

Abb. 2 Bartholomäus Spranger,
Triumph der Weisheit, um 1596, Wien,
Kunsthistorisches Museum

PER ASPERA AD ASTRAEAM

EINE NEUE IKONOGRAPHISCHE INTERPRETATION VON B. SPRANGERS *TRIUMPH DER WEISHEIT*¹

Jürgen Müller

Bartholomäus Spranger oder Antwerpen und Florenz

Karel van Manders Schilderung der Vita des Bartholomäus Spranger wird durch eine per-aspera-ad-astra-Dramaturgie bestimmt. Der erstaunliche Erfolg des Prager Hofkünstlers verhält sich sozusagen proportional zu dessen strapaziösem Lebensweg: Schlechte Lehrer, schwere Krankheiten, Neid und Verleumdung durch andere Künstler, schließlich sogar der Tod von Frau und Kindern, dies alles – so erzählt Van Mander – kann den Antwerpener Künstler nicht davon abhalten, schon zu Lebzeiten in den Tempel der Fama einzugehen.

Bevor auf das eigentliche Thema, eine neue ikonographische Interpretation von Sprangers *Triumph der Weisheit* zu sprechen zu kommen ist, soll kurz auf die Bedeutung dieses flämischen Künstlers bzw. die Rolle Antwerpens im »Schilder-Boeck« und die schon skizzierte »misère professionnelle d'artiste« eingegangen werden.²

Van Mander berichtet, daß Spranger am 21. März, dem Palmsonntag des Jahres 1546, in Antwerpen geboren wird. Schon die Nennung dieses christlichen Feiertages kann gleichermaßen als Hinweis auf Triumph und Martyrium des Künstlers gedeutet werden. Auch wenn dies selten geschieht, der flämische Biograph weiß die Symbolik von Daten für seine Absichten zu nutzen. Der Leser erhält also schon im Exordium der jeweiligen Biographie Hinweise, die seine Lektüre vorstrukturieren sollen. Unter den von Van Mander genannten zeitgenössischen Hofkünstlern ist Bartholomäus Spranger zweifelsohne der hellste Künstlerstern und der deutlichste Orientierungspunkt am künstlerischen Firmament. Entsprechend dem späteren Dienst am kaiserlichen Hof wird der Künstler zum neuen Apelles stilisiert und die Arbeit für Rudolf II. wird ihm geradezu zur schicksalhaften Bestimmung. Konsequenterweise wird Spranger in verschiedenen Künstlerviten den jungen Malern als nachahmenswertes Vorbild hingestellt. Und welchen Rang der flämische Biograph dem rudolfinischen Hofkünstler beimißt, wird zum Ende seiner Vita überdeutlich:

»(...) en zijn wercken sullen als des Michel Agnels hem tot kinderen verstrecken / die zijnen naem in den Tempel der Fame d'onsterflijckheyt sullen opofferen / en daer doen schrijven / tot eerlijcke eeuwighe gedachtenis / (...).«³

So kühn diese Gleichsetzung von Spranger und Michelangelo auch heute erscheinen mag, so legitim ist sie doch in rhetorischer Hinsicht. Denn Van Mander bezieht sich auf einen für den florentinischen Künstler geläufigen Topos in Vasaris »Vite«. Dieser berichtet, daß Michelangelo auf den Vorwurf eines befreundeten Priesters, warum er nicht geheiratet und viele Kinder gezeugt habe, antwortet:

»Io ho moglie troppa, che é questa arte che m'ha fatto sempre tribolare, et i miei figliuoli saranno l'opere che io lasserò, (...).«⁴ Die Vergleichbarkeit der beiden Künstler ist also insofern gerechtfertigt, als beide ihr familiäres oder persönliches Glück der Kunst opfern, bzw. im Falle Sprangers die Kunst selbst dieses

Opfer verlangt. Schon im Exordium der Sprangervita entwirft Van Mander ein allegorisches Eingangsbild, in welchem sich die »freundliche Pictura« Spranger zuwendet und als Hochzeitsgeschenk die drei Grazien mitbringt. Allerdings muß man sich den unterschiedlichen Charakter der Verwendung dieses Topos klarmachen: Bei Vasari betont Michelangelos Antwort dessen Schlagfertigkeit oder Geistesgegenwart und ist durchaus ironisch zu begreifen, Van Mander hingegen gewinnt dem Topos der »troppa moglie« im Leben von Spranger eine ganz neue Qualität ab. Die Malerei wird hier zur eifersüchtigen Medea, die Spranger Frau und Kinder raubt.⁵ Diese tragödienhafte⁶ Inszenierung hebt Spranger weit über alle anderen nordeuropäischen Künstler: Er wird zum tragischen Heroen.

