

DIE KUNST- UND KULTUREPOCHE

Von Franz Matsche

Wie die bisherigen Bände der Reihe zur Kunstgeschichte Böhmens enthält auch dieser eine stattliche Anzahl von gegenüber den vorhergehenden im Spektrum noch erweiterten und reich bebilderten Beiträgen namhafter Wissenschaftler und Spezialisten von deutscher und tschechischer Seite¹. Das gemeinsame Bemühen ist, alle Bereiche der Kunst und Kultur der unter den Begriff „Renaissance“ gestellten Epoche des 16. Jahrhunderts in den Ländern der böhmischen Krone vorzustellen. Karl M. Swoboda hatte in seinem Vorwort zur „Gotik“ 1969 die beiden Bände über Barock und Gotik als die „Hauptstücke der böhmischen Kunstgeschichte“ bezeichnet. Dies trifft hinsichtlich der Ranghöhe der künstlerischen Leistungen des Landes und seiner internationalen Bedeutung in diesen beiden Epochen zweifellos zu. Doch zeigt der jetzt erschienene Band, daß er nicht bloß eine Lücke füllt zwischen jenen beiden Glanzepochen böhmischer Kunst. Er bildet nicht nur ein notwendiges Verbindungsstück, sondern offenbart die eigenständige Bedeutung dieser Phase böhmischer Kunst und Kultur. Vielleicht hat sie nicht die Ranghöhe und Ausstrahlungskraft der böhmischen Spätgotik oder des Barock, sie bietet aber Aspekte, die heute neben einer „Höhengratwanderung“ über kunstgeschichtliche Spitzenleistungen mehr und mehr interessieren, gerade im Bereich der „Renaissance“: bei der regionalen Rezeption der italienischen Renaissance nördlich der Alpen, den verschiedenen Rezeptionsweisen und deren äußeren und inneren Faktoren. Dies ist die Grundthematik des vorliegenden Bandes, der in den verschiedenen Bereichen die internationalen Verflechtungen beschreibt, wenn auch das Renaissance-Problem als solches und die Begriffsbestimmung eigentlich nur in den Beiträgen von Erich Hubala über die Profanarchitektur ventiliert werden. Im Vorwort Swobodas zur „Gotik“ 1969 war der Band noch mit „Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen“ angekündigt worden. Der Renaissancebegriff als Code-Wort für die durchgehende Frage nach der Aufnahme und Verarbeitung italienischer oder auch antiker Vorbilder hat zentrale Bedeutung. Demgegenüber trat „Manierismus“ als Bezeichnung einer Spätform der italienischen Renaissance und gewissermaßen als Übergangsform zum Barock in der im Buchtitel ausgedrückten programmatischen Themenstellung nun zurück.

¹ Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk. Hrsg. v. Ferdinand Seibt, mit 13 Beiträgen von 11 Autoren und Fotos von Werner Neumeister. Prestel-Verlag, München 1985, 444 S. – Vorher sind in dieser Reihe erschienen: Barock in Böhmen. Hrsg. v. Karl M. Swoboda. München 1964. – Gotik in Böhmen. Hrsg. v. Karl M. Swoboda. München 1969. – Romanik in Böhmen. Hrsg. v. Erich Bachmann. München 1977.

Weltliche und Kirchliche Architektur

Von den drei Beiträgen über die profane und sakrale Architektur der Renaissance in Böhmen gelten die beiden ersten, von *Erich Hubala* verfaßt, dem Profanbau, dessen vorrangige Bedeutung schon aus der Reihenfolge und dem Umfang der Texte hervorgeht. Die übersichtliche und sachgemäße Gliederung beruht auf einer genauen Kenntnis und souveränen Sicht der Denkmäler und der unterschiedlichen Situation in den beiden Kronländern Böhmen und Mähren. Der Autor gruppiert die stilgeschichtlichen Entwicklungsstadien genetisch systematisierend und zeigt dadurch an, woran „Renaissance“ in der Profanarchitektur Böhmens zu erkennen ist. Er geht nicht indoktrinierend vor, indem er etwa vorab dem Leser eine apodiktische Definition, ein Vor-Urteil insinuiert, was generell unter „Renaissancearchitektur“ zu verstehen sei – was überdies, wie sich im Verlauf der Darlegungen herausstellt, im Falle Böhmens pauschal gar nicht statthaft wäre. Hubala verfährt vielmehr induktiv; er geht von den Objekten und ihren verschiedenen Gruppencharakteren aus und läßt den Leser gleichsam an seinem eigenen Erkenntnisprozeß und seiner Urteilsbildung teilnehmen.

In seinem ersten Beitrag behandelt Hubala die wegen ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung auf den vordersten Platz gestellte Bautätigkeit der Landesherren und des Adels in der Haupt- und Residenzstadt Prag und im Kernland Böhmen. Er berührt jeweils auch ihre Auswirkungen auf die bürgerliche Bauweise bei öffentlichen Gebäuden, vor allem bei Rathäusern, und bei Bürgerhäusern, so daß sich ein umfassendes Bild der Renaissance auf dem Gebiet der Profanarchitektur in Prag und Böhmen darbietet. Der zweite Beitrag über die Architektur der Renaissance in Mähren widmet sich von vornherein dem gesamten Bereich der profanen Baukunst in diesem Nebenland des Königreichs, das in seiner Renaissance Rezeption einen eigenen Weg gegangen ist. In das Gesamtpanorama bettet der Verfasser den auch hier hinsichtlich der Renaissancevorgänge dominierenden Schloßbau ein. Dabei kommen generelle Phänomene und charakteristische Details der städtischen Bauweise, des Stadtbildes, der kommunalen Bauten und der Bürgerhäuser zur Sprache, die für die später folgenden Beiträge hilfreich sind und sie ergänzen, wo entweder sehr allgemein oder in isolierten Teilaspekten informiert wird.

Hubalas erste Abhandlung über „Palast- und Schloßbau, Villa und Gartenarchitektur in Böhmen“ (S. 27 ff.) leitet ein Abschnitt „Grundlagen – Überblick“ ein, der die kunstgeschichtlich allgemein anerkannte Bedeutung dieses Denkmälerbereiches herausstellt. Hier wird u. a. in kritischer Erwägung die Rolle der ins Land geholten italienischen Wanderkünstler für die Renaissancebaukunst in Böhmen erörtert. In diesem Zusammenhang weist Hubala auf „ein meist wenig beachtetes Ferment“ der Renaissancevorgänge nördlich der Alpen hin: auf die durch den Buchdruck verbreitete humanistische Literatur und den damit verbundenen Bilddruck als Inspirationsquelle neben den fachspezifischen Architekturtraktaten. Für besonders bemerkenswert hinsichtlich der eingangs erwähnten Diskussion der derzeitigen Renaissanceforschung halte ich den Abschnitt „Der Stilwandel in der Prager Spätgotik um 1500. Der Wladislawsaal“ (S. 31 ff.). Hier macht Hubala den gestaltanalytisch eindrucksvollen Versuch, in der Prager Nachgotik Benedikt Rieds „Renaissance“ im Sinn einer nicht nur unmittelbar und nicht allein an spezifischen Formen und Motiven, sondern in der inneren

Struktur zukunftsweisenden Entwicklungstendenz ausfindig zu machen. Er zeigt, daß Renaissance nicht nur und nicht in erster Linie durch entsprechende Formanleihen und deren Akkumulation hervorgebracht wird, sondern in Böhmen in einem Prozeß der Integration äußerer Kennzeichen in eine entsprechende strukturelle Disposition entsteht, was später sowohl im Abschnitt über „Die eingebürgerte böhmische Renaissance“ (S. 55 ff.) wie auch durchgehend in seinem Beitrag über die mährische Renaissance (S. 114 ff.) anschaulich vorgeführt wird. Bei der Analyse der frühesten und zugleich prominentesten „wahrhaften Renaissancearchitektur“ in Böhmen, dem „sogenannten Lusthaus der Königin Anna im Prager Burggarten“ (S. 52 ff.), ist Hubalas „Villen-These“ hervorzuheben. Danach bildet die – damals deutlicher und an allen Seiten sichtbare – podienartige Substruktion die maßgebliche Grundidee dieses Bauwerks und charakterisiert als antikisierendes Motiv der römischen „basis villae“ das Prager „Belvedere“ als Nachfolgerin antiker Villen in einem modernisierten Gewand nach Vorbildern der italienischen Renaissance.

