



Abb. 7a Correggio, Die Madonna des hl. Georg. Dresden, Gemäldegalerie (Kirsten, Kunsthist. Inst. Leipzig)



Abb. 7b Joseph Heintz d. Ä., Hl. Familie mit Engeln und den Heiligen Barbara und Katharina. Prag, Pfarrei St. Thomas a. d. Kleineseite (nach Ausst. Kat. Prag um 1600, I, S. 267, Nr. 35)



Abb. 8a Hans von Aachen (?), Pallas Athene führt Pictura in den Kreis der Freien Künste ein. Öl/Leinwand (nach Auktionskat. Sotheby's, 11. 7. 1979, S. 106, Nr. 107)



Abb. 8b Aegidius Sadeler d. J. nach Bartholomäus Spranger, Gedenkblatt Sprangers für seine verstorbene Frau. Kupferstich. Budapest, Szépművészeti Múzeum (nach Ausst. Kat. Prag um 1600, I, S. 421, Nr. 313)

über keine vergleichbaren Institutionen verfügen. Deshalb soll versucht werden, hier Kontakte zu möglichen Ansprechpartnern aufzunehmen, ohne — mit Blick auf die Arbeitsfähigkeit — den Kreis der Teilnehmer ins Uferlose auszudehnen.

Peter Diemer

Ausstellungen

EPILOG ZUR AUSSTELLUNG 'PRAG UM 1600'

(mit vier Abbildungen)

Die große Ausstellung *Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* wurde 1988/89 zuerst in der Essener Villa Hügel und dann im Kunsthistorischen Museum in Wien gezeigt. Am zweiten Ort schwoll die Zahl der Katalognummern von 508 auf 825, der Katalog selbst auf zwei Bände (Wien, Kunsthist. Museum, und Freren, Luca Verlag, 1988). Die Produktionsumstände des ersten, die Essener Bestände enthaltenden Bandes haben zu einer ungewöhnlich hohen Anzahl von Fehlern geführt, von denen einige auf Seite 320 des zweiten Bandes korrigiert, andere in der Besprechung der Schau durch T. DaCosta Kaufmann richtiggestellt wurden. („Da das Kunsthistorische Museum keine Gelegenheit zur Korrektur des zweiten Bandes 'Prag um 1600' erhielt“, haben die wissenschaftlichen Mitarbeiter hierzu eine vervielfältigte Liste mit Verbesserungen in Umlauf gebracht. *Anm. d. Rd.*) Hier sollen nicht diese betrüblichen Aufstellungen weitergeführt werden. Vielmehr ist es der Zweck des Beitrags, Beobachtungen zu einigen in Wien ausgestellten Werken beizusteuern, denn es hat sich gezeigt, daß die Veranstaltung, was die Sichtung des Materials betrifft, eher einen Beginn als den Schlußpunkt einer Forschungsstufe bildete.

Der Information Eliška Fučková (Nr. 178) und Rudolf Alexander Schüttes (Nr. 477), daß Hans von Aachens verschollenes Gemälde *Pallas Athene führt Pictura in den Kreis der sieben Freien Künste ein* durch einen Kupferstich von Ägidius Sadeler (im Katalog irrtümlich als Nr. 319 reproduziert) und eine Kopie in Schloß Eriksberg (Slg. Baron Erik Bonde) überliefert wird, läßt sich hinzufügen, daß noch mindestens zwei weitere Versionen existieren. Die eine, ein Ölbild im Format 51 x 70 cm, wurde am 11. 7. 1979 bei Sotheby versteigert (lot 307). Einer Fotografie nach zu urteilen (*Abb. 8a*), könnte sie ein eigenhändiger *modello* sein. Es scheint sich um dasselbe Exemplar zu handeln, das der Slg. Buphy, Esq., Colernerne Court, London SW5, gehörte; identisch ist wohl auch jenes, das M. D. Garrard abbildet (*Art Bulletin* 42, 1980, S. 102; dies., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, SS. 344 und 560, Anm. 21, Abb. 303. Dort soll es aus der „Sonia Gilbert Collection in Brussels“ stammen, einer am Ort aber unbekannt, nicht im Verzeichnis der Sammler und Gemälde im Institut Royal du Patrimoine Artistique zu findenden Sammlung. Ich danke Mme Hélène Bussers, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, für diese Auskunft). Die andere Fassung, Öl auf Kupfer, 21 x 17,3 cm, steht Sadeler's Kupferstich näher; ist sie mit dem 1598 in der Münchner herzoglichen Kunstkammer inventarisierten Exemplar identisch, welches 1857 in München versteigert wurde und seitdem verschollen ist? 1988/89 wurde sie angeboten (Alex Wengraf Ltd., London, The

