



Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600

Unter Kaiser Rudolf II. entwickelte sich Prag zum wichtigsten kulturellen und künstlerischen Zentrum Europas. Neben dem Ausbau seiner Sammlungen und der gezielten Förderung der Künste widmete sich Rudolf auch naturwissenschaftlichen, alchemistischen und okkultistischen Interessen¹. Renommiertere Künstler, Wissenschaftler und Gelehrte verschiedenster Nationalitäten waren an seinem Hof beschäftigt, was zu regem geistigem Austausch wie auch zu überragenden Schöpfungen und Erfindungen führte. Die in Prag tätigen Künstler stammten aus Italien, den deutschsprachigen Ländern und den Niederlanden, und fast alle cisalpinen Meister hatten, wie es damals üblich war, ihre Ausbildung in Italien weitergeführt². Italien hatte mit den Kunstwerken der Antike und denen herausragender Zeitgenossen wie Michelangelo nicht nur für Künstler Vorbildcharakter. Auch die Fürsten nördlich der Alpen orientierten sich mit ihren Sammlungen am italienischen Studiolo³ und brachten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts daraus den Typus der Kunstkammer hervor. Obwohl sich die Bezeichnung Kunstkammer von den »artificialia«, also kunstfertigen und künstlerischen Objekten herleitet, fanden als Zeichen herrschaftlichen Weltverständnisses alle Phänomene der bekannten Welt Aufnahme, so auch die »naturalia« und »scientifica« – naturgeschichtliche und wissenschaftliche Gegenstände. Darin spiegelt sich das zeitgenössische Bemühen, die gesamte göttlich-kosmische Ordnung des Universums im Kleinen, das heißt den Makrokosmos als Mikrokosmos, darzustellen⁴. Derartige universale Kunstkammern entstanden überwiegend an Fürstenhöfen; sie mehrten das Ansehen und den Ruhm des Herrschers. Rudolf strebte daher nicht nur nach einer allumfassenden Sammlung, sondern beanspruchte darüber hinaus in allen Bereichen das Beste, um den imperialen Charakter seines Besitzes zu betonen.

Die Prager Schule

Bis heute gelten Rudolfs Sammlungen als die bedeutendsten und qualitativsten in Europa um 1600. Sie umfassten neben mehreren tausend Gemälden, unzähligen Skulpturen, Naturalien und Automaten auch Bücher, Instrumente, Medaillen und Waffen. Das 1607–1611 von Daniel Fröschl verfasste Inventar verzeichnet ausschließlich die in der Kunstkammer ausgestellten Werke, systematisch geordnet

234 *Venus und Merkur verbinden Amor die Augen*, Bartholomäus Spranger, Prag, 1597

nach Sach- und Materialgruppen⁵. Fröschls Inventareinträge bestätigen, dass dort die verschiedensten Objekte versammelt waren, wie es der zeittypischen enzyklopädischen Struktur einer Sammlung entsprach⁶.

Die Gemälde der kaiserlichen Galerie dagegen wurden erst neun Jahre nach dem Tod des Kaisers im Inventar von 1621 vermerkt, weshalb nur ein unvollständiges Bild der einstigen Pracht und Fülle überliefert ist. Obgleich die Werke der berühmten Hofmaler Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä., die sich heute im Germanischen Nationalmuseum befinden, nicht im Inventar von 1621 aufgeführt sind, kann aufgrund ihrer Entstehungszeit, Thematik und Komposition davon ausgegangen werden, dass sie am Hof und im Auftrag des Kaisers geschaffen wurden.

