur Zeit für die fünfziger Jahre. In diesem Sinne hat es denn die Prager Konferenz bereits getroffen (s. H. Hahne, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17. 7. 1987). Im trüben „Jargon der Uneigentlichkeit“ (*FAZ* ebda.) ist bekanntlich gut fischen. Die Exponate mögen demnach als Teil einer labyrinthischen Welt, geprägt von Manier und Manie etikettiert werden, als „verhüllend — enthüllendes Spiel, das mit Vorzug im Zwielicht des Mehrdeutigen gedeiht“ (*FAZ* ebda.) oder wie dergleichen geheimnis-eindrucksvoller Mumpitz immer lauten mag. Wahrscheinlich — und dies mit ein wenig mehr Berechtigung — wird auch jemand auf die Idee kommen, im Prag um 1600 so etwas wie eine Heimstatt des „historischen“ *effetto Arcimboldo* und des „historischen“ Medusenzaubers zu etablieren; andere werden sich womöglich weitere, ebenso plakative Mystifikationen und *poesie* ausdenken. Jedenfalls verspricht die Veranstaltung interessant zu werden und wird ihr Publikum finden, das hoffentlich nicht mit allzuviel Zwielichtigem genarrt werden wird — gewiß nicht von den Veranstaltern, eher von den „Medien“.

Aber im Ernst: die Ausstellung wird, so ist zu hoffen, auch der Wissenschaft neue Impulse geben. Die in den letzten Jahren zum Thema erschienenen Bücher und Beiträge (Fučíková 1986, DaCosta Kaufmann 1985, demnächst in revidierter englischsprachiger Ausgabe zu erwarten, Trunz 1986, Vocolka 1981 — weniger der Bildband von 1985; besonders aber Evans 1973, deutsch mit stark amputiertem Apparat 1980, und die 19 Beiträge in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1, 1982) und die Prager Konferenz dieses Jahres fallen unter das Rubrum Wissenschaft, die in der Regel disparate Fakten und Analysen nüchtern und trocken nebeneinanderstellt und Verbindungen knüpft. Die Ausstellung soll die Ergebnisse sinnlich wahrnehmbar machen. Hoffentlich nicht als „taumelnde Ergötzlichkeit“ (*FAZ* ebda.). Sie ist auf das von der Forschung Erarbeitete und von einigen Forschern Ausgewählte angewiesen, man darf also nicht die „Aufarbei-

tung“ eines Phänomens über das bis jetzt Erforschte hinaus von ihr erwarten; so etwas ist zur Zeit wohl nur noch in Italien möglich. Ob und wie sie die weitere, unverzichtbare Forschung beflügeln wird, hängt sicherlich von ihrem Konzept ab: stellt bzw. öffnet es Fragen oder verstellt es sie eher?

Auf der Prager Konferenz wurde das „Rudolfinische“ bereits mit verschiedenen, zwar dünnen, aber unübersehbaren Fragezeichen versehen, z. B. bei der Erörterung der Beziehungen zwischen den Höfen in München und Prag. Sonst scheint es, daß man sich, ohne weitere Reflexion, darauf geeinigt hat, alle kulturellen Hervorbringungen des Prager Hofes um 1600 als „rudolfinisch“ zu bezeichnen. Die Frage nach dem „Rudolfinischen“ als solchem sollte m. E. aber nicht ungehört bleiben, auch wenn sie sich als rhetorisch erweisen sollte; die Suche nach Antworten darauf wird zumindest tiefere Einsichten in das Wesen des so Bezeichneten vermitteln. Es fragt sich nämlich, ob dies Rudolfinische nur die Summe verschiedener, mehr oder weniger zufällig zu jener Zeit in Prag versammelter Künstler und Kunsthandwerker gewesen ist, die hier stets in eitel Eintracht gelebt und gearbeitet hätten, gearbeitet auf jedem für einen Hofkünstler in Frage kommenden Gebiet, oder ob diesem Rudolfinischen nicht doch eine spezifische Qualität eignet, die sich nicht nur in der Vorliebe für bestimmte ikonologische Konzepte und ikonographische Themen zeigt und welche die Prager Hofkunst von jener gleichzeitiger anderer Höfe unterscheidet. Gleichwohl bleiben Thema, Inhalt und Bedeutung der rudolfinischen Kunstwerke wichtigste Indikatoren.

Wie hat sich z. B. der Kaiserhof an seinem neuen Ort Prag ausgewirkt? Die inzwischen zunehmend nachweisbaren Verflechtungen mit der dort heimischen Bevölkerung sind auf der Konferenz thematisiert worden, es gilt diese Feststellung noch zu differenzieren. Der Zuhörer nahm mit Erstaunen auch eine Aussage zur Kenntnis, nach der zur Zeit der Übersiedlung des Hofes nach Prag die meisten der dortigen Kirchen verfallen, manche Stadtviertel wohl auch, und in desolatem Zustand gewesen seien. Solche Schlaglichter können die konkrete Situation der „früh-rudolfinischen“ Periode eindrucksvoll erhellen.