Der direkte Hinweis auf Michelangelo und der indirekte Hinweis auf Vasari läßt das zentrale kunsttheoretische Anliegen Van Manders in der Sprangervita vor Augen treten. Gehört Spranger auch für uns zu den typischen Vertretern des flämischen Romanismus – ausgebildet und geschult an italienischen Vorbildern –, scheint Van Mander das Verhältnis Norden-Süden bzw. Antwerpen-Florenz vollkommen anders zu bewerten. Und haben auch Künstler wie Jan Gossaert und Jan van Scorel die italienische Kunst des Figurenmalens in den Norden gebracht, so ist doch für Van Mander die Generation der um 1550 geborenen Maler nicht mehr unter dem Vorzeichen dieser Abhängigkeit zu verstehen. Im Gegenteil, diesen Künstlern wird per Kunsttheorie die Aufgabe der »aemulatio« mit italienischer Kunst verordnet und auch der künstlerische Rang, den ihnen Van Mander beimißt, orientiert sich sowohl an der Überwindung als auch der Autonomie gegenüber italienischen Vorbildern.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Sprangervita aufmerksamer, so ist festzustellen, daß Van Mander einen geradezu idealen künstlerischen Werdegang für den Prager Hofkünstler konstruiert, der den italienischen Einfluß, wenn auch nicht vollkommen bestreitet, so doch immerhin marginalisiert: Spranger lernt zwar etwas in Italien, aber – glaubt man Van Mander –, so lernt er nichts von italienischen Künstlern. Pars pro toto sei hier auf eine Stelle der Biographie verwiesen, in der Van Mander erwähnt, daß der Kardinal Farnese den späteren Prager Hofkünstler mit dem Auftrag versieht, einige Landschaften in dessen Palast zu Caprarola zu malen. Das Motiv der Eigenständigkeit Sprangers wahrt der flämische Biograph, indem er sowohl die Mitarbeit der Gebrüder Zuccaro als auch die untergeordnete Rolle Sprangers verschweigt. Ebenso wichtig wie die Informationen, die Van Mander mitteilt, sind diejenigen, die er unterschlägt. Wie von selbst gelangt Spranger nach dieser Arbeit für Alessandro Farnese in den Dienst des Papstes Pius V.

Daß es sich bei der Frage nach dem Verhältnis Italien-Flandern um ein zentrales Problem handelt, ja vielleicht um die zentrale Motivation für Van Manders »opus magnum«, wird spätestens durch jene Episode deutlich, in welcher Vasari Spranger beim Papst verleumdet und ihn der Faulheit bezichtigt:

»Hier naer / also Vasari schier den Sprangher in onghenade had gebrocht by zijn Heylicheyte / seggende / hem te wesen eene(n) Jongen / die niet veel en paste te doen / (...).«⁷

Der kunsttheoretisch gebildete Leser erkennt natürlich das antike Motiv der »calumnia des Apelles«. ⁸ Allerdings läßt es Van Mander nicht bei dieser kleinen und gelehrten Bösartigkeit – Vasari als neidischer Künstler – bewenden, sondern entwirft für den Autor der »Vite« eine große und handfeste Gemeinheit. Denn die Episode findet folgende Fortsetzung: Um sich beim Papst zu rehabilitieren, malt Spranger auf eine Kupferplatte einen Garten von Gethsemane. Van Mander hält sich mit seiner Erzählung zwar strukturell an die antike literarische Überlieferung. Jedoch rächt sich Spranger nicht wie Apelles durch ein Gemälde der »calumnia«, sondern übersetzt die Verleumdung in einen christlichen Horizont: Gethsemane als Ort des Verrats. Mit einem Wort: Vasari wird durch diese rhetorische Wendung die Rolle des Judas und Spranger diejenige Christi zugewiesen. Man muß sich an dieser Stelle vergegenwärtigen, mit welcher Schärfe und Polemik Van Mander seinem selbstgewählten Gegner Vasari und dessen These vom »Ende der Kunst in Michelangelo« entgegentritt, denn wahrscheinlich hat es in der frühen Neuzeit keine schlimmere Beleidigung gegeben, als einen Menschen mit dem Verräter Christi zu vergleichen. Vasaris Neid und die daraus resultierende Mißgunst erklären sich notwendig aus der Tatsache, daß der Papst, nach Farnese der zweite bedeutende Mäzen, Sprangers Talent zum Figurenmalen erkennt und ihm den Auftrag für ein Gemälde des Jüngsten Gerichtes erteilt. Bis dahin war Spranger nur mit den üblichen Arbeiten nordeuropäischer Künstler in Italien aufgefallen: Bilder in der Boschtradition und Landschaften. Folgt man also Van Mander, so vermag Spranger das Vorurteil der Italiener: »Vlaminghen können gheen figuren maken«, ⁹ glänzend zu widerlegen. Und genau diese Erkenntnis bleibt auch Vasari nicht verborgen, der sich nicht mehr anders als durch Verleumdung zu retten weiß. Alle hier genannten Erkenntnisse werden von Van Mander nicht direkt ausgesprochen, sondern sind lediglich im Text angelegt. Der Leser muß die Schlüsse selber ziehen, die vermeintliche Wahrheit selbst aussprechen. ¹⁰ Mit anderen Worten: Um nicht selbst in den Verdacht der Verleumdung zu geraten, weist Van Mander diese Aufgabe seinem Vorgänger und Konkurrenten Vasari zu. Der eigentliche Verleumder, Van Mander nämlich, setzt seinen Rivalen als ebensolchen in Szene und bleibt selbst unentdeckt. In der Spiegelung distanziert er sich von seinem eigenen Bild.

