

Citation style

Polleroß, Friedrich: review of: Caecilie Weissert / Sabine Poeschel / Nils Büttner (eds.), *Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527-1598)*, Köln: Böhlau, 2013, in: *Frühneuzeit-Info*, 26 (2015), p. 273-274, DOI: 10.15463/rec.1189739441



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Gebrauches als Stundenuhr zu sehen“, sondern müsse einen „allegorisch-symbolischen Mehrwert“ oder eine „Anderswertigkeit“ implizieren (S. 56).

Diese Beobachtung mutet eigentlich nur aus dem Grund verwunderlich an, da sich die Forschung diesbezüglich bereits auf einem höheren Stand der Erkenntnis befindet: In diesem Kupferstich ist bekanntlich alles im übertragenen Sinn zu verstehen. Dank des Fragments eines Skizzenblattes im British Museum wissen wir, dass es sich selbst bei nebensächlichen Details wie dem Geldbeutel oder dem Schlüsselbund um Sprachbilder handelt. Ebenso überraschend wirkt auch die überholte Ansicht, dass Dürer in der Anordnung seines Zahlenquadrats auf das Entstehungsjahr des Stiches und auch auf den im selben Jahr erfolgten Tod seiner Mutter anspiele: Sein Zahlenquadrat stammt schließlich von Luca Pacioli. Noch immer wird hier über die aus Fledermaus und Wurm-Ende gebildete Kompositfigur, über dieses „ungeheuer zweideutige Mischwesen“, gleich einer „ephemerer Chimäre“ gerätselt (S. 60), wo doch mittlerweile bekannt ist, dass es diese Kompositfigur ikonographisch schon vorher gegeben hat, und Dürer sie nicht erst neu erfand. Aber Bilddetails wie diese sind in Hoffmanns Studie ohnehin „eher sekundär von Bedeutung“ (S. 53).

Der Autor fokussiert seine Betrachtung, bei Hintanstellung der anderen Elemente der Darstellung, auf die Hauptfigur. Jene unzweifelhafte Hauptfigur, die „Melencolia“, wird nun, nach Gegenüberstellung mit dem „Putto“, mit Albrecht Dürers kunsttheoretischen Schriften in Übereinstimmung gebracht.

Die kunsttheoretischen Schriften Dürers als „mit seinem Kunstwerk korrelierende Primärtexte oder als eine Art genauer Bildlegende“ zu postulieren (S. 12), halte ich in diesem Zusammenhang nicht nur für sinnvoll, sondern für unabdingbar: In ihnen vermitteln sich hinlänglich Dürers Ansichten zum Erkenntnispotential des Menschen, zur Ethik der Erkenntnissuche, die Darstellung der Funktionsweise des Erkennens, und man darf davon ausgehen, dass sein Meisterstich keine Inhalte vermittelt, die jenen zum Teil sogar zur selben Entstehungszeit erarbeiteten, schriftlichen Studien widersprechen.

Da diese Lehrmeinungen also vom Entwerfer der Darstellung selbst stammen, bin ich der Überzeugung, dass Hoffmann in seiner Interpretation der Hauptfigur der *Melencolia I* – andere Autoren haben diese Hauptfigur nicht weniger treffend, und darüber hinausgehend auch als „Ratio“ erkannt – den vom Künstler

intendierten Sinngehalt tatsächlich erfasst hat.

Zudem zeichnet sich dieses leicht lesbare und flüssig geschriebene Studienwerk durch seine ausführliche Rezeption der Schriften Dürers und durch Bildbeschreibungen von vorzüglicher Beobachtungsschärfe aus, wie es auch Lesern mit literarischem Anspruch dadurch entgegenkommt, indem es sie durch die kontinuierliche Zunahme besagter Rezeption im Verlauf des Buches auf wohlthuende Weise für sich gewinnt und zunehmend auch mit dem ersten Aufzug versöhnt, der ein wenig ruppig ausgefallen ist.

Rainer Hoffmann hat uns mit dieser Publikation ein im Ganzen erfreuliches Memorandum zum 500 Jahres-Jubiläum geschenkt, das diesem Anlass auch mit größerer Würde gerecht wird, als dies, bezüglich Dürers Aquarell des Feldhasens der Albertina, der bescheidenen Schrift *Der Hase* wird 500, die im Jahr 2002 in Nürnberg herausgegeben wurde, beschieden war.

Ewald Lassnig (Wien)

Caecilie Weissert/Sabine Poeschel/Nils Büttner (Hg.): Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598), Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013, 275 Seiten, zahlreiche SW- und elf Farbabbildungen, ISBN 978-3-412-20571-9.

Der aus einem Stuttgarter Studientag im Jahr 2010 hervorgegangene Sammelband verspricht eine Beschäftigung mit dem Kulturtransfer zwischen Spanien und den Niederlanden, wird diesem Anspruch allerdings nicht ganz gerecht, obwohl es sich durchwegs um interessante Beiträge handelt. Der Titel kündigt korrekterweise auch eher Aufsätze zu zwei Kunstlandschaften an, die durch die Person des gemeinsamen Herrschers miteinander verbunden bzw. von einander getrennt wurden. So behandelt Mitherausgeberin Weissert anhand eines vom spanischen König NICHT gekauften Gemäldezyklus des Herkules den Bedeutungswandel der Figur des antiken Helden vom Sinnbild des guten Herrschers zum Symbol des selbstbewussten Bürgers. Vielleicht wäre aber hier auch die Tatsache einzubeziehen, dass im gleichen historischen Zeitraum eine Verschiebung von Herkules als VORBILD des guten Herrschers zu einer Gleichsetzung von Halbgott und Herrscher erfolgte (siehe F. Polleroß: <http://archiv.>