Rudolf II. holte Bartholomäus Spranger 1580 als Hofkünstler an die Residenz nach Prag. Beide standen in engem Kontakt zueinander. Aus Antwerpen stammend, war Spranger 1565 zum Studium nach Italien gegangen. Durch Vermittlung des flämisch-italienischen Bildhauers Giambologna kam er später in den Dienst Kaiser Maximilians II. nach Wien⁷. Schon für den Vater Rudolfs II. gehörte die Kunstförderung zu den fürstlichen Tugenden und prägte das Bild des »Frieden stiftenden Herrschers«⁸. Sein Sohn setzte diese Tradition fort und übernahm mehrere Hofmaler seines Vaters, darunter auch Giuseppe Arcimboldo und Spranger. Ein frühes, in Prag entstandenes Werk des Antwerpeners ist die Tafel mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Apollo und Pan (*Kat. 477, Abb. 235*). Die vielfigurige Szene zeigt eine Episode aus Ovids Metamorphosen. In Anlehnung an die klassische Literatur widmet sich der Maler einem Themenkreis, der häufig ins Bild gesetzt wurde. Offensichtlich hat er dabei größten Wert auf die sinnliche Wiedergabe schöner Körper gelegt. Das Gemälde mit Venus, Merkur und Amor kann aufgrund seiner farbigen Gestaltung als Höhepunkt im Schaffen Sprangers angesehen werden (*Kat. 579, Abb. 234*). Die mythologischen Figuren sind in einem knappen Bildausschnitt präsentiert, was ihren Handlungsspielraum eingrenzt und die Dramatik des Geschehens steigert. Neben der räumlichen Disposition ist auch die Anordnung der Figuren

235 Wettstreit zwischen Apollo und Pan, Bartholomäus Spranger, Prag, um 1587



durch Überschneidungen, das gleichzeitige Arrangement mehrerer Ansichtsseiten und die disparaten Proportionen verunklärt. Beide Bilder zeigen deutlich die Prägungen Sprangers: Die Farbgebung ist niederländisch beeinflusst, während die elegant gekünstelte Körperbildung und die weichen Modellierungen den Malern der Emilia-Romagna entlehnt sind. Kompositionelle Anregungen stammen von den römischen Künstlern um Federico Zuccaro; von den Werken Michelangelos übernahm Spranger die übertriebene und dramatische Kontrapoststellung sowie die »figura serpentinata«, die geschraubte Figurerdarstellung⁹. Diese Merkmale sind charakteristisch für die internationale Ausprägung des Manierismus, wie er sich in seiner Spätphase am Hof Rudolfs II. etablierte.

Die so genannte Prager Schule erreichte ihren Höhepunkt zwischen 1600 und 1612. Entsprechend der manieristischen Theorien von Giovanni Paolo Lomazzo und Federico Zuccaro verzichteten die Künstler auf die exakte Naturnachahmung zugunsten des »disegno interno«, sie brachten ihre innere, von Gott gegebene Vorstellung zum Ausdruck¹⁰. Innerhalb der rudolfinischen Hofkunst führte dies zu einer Strömung, zu deren artifizierlicher Ausprägung eine übertriebene Zurschaustellung höchster künstlerischer Virtuosität und Raffinements gehörte. Mit der Prunksucht und dem Repräsentationsbedürfnis des Fürsten ließ sich diese preziöse Darstellungsweise hervorragend vereinbaren. Inhaltlich schätzte die höfische Gesellschaft mythologische Szenen, in denen die pikanten Liebesabenteuer der antiken Götter mit ihrer unverhüllten Erotik im Mittelpunkt standen. Viele dieser sinnlichen Darstellungen waren nur für einen eingeschränkten Personenkreis bestimmt, weil die kaiserlichen Sammlungen nicht öffentlich zugänglich waren und einige Gemälde sich zur Ergötzung des Herrschers in seinen Privatgemächern befanden.