Der Abschnitt über „Die eingebürgerte böhmische Renaissance“ (S. 55 ff.) stellt den Palast- und Schloßbau in Prag und im übrigen Kernland Böhmen seit den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts vor. Es geht um eine Gruppe von Bauten, bei denen „das Gemeinsame und Wesentliche“ darin besteht, daß sie die Anregungen der italienischen Renaissance „mit den überlieferten, heimischen Baugewohnheiten zu einer charakteristischen Erscheinung“ verbinden, „die zwar ohne Italien gewiß nicht entstanden wäre, aber mit Italienischem nicht zu verwechseln ist“. Die Auswirkungen auf kommunale Bauten (Rathäuser) und Bürgerhäuser drücken sich in der Übernahme von baulichen Motiven aus wie dem sogenannten Lünettengesims unter dem weit vorragenden Dach, den Ziergiebeln der das Gesamtbild bestimmenden Dachaufbauten und dem „neuen Kleid“ der Mauern in Kratzputz (Sgraffito). Eigens hervorheben möchte ich unter den von Hubala mit seinem allerorten durchdringenden analytischen Scharfblick erkannten Kriterien die „Frontalisierung“ der einzelnen Seiten eines Baukörpers (S. 55). Sie bildet die Grundlage für die neue Wandgliederungssystematik, die Hubala immer wieder als die architektonische Hauptsache herausarbeitet.

In einem als „Südböhmisches Intermezzo“ (S. 64 ff.) überschriebenen Exkurs werden Paläste, Schlösser und Villen in diesem sowohl grundherrschaftlich wie kunsthistorisch besonders gearteten Gebiet Böhmens behandelt, um „die Meinung von der fast ausschließlichen Herrschaft Prags im 16. Jahrhundert“ zu korrigieren „zugunsten der Mitwirkung der Alpenländer an der Entstehung und Entwicklung der böhmischen Renaissancearchitektur“. Ein weiterer Grund ist, daß Südböhmen für die mährische Renaissance wichtig ist, die im zweiten Beitrag Hubalas behandelt wird. Aufgrund der „weithin noch intakten herkömmlichen Rahmenformen für die Baukunst“ erweist sich die „südböhmische Variante der eingebürgerten Renaissance“ als die wohl „bodenständigste“.

Mit dem Abschnitt über „Die Schloßbauten des Florian Griespeck in Katzerow und Mühlhausen“ (S. 68 ff.) befinden wir uns wieder in Zentralböhmen, westlich und nördlich von Prag. An diesen seit 1540 entstandenen Bauten konstatiert Hubala eine für Böhmen neue italienische Strömung, sowohl im Bautyp („Castello-Fortezza“) wie auch vor allem in der reliefartigen Wandgliederung nach dem damals modernsten, in Rom entwickelten Wandsystem der Pfeilerarkade mit vorgeblendeter Halbsäulen-

ordnung unter geradem Gebälk. Es handelt sich hier um das von Hubala als Hauptsache und Höhepunkt der europäischen Renaissancearchitektur verfolgte „Tabularium-Motiv“ römisch-antiken Ursprungs, anhand dessen es gelingt, die verschiedenen Entwicklungsstufen der neuen Kunstrichtung zu unterscheiden. In diesem Motiv liegt auch die stilgeschichtliche Verbindungslinie zum nächsten Abschnitt, „Die ‚maniera grande‘ des Bonifaz Wolmuet 1540–1580“ (S. 105 ff.). Er führt nach Prag zurück, zum Höhepunkt der böhmischen und Prager Renaissancebaukunst, den die Werke Wolmuets bilden, besonders das „Große Ballhaus“ im Burggarten. Hier stechen besonders Wolmuets „Klarheit der monumentalen Gesinnung“ und „Deutlichkeit der Proportionierung“ hervor. Die „anschaulichen Proportionen“ sind ein von Hubala für die neue architektonische Gliederungssystematik der Renaissance als generell konstitutiv erkanntes Kriterium, das er immer wieder hervorhebt. Damit verbindet sich Wolmuets „nachgerade palladianisches Säulenpathos“, seine „plastische und pathetische Wandform“ mit einer individuellen Variante des baulichen Hauptgliederungselements, des „Tabularium-Motivs“, das Hubala hier (S. 106 f.) wie auch beim mährischen Schloßbau (bes. S. 154 f.) als das entscheidende Kennzeichen der von der römischen Antike geprägten italienischen wie auch der davon wiederum beeinflussten böhmischen und mährischen Baukunst der Hochrenaissance herausstellt.

Die Entwicklungsgeschichte der Profanarchitektur der Renaissance im Kernland des Königreiches Böhmen beschließt ein Kapitel über „Manieristische und frühbarocke Strömungen“ (S. 108 f.). In einer kritischen Diskussion über die Verwendung des Begriffs Manierismus als Zeitstil, der den der Renaissance ablöse, wird gezeigt, daß Manierismus eine „zwar distinkte, aber partikulare Strömung der europäischen Renaissance“ darstellt (S. 109). Damit ist auch die Begründung für die Titelgebung des Bandes und für die Terminologie der anderen Beiträge erbracht, die zwar diese Frage nicht eigens erörtern, aber Hubalas Auffassung de facto bestätigen (z. B. Manfred Wundrams Beitrag über die Malerei am Hof Rudolfs II.). Als exemplarisches manieristisches Bauwerk in Böhmen behandelt er das Lustschloß Stern in Prag-Liboc (1555/56). Frühbarocke Tendenzen findet Hubala bei kommunalen Bauten, etwa dem Kleinseitener Rathaus in Prag, das Züge eines herrschaftlichen Stadthauses aufweist, und bei Bürgerhäusern. In dieser Strömung sieht er einen Neubeginn, der von der Renaissance direkt in die Epoche des Barock hinüberleitet. Diesem Aspekt folgt eine Erörterung über „Die historische Stellung der böhmischen Renaissance“ (S. 112 f.). Hier wird nochmals die besondere architekturgeschichtliche Bedeutung Prags auf dem Gebiet des Palast- und Schloßbaus im Verhältnis zur Gotik und gegenüber der „mehr bürgerlich“ geprägten Renaissancebaukunst in den angrenzenden Gebieten des Reiches hervorgehoben. Hubala berührt dabei Gesichtspunkte, die bei der Betrachtung der Renaissancevorgänge im städtischen Bereich, bei kommunalen Bauten und Bürgerhäusern in Süd- und Nordböhmen, bei der plastischen Baudekoration und auch der Bildhauerkunst allgemein zu beobachten sind. Seine Darstellung des Palast- und Schloßbaus in Böhmen erweist „die überragende Stellung der Residenzstadt Prag“ und stellt „diejenige Seite der böhmischen Baukunst des 16. Jahrhunderts“ heraus, „welche, in europäischen Zusammenhängen gesehen, den Rang dieser Epoche zur Anschauung bringt“.

Die zweite Abhandlung, „Die Baukunst der mährischen Renaissance“ (S. 114 ff.), die

einer Kunstlandschaft Böhmens mit eigentümlichem Charakter gilt, behandelt die gesamte profane Architektur, um die anfängliche Integration einzelner Renaissanceelemente in die traditionellen Baugewohnheiten und das im Vergleich zu Böhmen und den angrenzenden Ländern späte Auftreten einer „wahrhaften“ Renaissancearchitektur in seinem entwicklungsgeschichtlichen Fluß vorzuführen. Der generellen Charakterisierung dient der einführende Abschnitt über „Struktur und Physiognomie“ der mährischen Bautradition, in welche einzelne Renaissanceelemente eindringen, wie die mehrstöckigen Säulenarkaturen der Innenhöfe oder der Kratzputz (Sgraffito). Dabei fällt der wichtige Hinweis, der später für die Beurteilung des auf Material und Technik fixierten Beitrags von Jana Kybalová zu beherzigen sein wird: Nicht die Technik selbst oder gar allein, sondern die „Ikongraphie“, die Motive, sind das Kriterium, um vom Sgraffito als einer typischen Erscheinung der Renaissance zu sprechen.