ub.uni-heidelberg.de/artdok/1367). Auch der zweite Herausgeber Büttner liefert bemerkenswerte Informationen zu den Anfängen der niederländischen Landschaftsmalerei, ohne die Frage zu beantworten, ob das von Philipp II. angekaufte Landschaftsgemälde des calvinistischen und damit anti-habsburgischen Malers Cornelis van Dalem nur als der Erquickung dienender Gartenersatz oder als Hinweis auf die Allmacht des Schöpfers dienen sollte. Um eindeutigen Kulturtransfer geht es dann im Aufsatz von Ursula Härting, die der Tätigkeit niederländischer Gartenspezialisten und dem Ankauf flämischer Pflanzen und Geräte am Madrider Hof nachspürt. Der Garten in Aranjuez galt dementsprechend als „a la manera de Flandes“. Um ebenso eindeutigen Export vom Norden in den Süden geht es bei den wertvollen flämischen Tapisserien Philipps II., die Katja Schmitz-von Ledebur vorstellt. Direkte Einflüsse zwischen den beiden Teilen des Herrschaftsgebietes gab es auch im Bereich der Festkultur, die nicht zuletzt durch entsprechende Publikationen vom Norden in den Süden vermittelt wurde. David Sánchez Cano verweist aber auch auf die juristischen Unterschiede zwischen den beiden Territorien. Titia de Haseth Möller und Frits Scholten stellen den für den spanischen Hof tätigen niederländischen Bildhauer Paludanus vor. Der Aufsatz von Sabine Poeschel über die italienische Malerei in Spanien und vor allem Tizians Tätigkeit für Philipp II. weicht ebenso vom Hauptthema ab wie der Beitrag von Bettina Marten über die Bedeutung der italienischen Kunst für die Ausbildung einer eigenständigen spanischen Kunst. Als typisch spanisch gilt schließlich das Palastkloster El Escorial, welches von Michael Scholz-Hänsel und Ulrich Schulze vorgestellt wird. Während ersterer die Forschungsgeschichte aufrollt und den Bau zurecht an den Beginn der Barockkunst setzt, analysiert der letztere den Klosterpalast sowohl architektonisch als auch ikonographisch sehr überzeugend und betont die an diesem Bauwerk deutlich werdende Verbindung von Vitruvianismus und Gegenreformation. Ungeachtet meines Einwandes, dass der niederländische Kulturtransfer etwas zu kurz kommt, handelt es sich doch um einen sehr anregenden Band zur Kunst in Spanien.

Friedrich Polleroß (Wien)

Sandra Hertel: Maria Elisabeth: Österreichische Erzherzogin und Statthalterin in Brüssel (1725–1741) (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 16), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014, 386 S., ISBN 978-3-205-79480-6

Sandra Hertel hat sich viele Jahre, auch im Rahmen ihrer Dissertation, mit der wenig erforschten Statthaltertschaft von Erzherzogin Maria Elisabeth (1680–1741) in den Österreichischen Niederlanden beschäftigt. Der vorgestellte Band präsentiert die Ergebnisse ihrer Forschungen.

Das familiäre Umfeld, die Kindheit und Erziehung der Prinzessin werden ausführlich beleuchtet. Erläutert wird auch, warum die Erzherzogin – ebenso wie ihre Schwester Maria Magdalena – am Kaiserhof in Wien eher ein „Schattendasein“ führte (S. 192). Hier lebten zu dieser Zeit drei Kaiserinnen: Die beiden Witwen nach Leopold I. und Josef I. sowie die Gemahlin von Karl VI., diese standen im Rang über den Erzherzoginnen und genossen daher mehr Aufmerksamkeit. Beide Schwestern blieben unverheiratet und wurden häufig pauschal als „Leopoldinische Erzherzoginnen“ bezeichnet. Maria Elisabeth, dies streicht Hertel hervor, war sehr gebildet und äußerst fromm. Zeitlebens war sie stark durch die Jesuiten beeinflusst. Bereits vor ihrer Statthaltertschaft in den Österreichischen Niederlanden war sie zweimal für wichtige Ämter vorgesehen gewesen (als Statthalterin in Barcelona bzw. Tirol), diese Pläne wurden jedoch nicht umgesetzt.

1725 änderte sich für Maria Elisabeth dieses „unsichtbare“ Leben in Wien. Im Alter von 45 Jahren trat sie im Auftrag ihres Bruders, Kaiser Karl VI., die Statthaltertschaft in den Österreichischen Niederlanden an. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg war das Gebiet, das etwa dem heutigen Belgien und Luxemburg entspricht, an Österreich gekommen. Die Probleme in Brüssel waren vielfältig, es bedurfte erheblicher Anstrengungen, die neue österreichische Herrschaft und Verwaltung im Land zu etablieren.

Ihr Amtsvorgänger, Prinz Eugen (1716–1724), war aus militärischen Gründen meist abwesend gewesen; sein Stellvertreter Marquis de Prié hatte daher de facto die Rolle des Statthalters in den Ländern eingenommen. Er war bei der Bevölkerung äußerst unbeliebt und unter seiner Aufsicht besserte sich auch die katastrophale und unübersichtliche Finanzlage nicht. Mit der Einsetzung seiner Schwester erfüllte Kaiser Karl VI. den immer wieder geäußerten Wunsch der Niederländer,