Hans von Aachen kam 1592 an den Prager Hof. Er erhielt den Titel »Hofmaler von Haus aus«, was ihn von der Residenzpflicht entband und gleichzeitig finanziell absicherte. Zuvor war er bei Herzog Wilhelm V. am Münchner Hof tätig gewesen, für den er hauptsächlich religiöse Themen und Porträts angefertigt hatte. Auch in München, dem gegenreformatorischen Zentrum nördlich der Alpen, kam es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer regen Entfaltung der Künste unter internationaler Beteiligung. Die dortige Kunstkammer hatte Herzog Albrecht V. Mitte der 1560er Jahre gegründet; sie gilt als eine der frühesten großen Fürstensamm-



236 Venus, Amor und Bacchus, Hans von Aachen, Prag, nach 1597

237 Kaiser Rudolf II. und Allegorie auf die Türkenkriege, Vorder- und Rückseite, Hans von Aachen, Prag, um 1600/03



lungen¹¹. Zeitgleich und mit deutlichem Bezug zur Münchner Kunstkammer verfasste Samuel Quiccheberg mit seinem Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« die erste museumstheoretische Schrift, die Anweisungen zum Sammlungsaufbau und zur Präsentation enthält¹². Die intensiven Kontakte zwischen München und Florenz wirkten sich auf die Sammlungen der bayerischen Herzöge aus, die maßgeblich vom florentinischen Kunststil geprägt waren. Die Werke Hans von Aachens müssen dort wegen ihrer römisch und venezianisch beeinflussten Farbgebung und Bilddynamik aufgefallen sein¹³.

In Prag schuf von Aachen dem Wunsch des neuen Auftraggebers entsprechend mythologische Szenen und allegorische Darstellungen, wofür exemplarisch das Gemälde mit Venus, Amor und Bacchus stehen kann (*Kat. 478, Abb. 236*). Das auf Alabaster gemalte Porträt Rudolfs II. und die rückseitige Allegorie auf die Türkenkriege zeigen eindrücklich die in Italien erlernte Bearbeitung von »Naturalien« (*Kat. 425, Abb. 237*). Die hochformatig angelegte Vorderseite präsentiert Rudolf II. in Gestalt seines römischen Vorgängers Kaiser Augustus als Triumphator über die Heiden. Auf die natürliche Aderung des Steins nimmt von Aachen in der mehrfigurigen Komposition auf der Rückseite Bezug. Diese ist im Gegensatz zur Vorderseite im Querformat gestaltet, so dass das Werk typische Merkmale eines Kunstkammerstückes aufweist: Es musste vom Betrachter sowohl wegen seiner beidseitigen Bemalung als auch der unterschiedlichen Bildausrichtung in die Hand genommen werden.

Den Schweizer Joseph Heintz d. Ä. ernannte Rudolf II. 1591 zum Hofmaler. Bei seinem Gemälde mit Amor und Psyche wird der weibliche Rückenakt effektiv inszeniert (*Kat. 582, Abb. 238*). Er geht wohl auf ein antikes Flachrelief zurück, das im 15. Jahrhundert als Replik unter dem Titel »Bett des Polyklet« bekannt war. Ob Heintz es während seines Italienaufenthalts gesehen hatte oder ob er sich an Raffaels Göttermahl in der Farnesina in Rom anlehnte, ist ungeklärt¹⁴. Mit den



238 Amors Abschied von Psyche, Joseph Heintz d. Ä., Prag, kurz nach 1603

beiden Eroten am unteren Bildrand greift Heintz eindeutig auf Parmigianinos Bild des bogenschnitzenden Amors zurück, das sich im Besitz Rudolfs II. befand¹⁵. Derartige Anspielungen oder direkte Motivübernahmen bezeugten in der Kunst um 1600 die Gelehrsamkeit des Künstlers und schmälerten in den Augen der Zeitgenossen keineswegs den Wert der Darstellung. Ganz im Gegenteil: Die »imitatio« und »aemulatio«, das Nachahmen und die nacheifernde Aneignung bedeutender Meisterwerke, waren zwei wichtige Elemente in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie¹⁶. Sie wurden zunächst unter anderem bei Leon Battista Alberti nur in Bezug auf die Antike behandelt, später auf die zeitgenössische Kunst übertragen und als Qualitätsmerkmal verstanden.