Infolge seines grundsätzlichen Verständnisses von „wahrhafter“ Renaissancearchitektur verfolgt Hubala vordringlich die Einführung der neuen Wand- und Gliederungsform der italienischen Hochrenaissance, also die „Reliefarchitektur“ der „römischen“ Pfeilerarkade mit vorgelegter architektonisch-plastischer Gliederung durch Pilaster oder Halbsäulen unter geradem Gebälk, das „Tabularium-Motiv“, als entscheidendem Merkmal für den grundlegend neuen Baustil der (Hoch-)Renaissance im 16. Jahrhundert – auch nördlich der Alpen. Diese neue Gestaltungsweise der Mauer wurde in Mähren – im Gegensatz zu Prag und Böhmen – erst gegen Ende der Epoche aufgenommen, in den 70er Jahren. Aber auch die Einführung der als Körper gegliederten Säule und der von freistehenden Säulen getragenen Arkaden und der Säulenarkadenwände, die seit 1560 im Schloßbau Mährens auftreten, stellen einen Renaissancevorgang dar, der sich aber „noch durchaus mit der herkömmlichen spätmittelalterlichen Bauweise, die noch ... keine Reliefarchitektur schafft, vertragen kann“. Unter diesem Aspekt der Integration von Renaissanceelementen betrachtet Hubala die Baukunst der Städte und Märkte Mährens (S. 116 ff.) hinsichtlich ihrer spätmittelalterlichen Bauweise, die an Portalen, Erkern, Türmen und Dachaufbauten sowie in den Motiven der Sgraffito-Dekoration der Außenfronten Renaissancedetails aufnahm, ohne sich in der Baustruktur grundsätzlich zu verändern. In diesem Zusammenhang ist höchst aufschlußreich, was Hubala über das damals neue Verständnis der Säule und die Laubenbauweise der Marktplätze darlegt. Deren „lateinische“ Bogenwand ist zwar eine antike, italo-römische Elementarform, jedoch nach seinem Urteil keine genuine Renaissanceform. Dies gilt natürlich erst recht für die regelmäßige, oft rechteckige Anlage der Marktplätze, die nicht erst eine Errungenschaft der Renaissance des 16. Jahrhunderts darstellt, sondern seit dem Landesausbau im 13. Jahrhundert im östlichen Mitteleuropa zum festen Bestand mittelalterlicher Stadtbaukunst gehört.

Die „Chronik der mährischen Renaissance“, ihrer „Bauten und Baumeister“ (S. 120 ff.) greift die Ansätze der Frührenaissance in Mähren im ausgehenden 15. Jahrhundert unter ungarischen Einflüssen auf, die allerdings keine eigene Fortentwicklung in Mähren erfahren haben. Erst seit 1560 setzt im mährischen Schloßbau, dem ein eigener Abschnitt gewidmet ist (S. 150 ff.), die Renaissance in diesem Nebenland des Königreiches Böhmen ein, das zuvor keinen Anteil hatte „an der epochemachenden Entwicklung des Schloß- und Palastbaus zwischen 1540 und 1570 in Österreich, Böh-

men und Prag“. Epochenmachend wird hier das von Hubala als entscheidend herausgestellte Element und Leitmotiv, das „Tabularium-Motiv“. Dessen Entwicklungslinie legt Hubala kurz, aber prägnant dar, angefangen bei den antiken Beispielen in Rom, über die italienische Rezeption in der Renaissance und deren Filiation nördlich der Alpen in den österreichischen Ländern.

Im letzten Abschnitt, „Renaissancedekor der Stadt und des Hauses“ (S. 163 ff.), kehrt Hubala zur Grundthese seines Anfangskapitels über „Struktur und Physiognomie“ der mährischen Architektur und ihrer Renaissance Rezeption zurück. Die althergebrachten Grundformen im Außen- und Innenbau hätten eine Ausgestaltung im neuen Stil erfahren, wobei die wichtigsten Maßnahmen nicht dem Inneren, sondern vor allem der Hausfront galten. Meist geht es um die Ausbildung der Dachbekrönung durch Attiken mit Akroteren und durch Giebel. Gerade für das Stadtbild und das Bürgerhaus betont Hubala den „überaus großen Wert des Renaissancedekors“ und weist darauf hin, daß „die mit dem Bau verbundene monumentale Dekoration ein unerlässliches Requisite jedweder sozialen Manifestation“ darstellt und „damit nicht nur eine Verständigungs-, sondern auch ein Genußmittel der Gesellschaft“. Dies ist ein Gedanke, der begreifen läßt, weshalb der Renaissancestil, und sei es nur als applizierter Dekor, von allen Gesellschaftsschichten aufgegriffen wurde.

Klaus Merten gibt in seinem Beitrag über „Sakralarchitektur“ (S. 168 ff.) trotz der schwierigen Sachlage eine deutliche und genügend detaillierte Vorstellung vom Kirchenbau der verschiedenen Religionsgemeinschaften im Kernland Böhmen und in seinem Zentrum Prag in der Zeit von der Reformation bis zur endgültigen Rekatholisierung des Landes. Das mehrkonfessionelle Land unterscheidet sich im Kirchenbau aufgrund äußerer Faktoren von den anderen Ländern Mitteleuropas und verdient deshalb besonderes Interesse. Nachdem in Böhmen bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Protestanten besonders auf dem Lande viele neue Kirchen errichtet hatten, meldete sich dann im Zuge ihrer gegenreformatorischen Bestrebungen auch die katholische Konkurrenz immer stärker zu Worte. Bekanntlich hatte sich gerade daran der Ständeprotest von 1618 entzündet. Dabei war Prag der Hauptschauplatz. Allerdings konnte sich eine kontinuierliche Kirchenbautätigkeit der einzelnen konfessionellen Parteien erst entfalten, nachdem Rudolf II. 1576 die Stadt zu seiner Residenz gemacht und 1575 die Confessio Bohemia für die Nichtkatholiken genehmigt hatte, die dadurch „ihre Stellung weiter festigten und dies in einer Reihe von Kirchenbauten auf dem Lande und am Ende der Epoche auch in Prag manifestierten“.

Merten gebührt das Verdienst, die Sakralarchitektur der rudolfinischen Zeit, die lange Zeit keine Beachtung gefunden hatte, deutlicher in den Blick gerückt zu haben. Denn fast alle bedeutenden Bauten dieser Epoche sind nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Merten mußte sie aus zeitgenössischen Rissen und historischen Ansichten rekonstruieren. Für diese dürftige Überlieferungslage ist es bezeichnend, daß für keinen der Bauten der Name des Architekten gesichert ist. Das entwicklungsgeschichtliche Gesamtbild, das Merten gibt, entspricht im wesentlichen dem, das Hubala für die Profanarchitektur herausgearbeitet hat. Die stilistische Vielfalt reicht bei den Kirchenbauten aller Konfessionen von der Nachgotik und ihrer Vermischung mit Renaissanceformen bis zum Frühbarock, wobei für die Renaissance Rezeption in allen Fällen italienischer Einfluß verantwortlich ist und Unterschiede allenfalls in den

Raumverhältnissen und in der Ausstattung, die sich nach den liturgischen Bedürfnissen richten, erkennbar werden.

Merten hebt die außerordentlich große architekturgeschichtliche Bedeutung gerade der Prager Kirchenbauten hervor, denn bei ihnen erscheinen erstmals jene Raumformen und Fassadengestaltungen, „die für die Sakralarchitektur der folgenden Jahrhunderte dann geradezu bestimmend werden: die Kreuzkuppelkirche, die Wandpfeilerkirche, der Ovalbau, die kolossale Pilasterordnung“. Faszinierend ist das Phänomen der konfessionellen „Kirchenbaukonkurrenz“, bei der keine grundsätzlichen stilistischen Unterschiede, sondern im Gegenteil sogar wechselseitige Beeinflussungen zu beobachten sind wie z. B. zwischen der Dreifaltigkeitskirche der Lutheraner auf der Kleinseite (die später von den Katholiken umgebaute Kirche Sancta Maria de Victoria) und der katholischen Wallfahrtskirche in Altbunzlau. In dieses Bild fügt sich auch der unter der Regierung Rudolfs II. rege Synagogenbau in Prag, der am protestantischen Kirchenbau orientiert ist.

Städtebau, Kunstgewerbe und Bildhauerkunst

Die drei nächsten kunsthistorischen Beiträge haben mehr Überblickscharakter und lassen eingehendere Analysen und die Erörterung der Renaissancevorgänge weitgehend vermissen, vielleicht auch wegen der vorgegebenen Begrenzung des Textumfangs. Dabei kommt es jedoch bei gemeinsamen Objektbereichen zu etlichen Überschneidungen (und Wiederholungen), sowohl zwischen diesen Beiträgen als auch denen Hubalas und anderer Autoren, die nicht genügend abgestimmt sind. Dies führt auch dazu, daß andere Aspekte überhaupt unbeachtet bleiben.