Old Knoll, Eliot HL Nr. SE 13. Foto: Prudence Cuming Associates Ltd., 28 Dover St., London W1, Neg. Nr. 881 2241). Unabhängig von Fragen der Eigenhändigkeit verdienen beide Fassungen des Gemäldes, künftig als Zeugen der Komposition Hans von Aachens Beachtung zu finden.

Angesichts des *Wasserfalls* von Roelandt Savery (Nr. 635, es müßte 636 heißen) stellt Joaneath Spicer treffend fest, daß mit eben dieser Zeichnung die Tradition des Landschaftsbildes mit Wasserfall beginnt, welche über Allaert van Everdingen zu Jacob Ruisdael führt. Mir scheint zusätzlich hervorhebenswert, daß bei der Savery-Zeichnung der Wasserfall das die Komposition bestimmende Hauptmotiv bildet. Kürzlich äußerte A. Ch. Steland (*Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24, 1985, SS. 85—104) nämlich die Ansicht, eine solche „Verselbständigung“ des Motivs sei in der niederländischen Kunst erst im vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erfolgt, und Savery habe Wasserfälle nur als eines unter vielen Elementen zur Bereicherung seiner Gebirgsbilder aufgenommen. Der ausgestellten Zeichnung kommt somit eine wesentlich höhere Bedeutung für die Geschichte der Gattung zu, als der sonst an ikonographischen Fragen durchaus interessierte Katalog klarmacht.

Sprangers verschollenes Gemälde *Anbetung der Hirten*, das durch einen Kupferstich von Jan Muller (Nr. 317) und ein darauf fußendes Bild von Matthäus Gundelach (Nr. 120) bekannt ist, kann als von Correggios *Heiliger Nacht* (Dresden, Gemäldegalerie) ikonographisch geprägt gelten. Es verknüpft die Themen der Hirtenanbetung und des leuchtenden Kindes, wie es gewöhnlich bei der Anbetung des Kindes durch Maria gemäß der *Secunda Missa* von Weihnachten dargestellt wird, und bereichert die Szene, wie das italienische Werk, durch das Motiv der Säule als Sinnbild der wunderbaren Geburt (zur Ikonographie des Gemäldes von Correggio: G. Dunphy Wind, *Storia dell'arte* 1986, 56, SS. 21—30). Auf diesen ikonographischen Typus beziehen sich auch andere rudolfinische Künstler. Insofern sollte die durch einen Stich Lucas Kilians überlieferte *Hirtenanbetung* von Joseph Heintz (Nr. 301) nicht nur vor dem Hintergrund der römischen Malerei des späten Cinquecento gesehen werden. — Die formale Anordnung der musizierenden Engel auf Sprangers Bild erinnert allgemein an die entsprechende Gruppe von Raffaels *Hl. Cäcilie*.