Die Forschung handhabt die zeitliche Begrenzung des Rudolfinischen verschieden. Kaufmann verzeichnete als Erzeugnisse der „École de Prague“ hauptsächlich diejenigen Werke, die von den verschiedenen Künstlern während ihres Dienstes am Kaiserhof geschaffen wurden, wobei ihm der Tod Rudolfs im Januar 1612 nicht den Schlußpunkt hinter seinem Thema bedeutet; mit Recht, wie ich meine. Zwar scheint es, daß manche Themen, die erst unter dem feindlichen Bruder Matthias dargestellt wurden, bei Rudolf nicht vorstellbar sind, wie z. B. Gundelachs Mystische Vermählung der Hl. Katharina. Hält man sich aber nicht bloß an ikonologische Kriterien für die „École de Prague“, so ist bereits an einer Äußerlichkeit zu erkennen, daß das „Rudolfinische“ bis zum Tode Matthias' 1619 bzw. bis zur Schlacht am Weißen Berg fort dauerte: Kaiser Matthias hat die von seinem ungeliebten Bruder angestellten Hofkünstler weiterbeschäftigt und kaum einen neuen engagiert. Die Künstler Rudolfs freilich starben oder sie verließen den Hof, so daß das zweite Jahrzehnt von bürokratischen Auseinandersetzungen um rückständige Zahlungen und um ärgerliche Intrigen erfüllt war, eine Zeit des Verebbens.

Gerade am Beispiel des Gundelach-Bildes fällt auf, daß über die Religiosität Rudolfs II. und ihre Auswirkungen auf die Kunsterzeugnisse seines Hofes bis jetzt noch wenig

geforscht wurde; so kann man auch heute noch lesen, Rudolf sei ein religiös indifferenter Mensch gewesen, obwohl schon Evans ein nuancierteres Bild des Kaisers zwischen den Bekenntnissen gezeichnet hat. Es fehlt aber immer noch dessen Nutzenwendung in der Kunstgeschichte, die ihre eigenen Forschungsgegenstände noch nicht häufig nach der religiösen Komponente befragt hat; während der Konferenz wurde schon darauf hingewiesen, und man kann sich denken, daß dieser Aspekt für die rudolfinsiche Qualität von einiger Wichtigkeit ist. Wie gesagt, wir wissen immer noch nicht, ob es eine solche gab oder nicht. Ein Weg, dieses festzustellen, würde auch über die von Kaufmann aus Konzepträson (?) ausgesparten Frühwerke der rudolfinsichen Künstler führen, eben der Werke, die sie vor ihrer Tätigkeit am Prager Hof geschaffen haben. Sie ließen vermutlich erkennen, ob sich etwas in Richtung einer gemeinsamen „rudolfinsichen“ Eigenart verändert hat und was dies unter Umständen gewesen ist. So weit sind wir aber noch lange nicht. Man darf nicht vergessen, daß immer noch heutigen Ansprüchen genügende Monographien über die wichtigsten Hofmaler Rudolfs fehlen, so vor allem die lange und überfällig erwartete Aachen-Monographie von Eliška Fučíková; m. E. war Hans von Aachen der rudolfinsiche Hofkünstler *par excellence*. Von Spranger ganz zu schweigen, der heute wohl kaum noch im Rahmen einer Dissertation vollständig bearbeitet werden kann: die Bochumer Dissertation von Michael Henning (1987) hat gewiß gut daran getan, sich kein allzu hohes Ziel zu setzen. Es wäre dennoch auch interessant zu wissen, was in der gleichzeitig in Osnabrück entstandenen Magisterarbeit von Ralph M. Langer: Bartholomäus Spranger und die Hofkunst um 1600, zu lesen ist. Zu Gundelach gibt es die ziemlich umfassende und sorgfältig gearbeitete Dissertation von Elisabeth Bender (1981), leider ohne jede Abbildung nur in wenigen Exemplaren vervielfältigt. Der Mangel an genügend sorgfältigen Vorarbeiten ist wohl auch als Ursache für die in Kaufmanns Gesamtdarstellung gelegentlich auftretenden Ungereimtheiten bei einzelnen Zuschreibungen anzusehen. Immerhin, die wichtigsten Ergebnisse Fučíkovás werden — hoffentlich — in die Essener Ausstellung eingehen. Eben solche von Dorothy Limouze, die über Aegidius II. Sadeler forscht, werden hier kaum vorweggenommen werden können.