Der Beitrag von *Božena Borgesa-Kormundová* („Die Städte“, S. 196 ff.) enthält meist sehr allgemeine und summarische Feststellungen über das Stadtbild, dessen Ensemblecharakter und die städtischen Bauten, die kommunalen Bauaufgaben und die Bürgerhäuser des 16. Jahrhunderts in Böhmen und bietet gegenüber den bei Hubala genauer analysierten Erkenntnissen entweder nichts oder nicht viel Neues. Teilweise begegnen wir Aussagen, die Hubala widersprechen, die hier im einzelnen zu erörtern, zu weit führen würde. Generell bestätigt sich aber Hubalas Charakterisierung der Situation der profanen Architektur Böhmens im 16. Jahrhundert, sowohl was die Renaissancevorgänge innerhalb der städtisch-bürgerlichen Bauweise als auch ihr Verhältnis zur dominierenden Bautätigkeit des Adels betrifft; auch hier wird betont, daß sich gegenüber dem starken Erbe der Gotik der neue Stil der Renaissance erst um die Jahrhundertmitte allmählich, „aber erst oft nur in Einzelheiten“ durchsetzte, in Anlehnung und teilweise im Wettstreit mit städtischen Adelssitzen. Was die sehr summarisch behandelten bzw. nur aufgezählten verschiedenen baulichen Motive und Dekorationselemente anbelangt, ist deren genauere Betrachtung und kunstgeschichtliche Einordnung bereits zuvor bei Hubala zu finden. Der im großen und ganzen sicher hilfreiche Überblick der verschiedenen Bereiche der kommunalen und privaten Bautätigkeit des Bürgertums in den Städten bestätigt aus seiner Sicht, daß der Renaissancebaustil in Böhmen im Grunde eine Angelegenheit der Aristokratie und ihrer Bauaufgaben war und nur in begrenztem Maße beim damals in den langen Wirren und standespolitischen Auseinandersetzungen politisch und wirtschaftlich geschwächten Bürgertum Eingang gefunden hat.

Von den beiden Beiträgen *Jana Kybalová* behandelt der erste, „Innenraum und Kunstgewerbe“ (S. 205 ff.), nach einer Art Materialliste geordnet, die Innenausstattung und die entweder mit ihr ortsfest verbundenen oder als mobile Gebrauchsgegenstände und Luxusartikel des Wohn- und Lebenskomforts dienenden Erzeugnisse unterschiedlichster Arten und Grade künstlerischer Tätigkeiten. Ich stoße mich an dem dafür im Titel verwendeten Sammelbegriff „Kunstgewerbe“, der, genau genommen, für viele der darunter behandelten Rubriken nicht zutrifft und zum Teil die Tatsache verstellt und verkennt, daß die bei der Innenausstattung von Räumen an erster Stelle behandelten Sparten „Stuck“ und „Fresken“ Werke der bildenden Kunst betreffen und die unter „Holzdecken“ erwähnten Kassettendecken mit gemalten biblischen und antiken Darstellungen zwar im Zusammenwirken von Künstlern und Handwerkern entstanden sind, aber nicht einfach als „Kunsth Handwerk“ und noch weniger als „Kunstgewerbe“ zu bezeichnen sind. Hierzu darf ich an zwei Aussagen Hubalas erinnern: einmal, daß nicht die Technik, auch nicht eine neu eingeführte (wie Sgraffito, Chiaroscuro-Malerei oder Stuck) schon allein Renaissance ausmache, sondern die Ikonographie, die mit dem Material gestaltete Motivik; zum anderen, daß „die Trennung von Bau und Ornament, von Dekoration und Architektur nicht Sache der Renaissance“ gewesen sei. Letzteres bedeutet hier, daß stets der Bezugsrahmen und die Rangordnung der Gestaltungselemente zu beachten sind. Selbst wenn eine eigene Betrachtung der Architektur- und Raumdekoration aus Gründen der spezialisierten Aufgabenverteilung an verschiedene Autoren durchaus vertretbar ist, nivelliert die hier praktizierte Gleichbehandlung der künstlerisch unterschiedlichen Sparten unter dem vordergründigen Aspekt des Materials die Leistungen und Schöpfungen in unzulässiger Weise.

Unterbewertet in diesem Sinne wird die Deckendekoration im zentralen Erdgeschoßraum des Schlosses Stern (Prag-Liboc) mit der damals neuen, in Stil und Motivik für die Renaissance charakteristischen Art der Dekoration von Mauerflächen durch Stuckreliefs, wie sie in Rom in den antiken kaiserzeitlichen Ruinen entdeckt worden waren und bald über Italien hinaus Verbreitung gefunden hatten. Der Deckenstuck in Schloß Stern ist ein höchst bemerkenswertes Werk der getreuen Antikenimitation. Der Verweis auf die antiken Vorbilder hätte präziser ausfallen können; nur der Fachmann kann an den genannten Daten erkennen, welche etwa gemeint sind. Dabei handelt es sich um ein nicht nur ästhetisch der Antike eng verpflichtetes Werk. Das Mittelmedaillon mit der Darstellung der Flucht des Aeneas mit seiner Familie aus dem brennenden Troja stellt ein für den sagenhaften Ursprung des römischen Volkes (s. Vergils „Aeneis“ für Kaiser Augustus) zentrales Ereignis dar, bei dem zu fragen wäre, inwieweit der fürstliche Prager Bauherr sich seinerseits ebenfalls auf Aeneas als den ideellen Stammvater eines neuen „Römergeschlechts“ berufen wollte. Zudem ist die gleiche Szene, neben anderen Darstellungen aus dem trojanischen Krieg, auch im Reliefschmuck des königlichen Lusthauses im Prager Burggarten zu finden, dessen bedeutsame bildliche Ausstattung im zweiten Beitrag von Kybalová unter „Bauplastik“ nur kurz gestreift wird. Die gleiche Unterbewertung praktiziert die Autorin mit der malerischen und plastischen Ausstattung des Schlosses Butschowitz, wobei verschiedene Räume durch die allzu knappe Aufzählung zu einem einzigen vereint werden. Bei den vollplastischen großformatigen Stuckfiguren des Kaiserzimmers, die wohl verdient hätten, unter „Plastik“ behandelt zu werden, ist mir unerfindlich, wes-

halb deren „Qualität mit den manieristischen Bildwerken in Schloß Fontainebleau“ verglichen wird. Der Stil ist jedenfalls nicht vergleichbar. Für die im Kaiser- und im Hasenzimmer verwendete Grotteskenmalerei wäre doch zuerst an Italien zu erinnern gewesen, an die Entdeckung der antiken Vorbilder dieses Dekorationsstils in den unter der Erdoberfläche gefundenen Räumen der römisch-kaiserlichen Ruinen, in den „Grotti“, die diesem Dekorationsstil („Grotteschi“) den Namen gaben. Statt der pauschalen Benennung der Figurengruppen als „Karl V. und antike Gottheiten“ und des Hinweises auf ein nicht näher erläutertes „anspruchsvolles Stuckprogramm“ hätte man doch gerne erfahren, in welchem historischen und ideologischen Bezug die Zusammenstellung in diesem ersten „Kaisersaal“ nördlich der Alpen zu verstehen ist: Kaiser Karl V., der hoch zu Roß in Ritterrüstung mit geschlossenem Visier, ähnlich der St. Georgs-Ikonographie seines Großvaters Maximilians I., einen türkischen Reiter samt Pferd zu Boden geworfen hat – übrigens ein bedeutendes Reiterdenkmal in der Nachfolge eines antiken Typus; dazu die auf dem festlich geschmückten Stier reitende „Europa“ mit Szepter und Lorbeerkranz, den sie dem Kaiser bringt; die Jagdgöttin Diana und der Kriegsgott Mars inmitten aufgetürmter Waffen, mit der erhobenen Fackel des Krieges, der Dianas erhobenen Jagdbogen als Zeichen der friedlichen Übung des Waffenhandwerks antwortet. Hier wird die Allegorie eines Kaiserideals unter historischen und aktuellen Bezügen vor Augen gestellt. Thematisch unerörtert bleiben auch die zyklischen Kassettenbilder mit Darstellungen aus der römischen Geschichte, die unter der Rubrik „Holzdecken“ gerade nur erwähnt werden.

Zum Kunsthandwerk und Kunstgewerbe, wo die Verfasserin als Spezialistin zuhause ist, gibt Jana Kybalová einen weitgespannten und in den wesentlichen Aspekten treffsicheren Überblick über die Materialverwendung in den einzelnen Sparten der Innenausstattung und des Wohn- und Lebenskomforts der verschiedenen Gesellschaftsschichten der Renaissance in Böhmen, angefangen bei Tapeten und Möbeln, über Bucheinbände, Gegenstände aus den verschiedenen Metallen, unter denen neben Geschirr auch die Metallreliefkunst (Joachimsthaler Medaillen) und monumentale Metallplastiken wie der „Singende Brunnen“ vor dem Königlichen Lusthaus im Prager Burggarten aufgezählt werden; ferner Glasprodukte (Hohlglas), Keramiken und Textilien (Tapisserien, d. h. Bildteppiche, und Stickereien). Dieser stark gestraffte Überblick, der dankenswerter Weise die tschechischsprachige Fachliteratur verarbeitet, zeigt in den verschiedenen Materialrubriken die Bedeutung des Imports aus dem Ausland, sei es als direkter Wareneinfuhr wie bei den Möbeln und Wandteppichen oder lediglich als Import von Anregungen und künstlerischen Vorbildern, die nachgeahmt und weiter vervollkommen wurden wie beim Hohlglas, zu dessen künstlerisch bedeutender Neuentwicklung das „böhmische Kristallglas“ mit Tiefschnittverzierung gehört. Auch von den anfangs aus Italien importierten Fayencen ist zu sprechen, die von der charakteristischen einheimischen Produktion der Wiedertäufer in Mähren (Habaner) abgelöst wurden. Insgesamt erweist sich auch hier die Abhängigkeit der böhmischen Renaissance vornehmlich von Italien.