Die Sammlungsvorlieben Rudolfs II.

Die Prager Schule wird zwar oft als Musterbeispiel erotischer Kunst betrachtet, jedoch enthielten die kaiserlichen Sammlungen Gemälde unterschiedlicher Bildgattungen, so auch Landschaftsbilder, Stilleben und Genreszenen. Abgesehen von Allegorien auf die Türkenkriege waren dagegen Darstellungen historischer Ereignisse ebenso selten wie religiöse Themen. Rudolf verehrte zugleich Arbeiten Dürers,



239 *Minerva bei den Musen auf dem Helikon*, Hans Rottenhammer, Venedig, 1603

Pieter Bruegels d. Ä., italienischer Meister wie Leonardo, Michelangelo, Raffael, Parmigianino und Tintoretto sowie die Skulpturen von Giovanni da Bologna und Adrian de Vries. Auf seine Vorliebe für naturwissenschaftliche Phänomene geht die Beschäftigung der so genannten Naturalisten zurück, die für ihn Tier- und Pflanzendarstellungen anfertigten. Den flämischen Hofmaler Roelant Savery schickte Rudolf beispielsweise zur Erstellung präziser Naturstudien in die Alpen¹⁷. Trotz seiner Kenntnis der italienischen Kunst, die er durch Druckgraphiken erlangte, blieb Savery der niederländischen Tradition treu. Offensichtlich wird dies in seinem Gemälde mit dem Turmbau zu Babel, das bereits vor seiner Prager Zeit entstanden ist und sich thematisch und kompositorisch an Pieter Bruegel d. Ä. anlehnt (*Kat. 480, Abb. 509*).

Als passionierter Kunstsammler zog Rudolf II. nicht nur zahlreiche Künstler an seine Prager Residenz¹⁸, sondern sandte seine Hofkünstler auch als Agenten nach Italien, wo sie bei Fürsten in seinem Namen Werke erwerben oder diese im Falle der Unveräußerlichkeit kopieren sollten. Im Inventar von 1621 finden sich etliche Einträge von Repliken; unter der Nummer 869 ist beispielsweise »Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen« verzeichnet¹⁹. Obwohl Hans Rottenhammer nicht zu den kaiserlichen Hofmalern zählte, war er für Rudolf als Maler und Kunstagent tätig. Das Gemälde mit Minerva bei den Musen auf dem

Helikon, das sich im Besitz Rudolfs II. befand, ist ein Beispiel für die Vorliebe des Kaisers für italienische Kunst. Die Prager Schule wird zwar oft als Musterbeispiel erotischer Kunst betrachtet, jedoch enthielten die kaiserlichen Sammlungen Gemälde unterschiedlicher Bildgattungen, so auch Landschaftsbilder, Stilleben und Genreszenen. Abgesehen von Allegorien auf die Türkenkriege waren dagegen Darstellungen historischer Ereignisse ebenso selten wie religiöse Themen. Rudolf verehrte zugleich Arbeiten Dürers, Pieter Bruegels d. Ä., italienischer Meister wie Leonardo, Michelangelo, Raffael, Parmigianino und Tintoretto sowie die Skulpturen von Giovanni da Bologna und Adrian de Vries. Auf seine Vorliebe für naturwissenschaftliche Phänomene geht die Beschäftigung der so genannten Naturalisten zurück, die für ihn Tier- und Pflanzendarstellungen anfertigten. Den flämischen Hofmaler Roelant Savery schickte Rudolf beispielsweise zur Erstellung präziser Naturstudien in die Alpen¹⁷. Trotz seiner Kenntnis der italienischen Kunst, die er durch Druckgraphiken erlangte, blieb Savery der niederländischen Tradition treu. Offensichtlich wird dies in seinem Gemälde mit dem Turmbau zu Babel, das bereits vor seiner Prager Zeit entstanden ist und sich thematisch und kompositorisch an Pieter Bruegel d. Ä. anlehnt (*Kat. 480, Abb. 509*).