Zu einer neuen Synthese des „Rudolfinsichen“ also wird es in Essen noch zu früh sein, fraglich ist auch, ob eine Ausstellung überhaupt Medium einer solchen sein kann. Nicht alles ist sichtbar zu machen, zu vieles steht immer noch unerschlossen hinter den Kunstwerken. So bleibt auf die stimulierende Wirkung der Veranstaltung zu hoffen. Der Forschung ist weiterhin Wichtiges aufgegeben: die kritische Sichtung der Künstleröeuves, die Sicherung aller ihrer Spuren, die Erschließung neuer Quellen und die Einbeziehung nicht nur aller Kunstgattungen, sondern auch des sehr weit gespannten kulturhistorischen Horizonts. Es ist an der Zeit, den Dingen wirklich nahe zu treten und die Fakten mit Gelehrsamkeit und Einfühlungsvermögen in Beziehung zu setzen. Das Rüstzeug dazu ist inzwischen in überreichem Maße vorhanden. Vermutlich läßt die Fülle des „Materials“ manche Bemühung schnell in Resignation münden. Den geistes- und kulturgeschichtlichen Radius hat Evans umsichtig und kenntnisreich ausgemessen, er hat auch die in mehrfacher Hinsicht aufregenden Arbeiten von Frances A. Yates einbezogen, so daß die rudolfinsichen Werke von ihrem Hintergrund her beleuchtbar sind.

Gewisse Ansätze interdisziplinärer Beteiligung waren auf der Prager Konferenz bereits zu verzeichnen. In Zukunft wird auch sie intensiviert werden müssen, weil das „Rudolfinische“ nicht Gegenstand der Kunstgeschichte allein sein kann: sie muß es verstehen, sich auch für ihren Bereich die Ergebnisse der Anderen nutzbar zu machen. Sie muß alte Forschungen und Entwürfe sichten und einbeziehen und neue Erkenntnisse sammeln, Quellen erschließen. Wer, der sich hier betätigt, wüßte nicht aus eigener Erfahrung, wie entscheidend immer noch bereits eine einzige neu entdeckte Notiz, eine einzige Zeichnung aus einer bisher nicht gut dokumentierten Schaffensphase eines Künstlers, ein plötzlich aufscheinender ikonologischer Bezug die Vorstellung verändern kann, die ihn bis dahin geleitet hatte. Vielleicht wird sich die „Entwicklung“ der rudolfinischen Kunst in der Ausstellung konkretisieren. War die Frühphase in den achtziger und frühen neunziger Jahren allein von Arcimboldo und Spranger bestimmt? Wie ist die Rolle Venedigs in dieser frühen Zeit zu bewerten? Solche Fragen liegen am Rande des „Rudolfinischen“, ebenso das spätere Auftreten des malenden Kapuziners Paolo Piazza aus Castelfranco in Prag. Den Rahmen hat die Konferenz in etwa abgesteckt. Unmittelbar ins Zentrum führten dort Beiträge wie jener über die Porträts Rudolfs II.; tatsächlich scheint sich hier die ganze Welt eines politisch-künstlerischen Prinzipats gegen ihr Ende hin zu manifestieren.

Manchmal entsteht wohl der Eindruck, die Erforschung des „Rudolfinischen“ würde in irgendeiner Weise programmatisch betrieben. Dies ist keineswegs der Fall. Die Forschung ist unkoordiniert und ohne jede planerische Perspektive von Zufällen und Einzelinteressen abhängig. Dies hat sicherlich den Vorteil, daß sie so engagiert betrieben wird. Einzig in Wien lassen sich Ansätze planmäßiger Quellenforschung erkennen, als deren Motor Herbert Haupt wirkt. Solche Ansätze sollten unbedingt gefördert, weitergeführt und, wenn möglich, noch intensiviert werden. Es wäre zu wünschen, daß in diese Forschungen außer den österreichischen auch die tschechischen, besonders die Prager Archive einbezogen werden könnten.

Die Wissenschaft hat schon zahlreiche „Ariadne-Fäden“ geflochten (Evans, Kaufmann, Neumann, Trunz, Vocelka, Warnke vor allem), sie kann weitere auslegen, welche die rudolfinische Welt vom Odium des Labyrinthischen befreien — vorausgesetzt, wir ziehen es nicht vor, dem Schauer vor Golem und den Mysterien der geheimen Wissenschaften zu erliegen.

Jürgen Zimmer

Tagungen

DIE KUNST AM HOF RUDOLFS II.

Symposium im Prager Agneskloster, 8. bis 13. Juni 1987

Veranstalter des internationalen Symposions war die Akademie der Wissenschaften der ČSSR, Tagungsort das ebenso schöne wie akustisch tückenreiche Agneskloster. Anläßlich des Treffens wurde in angrenzenden Klosterräumen eine Ausstellung von Zeichnungen der Hofkünstler Rudolfs II. aus den Prager Beständen gezeigt. Passend dazu war eben das Buch von Elišká Fučíková, *Die rudolfinische Zeichnung*, Hanau (Dausien) 1987, erschienen.