Übrigens begegnen ausnahmsweise in diesem Beitrag zahlreiche falsche Abbildungshinweise, vor allem bei den Nummern der Farbtafeln.

Im zweiten Beitrag von Jana Kybalová, über „Plastik“ (S. 246 ff.), werden aufgrund fragwürdiger Gattungsdefinitionen bezüglich der „Grenze zwischen der sogenannten

großen und der angewandten Kunst“ etliche Werkgruppen und mit äußerlichen Begründungen auch die Behandlung von Künstleroeuvres von vornherein ausgeschieden oder in andere Bereiche verwiesen: „Eingeführte Gesichtspunkte der Gliederung nach Materialien ordnen manche Werke der Metallgießerei von ausgesprochen bildhauerischem Charakter dem Kunsthandwerk zu, wie z. B. die ‚Singende Fontäne‘ im Garten des Königlichen Lustschlosses der Prager Burg, die Kleinplastik oder die Relieffriese an Kirchenglocken, Taufbecken aus Zinn u. ä.“ Nach dieser vom Material her getroffenen Einordnung, die die künstlerische Bedeutung vernachlässigt, wären also Kleinbronzen und dergleichen bloßes „Kunsthandwerk“ bzw. „Kunstgewerbe“ und keine Gegenstände der Geschichte der Bildhauerkunst. Und selbst monumentale plastische Werke werden, nur weil sie in Metall gegossen sind, aus dem Bereich künstlerischer Invention und Gestaltung verwiesen in die von der handwerklichen Herstellung bestimmte Kategorie, bei deren Betrachtung das Material an erster Stelle steht. Welch ein Glück für die Geschichtsschreibung einer so verstandenen Plastik, daß Berninis Vier-Ströme-Brunnen aus Stein ist! Es soll nicht beklagt werden, daß sich die Autorin de facto nicht immer an diese Materialsystematik hält; aber das hat doch willkürliche Züge.

Von den monumentalen Aufgaben der Bildhauerei werden in eigenen Abschnitten die „Bauplastik“ (S. 247 f.), „Brunnen“ (S. 249 f.) und die „Grabplastik“ (S. 250 ff.) behandelt. Die Bauplastik im Renaissancestil ist natürlich an die entsprechenden Bauwerke gebunden. So kommt es, daß nach den frühen und teils noch ungeklärten Ansätzen der von Ungarn beeinflussten jagiellonischen Renaissance die figürliche Renaissanceplastik in Böhmen erst seit dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts auftritt. Dies ist vor allem bei den eingesetzten Reliefplatten des Königlichen Lusthauses im Prager Burggarten der Fall. Über deren Formen und Themenwahl (mythologische Szenen und trojanischer Krieg) und programmatische Intention würde man doch gerne Näheres erfahren als nur die allgemeine Bemerkung, daß die „Reliefs Szenen aus den Metamorphosen des Ovid . . . , mythologische Zyklen und Historien“ darstellen, „welche die Taten der antiken Helden mit den Unternehmungen der Habsburger in Verbindung setzen, namentlich mit denen Ferdinands I.“ Wie wären in diesem Zusammenhang die dargestellten Liebesabenteuer Jupiters zu deuten? Hier hätte man die Nachwirkung des trojanischen Ursprungs in den mythologischen Stammbaumfiktionen Kaiser Maximilians I. und die Funktion des „Belvedere“ als fürstliches Lustschloß erwägen müssen. Dankenswerterweise kommt in diesem Abschnitt die von Hubala betonte Bedeutung des Bilddrucks für die Renaissance Rezeption zur Sprache. Es werden Arbeiten nach Vorlagen auswärtiger Künstler angeführt, unter anderem am Erker des Haunschild-Hauses in Olmütz, wo Szenen aus den Metamorphosen Ovids nach Illustrationen von Virgil Solis begegnen, die den Einzug der paganen antiken Mythologie nach aristokratischem Beispiel als den Einzug des Geistes eines neuen „Römertums“ in Böhmen und Mähren auf breiter Front verdeutlichen.

Im Abschnitt über die Grabplastik, also des Grabdenkmals als eines anthropologisch und gesellschaftlich zentralen Aufgabenbereichs der Skulptur, wird das typenmäßig und ikonographisch vielfältige Bild in Böhmen zwischen Gotik und Barock geboten. Dabei treten die verschiedenen Einflußströmungen von außerhalb, sowohl aus den angrenzenden Nachbarländern als auch aus entfernten Herrschaftsgebieten der

habsburgischen Landesherrn, vor allem aus den Niederlanden und sogar aus Spanien, deutlich hervor. Das Wandgrabdenkmal aus der Spätgotik, das Epitaph, nun in der Renaissancearchitektur monumentalisiert, wird zusammen mit formal verwandten Altären vorgestellt, wobei auch hier noch manches etwas eingehender hätte gezeigt werden können.

Den Abschluß bildet ein Abschnitt unter dem Titel „Rudolfinische Kunst“. Darin wird vor allem die Tätigkeit des Adriaen de Vries umrissen, leider viel zu knapp und nur mit einer einzigen Abbildung versehen, der Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603, bei der ein Wort über den Typus nach römisch-antiken Vorbildern der späten Kaiserzeit hinsichtlich der Renaissancefrage erhellend gewesen wäre. Entgegen der Ankündigung der Überschrift werden thematisch besonders eng mit Rudolf II. verbundene Werke von de Vries wie die Reliefs „Rudolf II. als Beschirmer der Künste“ und die Allegorie auf den Türkenkrieg, die mit allegorischen Darstellungen Hans von Aachens über den Kampf gegen die Türken in Ungarn in Beziehung zu setzen ist, lediglich aufgezählt. Nachdem auch die Frage nach dem Stil dieser Arbeiten und ihr Verhältnis zum Epochenstil der Renaissance nicht berührt wird, bleibt das Bild der rudolfinischen Hofkunst auf dem Gebiet der Plastik und der Eindruck von der Leistung des von Italien (Giambologna) und der Antike geprägten Adriaen de Vries, der zu Recht als einer der „bedeutendsten mitteleuropäischen Bildhauer“ an der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert, am Übergang von der Renaissance bzw. dem höfischen Manierismus zum Barock bezeichnet wird, ziemlich blaß. Vielleicht tue ich Jana Kybalová Unrecht, wenn ich von ihren beiden Abhandlungen mehr verlange, als allein schon dem Umfang nach in den vorgegebenen Grenzen möglich war. Ich möchte aber meinen, daß die gestalterischen und inhaltlichen Aspekte der Bildkünste doch gar zu kurz kommen gegenüber den Informationen über die materiellen Gegebenheiten.

Der rudolfinische Hofstil

Die nächsten drei Beiträge – auch der von Manfred Wundram über „Malerei“ – gelten speziell der Bedeutung Rudolfs II. auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiet. Die Abhandlung von Rudolf Distelberger stellt unter dem Titel „Gold und Silber, Edelstein und Elfenbein“ (S. 265 ff.) die „Schatzkunst“ der Prager Kunstkammer Rudolfs II. vor. Distelberger charakterisiert kurz die später näher erläuterte herrschaftsideologische Bedeutung des Sammelns der im Titel genannten „edelsten Materialien aus dem Naturreich“, das heißt der von Gott geschaffenen Welt, und erörtert die für die Bewertung der daraus geschaffenen Objekte üblichen Sammelbezeichnungen „Kunstgewerbe“ und „Kunsthandwerk“ sowie ihren Aufbewahrungsort in der kaiserlichen „Kunstkammer“ und deren verschiedene Sammlungskategorien. In diesem Beitrag geht es um die Bereiche der „Naturalia“, der Schätze und Kostbarkeiten der Natur, und deren vom Menschen vorgenommene künstlerische Gestaltung („Artefacta“), während der Bereich der Wissenschaft („Scientifica“) anschließend von Klaus Maurice behandelt wird.