240 *Die Sintflut*,
Joachim Wtewael,
Utrecht, um 1590/1600

Helikon entstand gegen Ende von Rottenhammers mehrjährigem Venedigaufenthalt (*Kat.* 581, *Abb.* 239). Deutlich zeigen sich die Einflüsse der venezianischen Malerei, besonders die Tintoretto's. Rottenhammer griff auf ein Thema zurück, das damals zur Spezialität der in Italien tätigen Künstler nordalpiner Herkunft zählte. Nicht nur der Kaiser schätzte und erwarb Rottenhammers Arbeiten, sondern auch viele andere namhafte europäische Sammler.

Fürstliche Sammlungen wuchsen nicht nur durch Ankäufe, sondern auch durch Geschenke. Am Hof war es üblich, dass Gesandte und Besucher diplomatische Geschenke mitbrachten und im Gegenzug ebensolche erhielten²⁰. Dabei handelte es sich meist um wertvolle Kunstwerke oder andere sammlungswürdige Objekte, die größtenteils von den Hofwerkstätten angefertigt wurden. Für Künstler bedeutete eine Anstellung am Hof, dass sie »den handwerklichen Bestimmungen und sozialen Zuordnungen der Zünfte entrückt« waren²¹. Trotz dieser Freiheiten zögerten viele, bevor sie dem Ruf nachkamen, da einige Fürsten nicht angemessen oder nur unregelmäßig bezahlten, außerdem war ihnen das Ausführen externer Aufträge oft untersagt. Unter Rudolf II. verbesserte sich das Dasein der Künstler in Prag; sie genossen nicht nur Hoffreiheit, sondern gehörten seinem engsten Gefolge an. Viele erfuhren im Laufe ihrer Tätigkeit die Aufwertung durch ein Wappen oder wurden in den Adelsstand erhoben. Dass gerade Künstlern eine Standeserhöhung zuteil wurde, ist vor dem Hintergrund der Aufnahme der Malerei in den Rang der freien Künste per Majestätsbrief 1595 zu sehen²². In Prag war die Malerei somit erstmals nördlich



241 *Susanna im Bade*,
Cornelis Cornelisz. van
Haarlem, Haarlem,
um 1590

der Alpen nicht mehr dem Handwerk zugeordnet. Für Fürsten wurde es nunmehr schicklich, sich den Schönen Künsten zuzuwenden und sich als Laien künstlerisch zu betätigen. Gefordert wird dies in Baldassare Castigliones Buch »Der Hofmann«, das 1528 erschienen ist und aufgrund großer Nachfrage mehrfach nachgedruckt und in viele Sprachen übersetzt wurde. Als Handbuch höfischer Etikette beeinflusste es maßgeblich die Erziehung, Bildungslehre und Verfeinerung der Sitten adliger und bürgerlicher Kreise. Bei Castiglione heißt es, dass die eigene künstlerische Tätigkeit ein wesentlicher Bestandteil des Lebens eines geistig gebildeten und tugendhaften Menschen sei²³. Demgemäß betätigten sich etwa Rudolf II. und August von Sachsen an der Drechselbank; Letzterer erlangte darin sogar große Meisterschaft²⁴. Des weiteren gehörte für Castiglione die Kunstpflege zum Wettstreit unter den Fürsten; schließlich ließen sich damit Internationalität und Weltläufigkeit zum Ausdruck bringen. Andere Herr-

scher eiferten in diesem Bestreben dem kaiserlichen Vorbild nach und konnten durch die politische Dimension der »representatio« ihr Ansehen steigern²⁵.