Der Katalogtext zu dem von Ägidius Sadeler gestochenen *Gedenkblatt* Sprangers für seine verstorbene Frau (*Abb. 8b*; Nr. 313) versäumt es leider, die Aufmerksamkeit auf das manieristische Phänomen der komplizierten Raumkomposition und des spezifischen Illusionismus dieser Darstellung zu lenken. Die Pose des Malers zitiert Tizians sog. *Ariost*, und auch der scheinbar in den Betrachtterraum vordringende Arm der Personifikation der Skulptur fügt sich in die illusionistische Tradition der venezianischen Malerei (der *Ariost* oder eine Replik war in den Niederlanden bekannt; Rembrandt zitiert ihn in seinem Londoner Selbstbildnis; *National Gallery, Illustrated General Catalogue*, London 1986, S. 618). Dem so erzielten Effekt widerspricht jedoch ein kühneres Motiv auf der rechten Seite, wo der Malerstab über den unteren Bildrand „hinausragt“ und seinen Schatten auf die Schriftleiste wirft. Macht sich der Betrachter klar, daß der Armschatten der „Skulptur“ und jener des Buches in der Mitte am unteren Rand verschwinden, so verliert sein Raumgefühl an Eindeutigkeit. Diese Art des doppeldeutigen Raumeffekts hat ihre Vorläufer in der altniederländischen Malerei (dazu: J. Bialostocki in: *Essays in*

Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday, Doornspijk 1983, SS. 18—42; ders., *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, SS. 69—76).

Hans von Aachens *Kreuztragung* (Nr. 89) stimmt in den Prinzipien der Komposition mit dem *Sebastiansaltar* der Brüder Pollaiuolo für SS. Annunziata, Florenz, überein (heute in der Londoner National Gallery). Hier wie dort bildet die Hauptfigur die Kompositionsachse, um die sich die Schergen — jeweils nach demselben Modell, nur von verschiedenen Seiten gesehen — gleichsam „drehen“. Zu dieser „Drehung“ des Modells, einer konstanten akademischen Praxis, vgl. Z. Waźbiński, *Artibus et historiae* 12 [VI], 1985, SS. 27—37).

Sprangers *Salmacis und Hermaphrodit* (Nr. 575) ist, was der Katalog nicht vermerkt, das wohl am stärksten an Tintoretto orientierte Bild des Malers. Auf den Venezianer weisen die warme goldgrüne Tönung der Landschaft, die Malweise der dunklen Blätter auf hellem Grund, die malerische Behandlung aller Elemente außer den menschlichen Figuren und besonders der kalte, durch charakteristische Aufhellungen belebte Purpurstoff am Boden.

Zur Herkunft formaler Einzelmotive sei noch bemerkt, daß Spranger sich beim Zeichnen des *Amor* (Nr. 262) sicher an den Engel von Andrea del Sartos *Abrahamsopfer* (Fassungen in der Dresdner Gemäldegalerie und im Prado) erinnerte. — Bei einer Hans von Aachen nahestehenden *Auffindung des Hl. Kreuzes* (Öl auf Leinwand, Privatbesitz) hat der Künstler an der Arkade hinter dem Reiter mit der erhobenen Hand eine Gestalt plazierte ähnlich derjenigen, die Francesco del Cossa auf der Altarpredella in der Griffonikapelle von S. Petronio in Bologna malte. — Die Amorfigur bei Heintz' *Schlafendem Amor mit zwei Nymphen* (Nr. 127) ist in ihrer Pose deutlich der *schlafenden Nymphe* Antonio Susinis nach einem Modell von Giambologna (Nr. 524) verpflichtet, die Heintz in der rudolfinischen Sammlung sehen konnte, und die ihrerseits den Barberinischen Faun voraussetzt. — Die gedrehte Körperhaltung und die energische Bewegung Aktäons auf Heintz' *Diana und Aktäon* (Nr. 135, vgl. auch 303) erinnern an Tizians *Bacchus (und Ariadne)* in der Londoner National Gallery sowie an *Petrus Martyr*, früher in SS. Giovanni e Paolo, Venedig (vgl. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 1, London 1969, SS. 153—155), wenn auch keines dieser möglichen Vorbilder streng wiederholt wurde. — Formale Quelle für die gedrehte Männergestalt im Vordergrund von Heintz' allegorischer Zeichnung von ca. 1600 (Nr. 621/1) ist, wie man leicht bemerken kann, eine genaue, aber seitenverkehrte Kopie der Flußpersonifikation in Sprangers *Allegorie auf Kaiser Rudolf II.* 1592 (Nr. 584).