Im ersten Hauptabschnitt, über „Goldschmiedekunst“ (S. 256 ff.), zeigt Distelberger an einer grundlegenden Materie die für die höfischen Aufgaben der böhmischen Gold-

schmiede des 16. Jahrhunderts charakteristische Sonderform der „Handsteine“. Sie dienten der Zurschaustellung der Bodenschätze des Landes an Metall anhand besonders gestalteter Gesteinsproben („Erzstufen“) und gehörten zu den gesuchtesten Sammelobjekten. Es wird deutlich, wie die künstlerische Ausstattung den symbolhaften Welt- und Schöpfungsbezug zur Anschauung bringt. Danach werden die wichtigsten Goldschmiede der „Prager Hofwerkstatt“ (S. 275 ff.) und ihre Werke in Edelmetall vorgestellt. Einerseits schufen sie die kostbaren Fassungen von außerordentlichen „Naturalia“ aus dem Bereich der Flora und Fauna, wie exotische Nußschalen, Hörner, Zähne, edle oder besondere und seltene Steine; andererseits kleinplastische Werke, Statuetten und Reliefs, letztere vor allem an besonderen Gegenständen, von denen als Hauptwerk die berühmte „rudolfinische Krone“ besprochen wird, mit den anderen unter Rudolf entstandenen kaiserlichen Herrschaftsinsignien Szepter und Reichsapfel. Dabei bilden die Zuschreibungsfragen und Händescheidungen der verschiedenen in der kaiserlichen Hofwerkstatt tätigen Gruppen eine besonders diffizile Problematik.

Das Kapitel „Steinschneidekunst“ (S. 282 ff.) gilt dem bevorzugten Sammelgebiet Rudolfs II., bei dem ihm der Reichtum Böhmens an solchen Mineralien entgegenkam. Nach einer Aussage seines Leibarztes de Boodt sollten diese „Naturalia“ den „Abglanz und Schimmer der Göttlichkeit“ herausstellen und, so könnte man ergänzen, auch die ebenfalls von Gott verliehene Majestät des Kaisers nach dem althergebrachten Topos des „splendor majestatis“ anschaulich werden lassen. Letztlich wird damit die kaiserliche Schatzkammer zu einer von Gott verliehenen Insignie seines Weltkaiser­tums. Die Verknüpfung von Naturmaterie und Kunst oder Kunstfertigkeit des Menschen zeigt sich besonders bei den als Kameen geschnittenen Steinen, einer Technik, die, nach antiken Vorbildern seit dem Quattrocento in Italien entwickelt und dort in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zur höchsten Blüte gebracht, durch italienische Künstler am Prager Kaiserhof eingeführt wurde, sogar durch den Hauptmeister der gesamten Epoche, der damit zum Begründer der Prager Schule der Steinschneidekunst wurde: Ottavio Miserio, dessen Nachkommen und Schüler auch im 17. Jahrhundert in Böhmen auf diesem Gebiet dominierten. Als die wichtigsten Arbeiten und besonders wirkungsvolle Technik der Glyptik werden figürliche Kameen, also in erhabenem Relief geschnittene Steine, behandelt, die – vor allem bei der aus Florenz importierten Technik des sogenannten Relief-Commeso, einer aus mehreren verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzten „Steintarsie“ – die Wirkung von Relief und Malerei vereinen. Die Hauptaufgabe der Prager Steinschneider bestand jedoch in der Herstellung von Gefäßen aus Edelsteinen für die kaiserliche Kunstkammer, bei denen die Naturalia aus der „Kunstkammer Gottes“ durch kunstvolle Bearbeitung und kostbare Fassung in Artefacta verwandelt wurden als Manifestation des kaiserlichen Gestaltungswillens an den von Gott verliehenen Schätzen: „Abglanz und Schimmer der Göttlichkeit“, „Größe und unsagbaren Macht Gottes“ im Sinne der Deutung durch den kaiserlichen Leibarzt de Boodt.

Distelberger ist es gelungen, die wahre und eigentliche Bedeutung der kaiserlichen Naturaliensammlung und der Intentionen Rudolfs II. auf dem Gebiet der „Schatzkunst“ deutlich zu machen gegenüber der herkömmlichen und weit verbreiteten Auffassung, die kaiserliche Kunstkammer als exotische Skurrilitätsammlung einer

exzentrischen Persönlichkeit mit pathologischen Zügen zu betrachten. Es wird verständlich, daß solche Gegenstände eines scheinbar bloßen Luxus zur „Rüstkammer“ des herrschaftstheoretischen kaiserlichen Selbstverständnisses gehören und den Ausweis seines universellen Machtanspruches darstellen. Nicht zuletzt hat auch die von internationalen Künstlern bevölkerte Hofwerkstatt Rudolfs II. auf dem Gebiet der Goldschmiede- und Steinschneidekunst einen bedeutenden Beitrag zur gesamteuropäischen Epoche geleistet.

Abgerundet wird dieses Bild von der herrschaftstheoretischen Bedeutung und Funktion der kaiserlichen Kunstkammer für das Gebiet der „Scientifica“, der wissenschaftlichen Erforschung der Natur und des Kosmos und der dazu notwendigen Instrumente, durch den anschließenden Beitrag von *Klaus Maurice* über Rudolf II. als „alter quidam Salomon“, als ein mit dem weisen Salomon vergleichbarer Herrscher, als gewissermaßen „neuer Salomon“. Die durchdachte, informative und gehaltvolle Abhandlung ist weit mehr als eine „Marginalie zur Wissenschaft am Hof in Prag“, wie der Untertitel angibt. Sie betrifft, über den speziellen Gegenstand der kaiserlichen Kunstkammer hinaus, das zentrale Anliegen der Renaissance, die Rationalisierung und Verwissenschaftlichung aller Bereiche. Das gilt auch der Instrumentalisierung der Kunst bei der Auseinandersetzung mit der Natur, der sichtbaren Wirklichkeit, deren Phänomene bei der Wiedergabe nach mathematischen Regeln und Gesetzen konstruierbar und meßbar gemacht wurden. Man denke nur an den zentralperspektivisch konstruierten Systemraum und an die Proportionsgesetze.

Maurice geht es darum, eine von aller Romantisierung befreite Vorstellung von den wissenschaftlichen Interessen und weitschauenden Ambitionen des Kaisers zu geben, die ihn zu einem der bedeutendsten Förderer der Naturwissenschaft in seiner Epoche werden ließen. Dies wirkte sich aufgrund der engen Beziehungen zu seiner Person „herrscherattribuierend“ aus, so daß er in der Panegyrik des Barock zu einem „zweiten Salomon“ wurde (Balbin 1687). Maurice veranschaulicht die Bedeutung Rudolfs an fünf Komplexen, nach denen seine Darstellung gegliedert ist: 1. Die Berufung der bekanntesten Konstrukteure (S. 288f.) an seinen Hof und die Entwicklung auf dem Gebiet der Meßtechnik, der Maschinen und Instrumente für das Ingenieurwesen; 2. Der repräsentative Einsatz modernster Technologie des Abendlandes, der in seinem Reich konstruierten Uhren und Automaten, die er als Präsente an die Herrscher des Osmanenreiches, seine Gegner im Ringen um den abendländischen kaiserlichen Herrschaftsraum, sandte als Demonstrationsmittel der technischen Überlegenheit; 3. Die praktische Funktion der mit technischen Geräten ausgestatteten kaiserlichen Kunstkammer, die in dieser Hinsicht als eine Art polytechnische Lehrmittelsammlung verstanden werden kann; 4. Seine Verdienste um die Einführung einer neuen Kalenderrechnung, des Gregorianischen Kalenders, der heute noch in seinem Zuständigkeitsbereich allgemein gültig ist, mit dem Versuch, seine Verbreitung gegen die konfessionellen Hürden wissenschaftlich akzeptabel zu machen; 5. Die Widmung einer Reihe wichtiger wissenschaftlicher Veröffentlichungen an Rudolf, zum Beispiel von Tycho Brahe und Kepler, den an seinem Hof beschäftigten namhaftesten Astronomen der Zeit. Rudolf hatte die bekannten neuen Planetentafeln selbst angeregt, so daß sie zu Recht seinen Namen tragen (*Tabulae Rudolphinae*); er hat viele der ihm gewidmeten Bücher allein schon durch die Annahme der Widmung gefördert, die damit sein

Interesse und seine Unterstützung der Naturwissenschaft nicht nur belegen, sondern vor aller Welt demonstrieren. Die Förderung der Wissenschaft strahlte dadurch wieder zurück als publikumswirksame Propaganda seines Herrschertums und seiner Persönlichkeit, deren Bild Maurice im Verein mit Forschungen der letzten Zeit zur Prager Kunstkammer einer Revision unterzogen hat, die wohlhabgewogenen freilich allzu aktualisierende Modernismen vermeidet.