Internationalisierung der Kunst

Die in Prag entstandenen künstlerischen Inventionen wurden durch Zeichnungen, Kopien (*Kat.* 479) und Kupferstiche in ganz Europa bekannt. Karel van Mander hatte aus den gemeinsamen römischen Jahren mit Spranger dessen Zeichnungen in seine Heimatstadt Haarlem mitgenommen. Dort fertigte Hendrick Goltzius Stiche nach ihnen an und half damit, den so genannten Knollenstil mit seiner charakteristischen Betonung einzelner Muskelpartien zu verbreiten²⁶. In Haarlem und Utrecht erreichte der internationale Manierismus mit den Werken von Cornelis Cornelisz., Abraham Bloemaert und Joachim Wtewael eine späte Blüte. Von Letzterem stammt das Bild der Sintflut, das nicht auf das biblische, sondern das mythologische Geschehen nach Ovids Metamorphosen Bezug nimmt (*Kat.* 578, *Abb.* 240). Diese im niederländischen Manierismus beliebte Darstellung diente Wtewael zur Erprobung extremer Posen, wobei die Aktdarstellungen in Volumen und Robustheit an Michelangelo erinnern. Das Sujet scheint nurmehr Vorwand zur Demonstration von Virtuosität. Die psychisch gesteigerte Emotionalität spiegelt sich in der artifiziellen Bildfindung.

Manieristische Stilmittel wurden auch für biblische Szenen eingesetzt. Bei Cornelis Susanna wird der fast nackte, verdrehte Körper der Gepeinigten dem Betrachter unverhohlen präsentiert (*Kat.* 577, *Abb.* 241). Durch die gierigen Blicke der Greise

und die gekünstelte Haltung Susannas macht der Maler den Betrachter zum Komplizen der geplanten schändlichen Tat. Beide niederländischen Beispiele offenbaren eine noch ausdrucksvollere Gestaltungsweise im Vergleich zu den Prager Werken: Die Figuren sind stärker in sich gedreht und angespannt, die Farbigkeit nimmt kaum noch Bezug auf die Natur, insgesamt lässt sich eine Künstlichkeit in der Ausführung bis zur äußersten Grenze des anatomisch Möglichen konstatieren²⁷.

Wie auch die beiden letztgenannten Gemälde verdeutlichen, besaß die Kunst um 1600 eine Tendenz zur Internationalisierung. Der Austausch künstlerischer Errungenschaften erfolgte sowohl von Süden nach Norden als auch gegenläufig²⁸. Intensiviert wurden diese Wechselwirkungen durch ausländische Künstler, die in den Werkstätten heimischer Meister tätig waren. Ein herausragendes Beispiel für den internationalen Stil ist Frederick Valckenborchs Durchzug durch das Rote Meer (*Kat. 580, Abb. 242*). Der aus Antwerpen stammende Maler war 1585 aus politischen wie religiösen Gründen mit seiner Familie nach Frankfurt am Main geflohen. Von dort ging er gemeinsam mit seinem Bruder Gillis für mehrere Jahre nach Italien und war bereits vor Rubens Hofmaler der Gonzaga in Mantua. Das großformatige biblische Historienbild ist wohl nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden und zeigt eindrücklich sein malerisches Können. Die anspruchsvolle Massenszene ist wirkungsvoll in eine Landschaft eingebettet, wobei der Künstler die Ideale der italienischen Figurendarstellung mit denen der niederländischen Landschaftsmalerei geistreich kombinierte.

Auch zu einem späteren Zeitpunkt, als sich der Stil des Barock in Europa durchgesetzt hatte, blieb die Internationalisierung ein wichtiges Merkmal der Kunst. Im Hauptwerk des deutschen Malers Johann Liss mit der Darstellung des verlorenen Sohns bei den Dirnen verschmelzen nördliche und südliche Stilelemente (*Kat. 584,*

242 *Durchzug durch das Rote Meer, Frederick Valckenborch, Frankfurt am Main, 1597*