Schon seit längerem weiß man, daß Heintz Kompositionen Correggios kannte und verwendete (J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Heidelberg 1967, S. 147). Hier seien zwei weitere Fälle solcher Übernahmen angeführt. Die — hinsichtlich der Perspektive gewiß korrekte — Stellung der oberen Personifikation beim *Triumph der Gerechtigkeit* (Nr. 302), bei deren ausgeprägter Untersicht die Knie die Oberschenkel der Sitzenden verdecken, war kein sehr verbreitetes Motiv. Gerade dies zeigt nun Correggios *Madonna di S. Giorgio* in Dresden (*Abb. 7a*); sicher unter seinem Einfluß übernahmen es auch Meister wie Barocci und die Carracci sowie, für andere Kompositionsschemata, Veronese und seine Nachfolge. Auf dasselbe Werk Correggios

geht die allgemeine Figurenanordnung der *Sacra conversazione* von Heintz (Nr. 137) zurück (Abb. 7b), insbesondere der Putto vorn in der Mittelachse des Gemäldes. Bei dieser Gelegenheit ist anzufügen, daß die Komposition seines *Jüngsten Gerichtes* (Nr. 136) nicht nur venezianisch beeinflusst ist, sondern auch lebhaft an die Atmosphäre des *Gigantensturzes* von Perino del Vaga erinnert.

Die hier lose aneinandergereihten Beobachtungen mögen trotz ihres fragmentarischen Charakters darauf hinweisen, daß die Erforschung der rudolfinschen Kunst ungeachtet aller wichtigen Fortschritte der letzten Zeit noch keineswegs zur Abklärung aller wichtigen Fragen gelangt ist.

Marcin Fabiański
Übersetzt aus dem Polnischen
von Barbara Mikuda-Hüttel

P. S. Der Abschluß dieses Beitrages im September 1989 wurde durch ein Stipendium des Robert Anderson Trust in London ermöglicht.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. veranstaltet am 22./23. 11. 1990 zusammen mit dem FB 15 — Architektur der TH Darmstadt ein wissenschaftliches Symposium zu *El Lissitzky* (anlässlich seines 100. Geburtstages). Die Tagung ist öffentlich. Sie wird gefördert durch die Hessische Kulturstiftung.

Wir bitten hiermit um Anmeldungen von Beiträgen zu Werk und Wirkung El Lissitzkys (bitte mit kurzem Exposé) bis 30. 9. 1990 unter dem Kennwort „El Lissitzky“ an das FG Kunstgeschichte der TH, Petersenstr. 15, 6100 Darmstadt.

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Die Bamberger „Himmelfahrt Mariae“ von Jacopo Tintoretto. Internationales Kolloquium in München, 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht. Mit Beiträgen von Renate Baumgärtel-Fleischmann, Marianne von Besserer, Andreas Burmester, Karl Ludwig Dasser, Erwin Emmerling, U. Hendriks, Johann Koller, Manfred Koller, Hubertus von Sonnenburg, Peter B. Steiner, Francesco Valcanover, Erasmus Weddigen, Wolf Zech. Arbeitsheft 42. München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege 1988. 252 S. mit zahlr., teils farbigen Abb. DM 48,—.

Ildikó Ember: *Delights for the Senses. Dutch and Flemish Still-Life Painting from Budapest.* Ausst. Kat. des Museums of Fine Arts, Budapest und Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausau, Wisconsin, 4. 3.—16. 4. 1989; Rochester Museum & Science Center, Rochester, New York, 28. 4.—18. 6. 1989; The Dixon Gallery and Gardens, Memphis, Tennessee, 11. 7.—20. 8. 1989; The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, 12. 9.—22. 10. 1989; Bayly Art Museum, University of Virginia, Charlottesville, Virginia, 2. 11.—31. 12. 1989; Cummer Gallery of Art, Jacksonville, Florida, 13. 1.—25. 2. 1990; Tampa Museum of Art, Tampa, Florida, 17., 3.—29. 4. 1990; The Arkansas Arts Center, Little Rock, Arkansas, 17. 5.—1. 7. 1990. 176 S. mit 138 Abb., davon 53 in Farbe. \$ 24.95.