Manfred Wundram charakterisiert die „Malerei“ (S. 314 ff.) zunächst anhand ihrer Entwicklungslinie, ihrer wechselnden Bedeutung in der Kunstgeschichte Böhmens seit der Gotik und ihres Provinzialismus bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, an dessen Beginn immer noch die Gotik nachwirkt und nur vereinzelt Anzeichen neuer, der italienischen Renaissance entsprechender Entwicklungstendenzen aufscheinen (Ausmalung der Wenzelskapelle im Prager Veitsdom und Tafelbilder des Meisters des Leitmeritzer Altars, die bereits in „Gotik in Böhmen“ behandelt wurden). Als den eigentlichen Gegenstand seiner Abhandlung konzentriert sich Wundram auf die Tafelmalerei am Hof Rudolfs II., mit der in der Spätphase der Renaissance die Malerei in Böhmen schlagartig eine Hochblüte erlebte, deren Stil mit dem üblichen Epitheton „manieristisch“ zu versehen, sich der Verfasser auffallend versagt, aus Gründen, die später zur Sprache kommen. Wundram umschreibt ihn mit „rudolfinisch“ und vertritt eine bemerkenswerte These, die ihre Parallele im Bereich der kaiserlichen Kunstkammer zu haben scheint. „Das Zusammenwirken von Künstlern verschiedener Nationen“ habe „nach den Wünschen und Neigungen des Kaisers ... einen weithin homogenen Stil“ entstehen lassen; Rudolf habe „einen an seine Person gebundenen ‚Individualstil‘ internationaler Prägung“ geschaffen durch die von ihm gelenkte Verarbeitung bestimmter Vorbilder italienischer Provenienz.

Um dies zu verdeutlichen, wendet sich Wundram den einzelnen am Hof Rudolfs tätigen Malern zu. Dabei kritisiert er als erstes die übliche klischeehafte Auffassung, die Arcimboldo gerne als den Prototyp des rudolfinischen Hofkünstlers ansieht und dessen Werke als Spiegelbild des kaiserlichen Charakters nimmt. Daß Arcimboldo „nicht im Zentrum der künstlerischen Interessen am Hofe Rudolfs II. gestanden haben kann, beweist die Wahl der übrigen, generationsmäßig jüngeren Künstler, die der Kaiser seit den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts um sich versammelte“. Deren internationale Prägung in der Verschmelzung vielfältiger Anregungen und ihre Ausrichtung auf ein für Rudolf spezifisches Kunstideal zeigt Wundram an der Stilentwicklung der vom Kaiser an seinen Hof gerufenen Maler, die er „nach ihrer Affinität zur oberitalienischen Malerei“ auswählte oder „immer wieder zu Studienreisen nach Oberitalien“ schickte. Diese den Stil seiner Hofmaler dirigierende Vorliebe des Kaisers sei schon frühzeitig durch die Madrider Sammlung beim jungen Rudolf geweckt worden, der „in den oberitalienischen Cinquecentisten sein künstlerisches Ideal erkannt und für sein Leben bewahrt“ habe. Die stilgeschichtlichen Voraussetzungen und die Entwicklung des „rudolfinischen“ Hofstils werden anhand des Ausbildungsweges und der Werke der verschiedenen am Hof Rudolfs einander beeinflussenden Maler erörtert. Als besonderes Gruppenspezifikum wird die überaus sensible Farb- und Lichtgestaltung hervorgehoben, die mit den verarbeiteten italienischen Vorbildern zusammenhängt: bei Bartholomäus Spranger, der sich deutlich am venezianisch-emilianischen Kunstkreis des frühen Cinquecento orientiert, speziell an Corregio, dem Kolo-

risten der Hochrenaissance, und an Parmigianino, dem Hauptvertreter des oberitalienischen Frühmanierismus; bei Hans von Aachen, der in Venedig und den benachbarten Kunstlandschaften die entscheidende Prägung durch Tintoretto und ebenfalls durch Correggio erfuhr, die durch die Begegnung mit Spranger in Richtung des „rudolfinischen“ Hofstils vollendet wurde; bei Joseph Heintz d. Ä., dessen hauptsächlichstes Interesse während seines Aufenthaltes in Rom der Antike und der Hochrenaissance galt und der in Prag von Spranger und Hans von Aachens beeinflusst wurde, aber ebenfalls Einflüsse der Lichtführung Correggios aufweist und wie Hans von Aachen an der Jahrhundertwende „die Schwelle von der Spätrenaissance zum Barock“ überschreitet. Neben diesem „rudolfinischen“ Hofstil werden noch im Überblick jüngere Maler von Spezialfächern wie Landschaft und Vedute sowie Stilleben vorgestellt, die Rudolfs weitgespannte thematisch-gegenständliche Interessen veranschaulichen.

Abschließend faßt Wundram nochmals die verschiedenen Kriterien der „rudolfinischen Malerei“ zusammen, die – dies ist der wichtigste Punkt – „einen historisierenden Aspekt“ habe, „insofern sie die verschiedensten künstlerischen Temperamente auf die Wiederbelebung einer bestimmten, kunstlandschaftlich genau abgegrenzten Epoche drängt: die venezianische und emilianische Malerei des 16. Jahrhunderts“. Darin gründe auch „die erstaunliche Einheit der Malerei am Hofe Rudolfs II.: der unmittelbar an die Emotion sich wendende Primat der farbigen Modulation vor der ‚intellektualisierenden‘ Linie“. Von da kommt Wundram auf einen wichtigen thematischen Punkt der rudolfinischen Malerei zu sprechen: „Der sinnlich erregenden Farbe ist auch die Information erotischer Bildinhalte aufgetragen, die – ikonographisch an hervorragender Stelle stehend – niemals in abbildender Unmittelbarkeit, sondern fast stets in allegorisch stark verschlüsselter Gestalt erscheinen.“ Hierfür war die Qualifikation der Hofmaler wichtig. Nach dem Epochenideal des „pictor doctus“ mußten sie vielseitig literarisch-humanistisch gebildete Künstler sein und damit verständige Gesprächspartner des mit ihnen offenbar in engem Gedankenaustausch stehenden Kaisers und Auftraggebers, befähigt, „allegorisch verschlüsselte Bildthemen auf scheinbar spielerische Weise in anschauliche Form umzusetzen“. Hier wäre noch zu ergänzen, daß nach der Auffassung der Zeit diese allegorische „Verschleierung“ nicht bloß der Befriedigung intellektueller Spitzfindigkeit diene, sondern den tiefgründigen und geheimnisvollen Gehalt der Themen vor der Oberflächlichkeit und Banalisierung, ja Entweihung durch ein allzu wörtliches Verständnis der Gegenstände bewahren sollte.

Humanismus, Buchdruck und Rechtswissenschaft

Die drei letzten Beiträge gelten wichtigen Bereichen und Grundlagen der Renaissance und der Neuzeit überhaupt. Der Beitrag von Bernhard Kytzler, „Humanismus und Literatur“ (S. 320 ff.), beginnt mit den Beziehungen Böhmens zum italienischen Humanismus, die bis zu Petrarca zurückreichen. Der Humanismus beschränkte sich nicht auf Prag allein. Der Verfasser zeigt, daß seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem das mährische Olmütz mit seinen Bischöfen ein wichtiges Zentrum darstellte, das aufgrund persönlicher Kontakte mit namhaften Vertretern des Humanismus in ganz Europa in Verbindung stand, wie zum Beispiel Bischof Stanislaus