243 *Der verlorene Sohn bei den Dirnen, Johann Liss, Rom, um 1622/23*

Abb. 243). Das in Rom entstandene Gemälde erzählt ein biblisches Gleichnis, das auch in der Druckgraphik sehr beliebt war. Auf dem großformatigen Bild sitzt der verlorene Sohn inmitten einer ausgelassenen Gesellschaft und gießt Wein in ein Glas. Seine Gefährten, die sich Wein und Weib hingeben, verkörpern wohl die fünf, durch den Genuss betäubten Sinne. Liss nahm ein in der holländischen Genremalerei weit verbreitetes Thema auf. Das Gelage gemahnt an heiter derbe Bauernszenen des Nordens, entspricht im Typus aber dem römischen Soldatenbild der Caravaggio-Nachfolge. An Caravaggio erinnert zudem die Lichtführung mit der schlaglichtartigen Beleuchtung. Als neu und provokant kann die lebensgroße Ausführung der zwielichtigen Szene in realistischer Manier angesehen werden.

Fürstenhöfe waren die Zentren der Kunst, der Wissenschaften und des Sammelns. Gleichwohl gab es in Europa um 1600 noch andere Kunstzentren mit internationaler Ausstrahlung. In Augsburg und Nürnberg entstanden herausragende Werke der Goldschmiedekunst (*Kat. 518, Abb. 527*), in Brüssel Tapissereien, in der Schweiz Glasmalereien (*Kat. 622, Abb. 244*), in Augsburg Kabinettschränke (*Kat. 660, Abb. 164*), in Mailand geschnittene Halbedelsteingefäße, in Florenz die mosaikartigen Arbeiten in Pietra dura (*Kat. 448, Abb. 500*). Die an den genannten Orten gefertigten Erzeugnisse zählten zu den Besten ihres Fachs und zeichnen sich durch konstant hohe Qualität aus. Weit über die Landesgrenzen hinweg genossen diese Produkte großes Ansehen, sodass nicht nur Fürsten und Adlige, sondern auch

wohlhabende Bürger und Patrizier die statusträchtigen Luxusobjekte besitzen wollten. So arbeitete der Schweizer Glasmaler Christoph Murer sowohl im Auftrag des Nürnberger Rates als auch für Patrizierfamilien. Für Ersteren fertigte er Glasscheiben für das Rathaus und für den Nürnberger Georg Gundelfinger ein Allianzwappen (*Kat. 622, Abb. 244*).

Während des Dreißigjährigen Krieges kam die künstlerische Produktion, die Förderung der Wissenschaften und das intensive höfische Mäzenatentum im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation fast vollständig zum Erliegen. Zusätzlich zu dem kriegsbedingten Leid führte die Etablierung des kopernikanischen Weltbildes mit seiner Verbannung der Erde aus dem Mittelpunkt des Universums zu Verunsicherung. Den Kunstkammern als Spiegel der Welt mit ihrer Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie wurde die Grundlage entzogen. Durch die Entdeckungen und die Ausdifferenzierung der Wissenschaften im 17. Jahrhundert kamen Zweifel auf, ob sich die Welt allein durch das vorhandene Wissen beherrschen und darstellen ließe. An den aktuellen Erkenntnissen scheiterten die Erneuerungsversuche der Kunstkammeridee, und allmählich setzten sich analog zu den eigenständigen Disziplinen und Gattungen Spezialsammlungen wie Gemäldegalerien, Schatzkammern und Antikensammlungen durch²⁹. Zeitgleich führten politische, geistige und religiöse Veränderungen einen Geschmackswandel herbei: Die barocke Formensprache verdrängte den nicht länger als zeitgemäß erachteten Manierismus. Naturnähe und räumliche Illusion lösten die gesuchte Künstlichkeit ab. Ein herausragendes Beispiel barocker Bildhauerkunst ist die Marmorfigur des Paris von Gabriel Grupello, dem späteren Hofstatuarius des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf (*Kat. 600, Abb. 245*). Der Körper des Jünglings besticht durch seine elegant harmonische Durchbildung und offenbart in seiner Gestaltung die Auseinandersetzung mit der Antike. Grupello, der nie in Italien gewesen war, kannte die wesentlichen antiken Schöpfungen durch Repliken, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen Verbreitung gefunden hatten. Mit seinem Paris rezipierte er keinen geringeren als den Antinous vom Belvedere und näherte sich so der Schönheit der klassischen Kunst an. Derartige Werke waren fester Bestandteil höfischer Barocksammlungen und dienten nicht nur der prunkvollen Ausstattung, sondern auch der Repräsentation. Somit spiegelten die Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts – wie auch die Kunstkammern um 1600 – die Gelehrsamkeit und die ihrem Rang gemäße Machtfülle ihrer Besitzer.