Thurzo mit Ulrich von Hutten und Erasmus von Rotterdam. Die humanistische „Societas Marcomannia“ in Olmütz war gewissermaßen eine Zweigstelle der Wiener „Sodalitas literaria Danubiana“ des Conrad Celtis, und die Statuten des Olmützer Domkapitels hatten 1501 die Pflege der Wissenschaft zur Aufgabe der Domherren gemacht. Kytzler stellt die einzelnen böhmischen Humanisten und ihr literarisches Schaffen in unterschiedlicher Ausführlichkeit vor – je nach Bedeutung. So vor allem den hervorragendsten Humanisten des Landes, den in Italien ausgebildeten, zwar zum Bischof von Olmütz gewählten, aber vom Heiligen Stuhl in Rom abgelehnten Bohuslav Hassenstein von Lobkowicz (um 1461–1510), der eine erasmische Gelehrtenexistenz führte, ohne den Rang des Erasmus in seinen Schriften zu erreichen, aus denen Kytzler instruktive Proben zitiert. Ein weiteres Kapitel gilt einer personell starken Gruppe von Humanisten, die in Prag seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auftraten, ohne Bindung an den Hof oder den Episkopat, sondern in der Mehrzahl den Humanisten der protestantischen Universitäten im benachbarten Sachsen verbunden. Bei der Bewertung ihrer Bedeutung, die nicht in dichterischen Glanzleistungen liegt, wird die Wirkung dieser tschechischen Humanisten auf die allgemeine Sprachentwicklung hervorgehoben. Das Augenmerk richtet sich auf den „engen Grenzverkehr zwischen der neulateinischen und der tschechischen Literatur“, „zwischen lateinischem Gelehrtenidiom und tschechischer Volkssprache“. Im allgemeinen Wirken der Humanisten als Übersetzer und Sprachwissenschaftler und ihrem mit patriotischem Einschlag gefärbten Interesse für die Volkssprache lassen sich deutlich Parallelen zum italienischen Humanismus beobachten. „Das Schicksalsjahr 1620 setzte der humanistischen Tradition der böhmischen Renaissance ein schneidendes Ende“, was dadurch bedingt war, daß die meisten Humanisten protestantisch waren. Sofern sie nicht zur katholischen Religion konvertierten, mußten sie ins Ausland, ins Exil, gehen, entweder in protestantische Reichsstädte oder Reichsterritorien oder in nicht-katholische Staaten wie Holland und England, wo sie, mit Ausnahme des bedeutenden Comenius, kaum noch hervorgetreten sind. Mit diesem Beitrag wird der Blick auf die noch viel zu wenig erforschte und publizierte neulateinische Literatur der frühen Neuzeit gelenkt, wobei Kytzler besonders für die anschaulichen Textproben in genauer Übersetzung zu danken ist.

Josef Bujnochs Darstellung der „Buchdruckerkunst“ (S. 340 ff.) in den verschiedenen Regionen des Königreiches Böhmen gilt dem im 15. Jahrhundert erfundenen neuen Medium, das die Neuzeit so entscheidend bestimmt hat. Der Verfasser schildert kenntnisreich und eingehend die Entwicklung des Buchdrucks und der Buchgestaltung in den böhmischen Ländern, nach Entwicklungsphasen, historischen und regionalen Bedingungen geordnet. Er schildert den Übergang von den handgeschriebenen Codices zu den noch an ihnen typographisch orientierten frühen Inkunabeln, den Wiegendrucken in Böhmen und Mähren in der Regierungszeit Wladislaws II. Dabei zeigt es sich, daß die international vereinbarte zeitliche Obergrenze für Inkunabeln um 1500 auch in Böhmen durch einen deutlichen typographischen Wandel markiert wird, den der Verfasser in sorgfältiger Beschreibung der Schriftformen anschaulich macht, von denen Proben im Text abgebildet sind. In gleicher Weise werden die Buchveröffentlichungen und ihre Gestaltung während der gesamten Zeitspanne des 16. Jahrhunderts vorgestellt. Äußerst lehrreich ist Bujnochs Demonstration dieses

Mediums in den politischen und konfessionellen Bedingungen, die zeitweise die Entwicklung des Buchdrucks in Böhmen auch behindert haben, so daß er hinter den benachbarten Ländern des Reiches zurückblieb, auf ihre Druckereien direkt angewiesen war und auch in der Typographie abhängig wurde, etwa durch den Import der Schwabacher Schrifttypen. Erst unter den konfessionell toleranten Regierungen Maximilians II. und Rudolfs II. erreichte Böhmen mit den prominenten Buchdruckern Melantrich und seinen Nachfolgern sowie dem Buchdruck der Böhmisches Brüder (S. 369 ff.) wieder einen Höhepunkt der Produktion und Buchgestaltung, der mit dem Sieg Ferdinands II. 1620 am Weißen Berg ein jähes Ende fand.

Helmut Slapnicka richtet die Aufmerksamkeit auf die „Humanistische Jurisprudenz“ (S. 374 ff.), besonders auf die Thematik des Sammelbandes, auf den Renaissancebegriff und die Antikenrezeption, indem er in seiner Einleitung feststellt, daß im Rahmen der umfassenden Rezeption der antiken Überlieferung im 15. und 16. Jahrhundert gerade auch Rechtsvorstellungen aus römischer Überlieferung aufgegriffen wurden und bei den umwälzenden Neuerungen, die die Renaissance der frühen Neuzeit brachte, vor allem der daran geschulte juristische Humanismus eine bedeutende Rolle gespielt hat. Zwei Umstände berechtigen vor allem, die humanistische Jurisprudenz, verstanden als eine nach dem Vorbild der spätrömischen Rechtssprechung entwickelte Rechtslehre, im Rahmen der Renaissance des 16. Jahrhunderts in Böhmen zu behandeln: 1. ein genereller, daß nämlich erst seit dem beginnenden 16. Jahrhundert „die aus der Auseinandersetzung mit den Quellen des römischen und des kanonischen Rechts erwachsene, an den Rechtsschulen Italiens und Frankreichs herausgebildete neue Rechtswissenschaft zu einer Veränderung der Rechtsvorstellungen“ führte; 2. ein spezifisch böhmischer, der in den Ausführungen detailliert dargestellt wird: die Einführung der humanistischen Jurisprudenz als einer am römischen Recht geschulten „gelehrten“ Rechtskunde und Rechtsschöpfung und ihre Durchsetzung gegen die einheimische, auf dem Gewohnheitsrecht fußende Rechtssprechung. Dafür war ein beträchtlicher Widerstand bei den „konservativen“, an ihren hergebrachten Rechten und ihrer Teilhabe an der Rechtssprechung festhaltenden Ständen zu überwinden. Die Einführung neuer Rechtsgrundsätze und Verfahren und vor allem deren „Übermittler und Verbreiter, die gelehrten Juristen in Gericht und Verwaltung“, die im Ausland, in Italien, studiert hatten, wurden als eine Überfremdung kritisiert, die auch die Mitwirkung durch Schöffen verdrängte.

Dieser langwierige Prozeß in Böhmen mit der Entstehung und Ausbildung eines neuen Juristenstandes besonderer Qualifikation, das Einsickern der römischen Rechtsvorstellungen in die Landesverfassung und vor allem in die Stadtrechte wird detailliert geschildert. Dabei erfahren die Auswirkungen in den einzelnen Rechtsbereichen, auch des Privatrechts, eine sehr differenzierte Erörterung. Es wird betont, daß die Romanisierung weniger im Inhalt bestand als in der Systematisierung und Vereinheitlichung des Rechts im ganzen Land als Gebot der Gerechtigkeit in der Gleichheit vor dem Gesetz. Ein eigener Abschnitt unter der Überschrift „Die kalvinische Renaissance“ gilt den Juristen der ständischen Opposition der Monarchie. Diese waren nicht in Italien ausgebildet, sondern an nichtkatholischen Universitäten nördlich der Alpen – Prag selbst verfügte in der zweiten Hälfte des 15. und während des gesamten 16. Jahrhunderts über keine eigene Ausbildungsstätte für Juristen-, und vertraten die

kalvinische Staatslehre von der Volkssouveränität und der ständischen Demokratie, was zum Aufstand von 1618 beitrug. Erst danach kam es im böhmischen Landrecht zu gravierenden Änderungen des Herkommens zugunsten eines streng monarchischen Regiments frühabsolutistischer Prägung. Damit vollendete sich nun aber erst die Romanisierung des Rechtslebens in Böhmen, indem der Herrscher nicht mehr nach herkömmlicher mittelalterlicher Auffassung der Garant für die Einhaltung des überkommenen, gewissermaßen „natürlich“ gewachsenen Rechts war, sondern aktiver Gesetzgeber, der aus eigener Machtvollkommenheit (natürlich von Gottes Gnaden) neues Recht schuf, selbst aber darüber stand als „*legibus absolutus*“.

Das Buch stellt eine wichtige und vielseitige Untersuchung hinsichtlich der Renaissance nördlich der Alpen in der jeweils regional unterschiedlichen Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance und der Antike dar. Es bietet ein umfassendes Bild der kulturellen Erneuerung einer bedeutenden Kunstlandschaft des östlichen Mitteleuropa während der Renaissanceepoche, wie es für die vorhergehenden und nachfolgenden Epochen die bisherigen Bände der Reihe getan haben, so daß jetzt ein geschlossenes Kompendium der Kunst- und Kulturgeschichte Böhmens seit dem frühen Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert vorliegt.