244 Wappenscheibe des Nürnberger Ehepaars Georg Gundelfinger und Maria Magdalena Eber, wohl Christoph Murer, Zürich, 1597



245 Paris, Gabriel Grupello,
Brüssel, um 1691/92



ANMERKUNGEN: – 1 Zu Rudolfs Sammlungstätigkeit vgl. Ausst. Kat. Wien/Essen 1988. – DaCosta Kaufmann 1988. – Fučíková/Bradburne 1997. – 2 Pochat 1986, S. 296. – 3 Die italienischen Fürstensamm- lungen waren von der Antikenbegeisterung des Humanismus geprägt, weshalb antike Werke einen besonderen Stellenwert einnahmen; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 12. – 4 Vgl. u. a. Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 9. – Schramm/Schwarte/Lazardzig 2003, S. 206. – 5 Bauer/Haupt 1976, S. XVI, XXIX. – 6 Vgl. u. a. Impey 1985, S. 47. – DaCosta Kaufmann 1988, S. 16. – 7 Habsburg 1997, S. 97. – 8 Arasse/Tönnemann 1997, S. 423.

– 9 DaCosta Kaufmann 1988, S. 31. – 10 Pochat 1986, S. 268, 298. – Ausst. Kat. Wien 1987, S. 179. – 11 Sauerländer 2008, Bd. 3. – 12 Minges 1998. – Roth 2000. – 13 Jacoby 2000, S. 26. – 14 Vgl. Zimmer 1970, S. 113. – Ausst. Kat. Carouge/Zürich 1994, S. 24. – 15 Zimmer 1971, S. 91. – Rudolf II. erwarb das Werk Parmigianinos 1603. – 16 Vgl. u. a. Zimmer 1970, S. 115. – Ausst. Kat. München 2005, S. 63. – 17 Ausst. Kat. Wien/Essen 1988, Bd. 1, S. 311. – DaCosta Kaufmann 1988, S. 18. – 18 Warnke 1985, S. 264. – 19 Zimmermann 1905, S. XXXIX. – 20 Minges 1998, S. 173. – 21 Warnke 1985, S. 10. – 22 Vgl. u. a. Ausst. Kat. Wien/Essen 1988, Bd. 1, S. 22. – Hausenblasova 2002, S. 98. – Auch die drei führenden Figurenmaler in Prag – Spranger, von Aachen und Heintz – wurden vom Kaiser geadelt; vgl. Warnke 1985, S. 219. – 23 Castiglione 1960, S. XLII. – 24 Vgl. u. a. Grote 1994, S. 74. – Ausst. Kat. Hamburg/New York/Rom 2004, S. 65. – Marx 2005, S. 56–57. – Der Dresdener Christian Wecker richtete auf Wunsch Augusts von Sachsen auf dem Hradschin eine Drechselbank für den Kaiser ein. – 25 Ausst. Kat. Braunschweig/Prag 1998, S. 11. – 26 Zu van Manders Romaufenthalt 1574–1576 vgl. Ausst. Kat. Brüssel/Rom 1995, S. 32. – Fučíková/Bradburne 1997, S. 20. – 27 Arasse/Tönnemann 1997, S. 397. – 28 Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 19. – 29 Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 17.