Van Manders Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Maler sind als streitbare Antwort auf den durch Vasari formulierten Hegemonialanspruch der florentinischen Kunst zu betrachten. Und auch wenn der Flame nicht Vasaris Vorstellung teilt, daß der Geburtsort über den Rang eines Malers entscheidet, so ist doch Antwerpen das nordeuropäische Äquivalent zu Florenz. Vor diesem Hintergrund erhält Spranger eine geradezu epochale Aufgabe, denn er erzieht Rudolf II., einen Herrscher – so macht uns Van Mander glauben –, der ur-

sprünglich der Kunst nicht sehr zugetan war, zur Anerkennung der bildenden Kunst. Wenn Rudolf die Malerei per Majestätsbrief in den Rang einer freien Kunst erhebt, so erscheint dies gleichermaßen als Leistung seines Hofkünstlers, aber auch der flämischen und der Antwerpener Malerei im Allgemeinen. In diesem Zusammenhang scheint es mir kein Zufall zu sein, daß Van Mander den prominentesten italienischen Hofkünstler in Prag, Giuseppe Arcimboldo, verschweigen mußte, um die Prager Eintracht und die unumschränkte Selbständigkeit der nord-europäischen Malerei nicht zu gefährden. Natürlich instrumentalisiert der flämische Kunsttheoretiker in theoretischer Hinsicht die Prager Hofkunst und läßt ein ideales Gegenbild zu der durch die Gilden bestimmten Arbeitssituation in den nördlichen Niederlanden entstehen.

Zusammenfassend könnte man sagen, daß Van Mander die Künstlerbiographien als »implizite Kunsttheorie« für seine Geschichte der Kunst zu nutzen weiß. Daß man die Künstlerbiographie – mit Ernst Kris und Otto Kurz – stärker als literarisches Konstrukt ¹¹ denn als authentische Schilderung dessen, wie es wirklich gewesen ist, zu begreifen hat, dürfte deutlich geworden sein. Allerdings ist kaum anzunehmen, daß sich in der Künstlerbiographie lediglich eine Handvoll archetypischer Topoi benennen läßt, die eine Vita bestimmen. Im Gegenteil, Van Manders erklärtes Ziel ist es, die Kunst dem Leben eines Malers anzugleichen: So lustig etwa Pieter Bruegel in seiner Kunst erscheint, so ausgelassen ist auch sein Leben. Auf ernstere Weise drückt sich dieses Konzept im Leben Hans Holbeins aus, dessen Biographie mit einem Hinweis auf die Totentänze beginnt und der an der Pest sterben wird. Ohne daß es dem Künstler selbst bewußt wäre, hält seine Kunst in Beziehung auf sein eigenes Ende einen prophetischen Hinweis bereit. Den Ausgangspunkt für einen solchen Angleichungsversuch von Kunst und Leben in der Sprangervita könnte das berühmte Gedenkblatt auf den Tod seiner Frau darstellen (Abb.1). ¹²

Der Hinweis im Exordium auf die Hochzeit von Spranger und Pictura, die tragödienhafte Inszenierung und schließlich die Rache der Medea-Pictura in der Rolle der »eifersüchtigen Ehefrau« gehören so gesehen auf das Engste zusammen: All dies zeigt seine schicksalhafte Bestimmung, läßt sein Leben als Opfer für die Malerei erscheinen. Man mag solche Beobachtungen für akademisch halten, wissenschaftshistorisch sind sie es auf keinen Fall. Hans-Joachim Raupp hat in seiner Untersuchung zur Bauernsatire zeigen können, wie einflußreich das Klischee des Bauern-Bruegel für die kunsthistorische Forschung gewesen ist. ¹³ Noch die wissenschaftliche Textgattung der Monographie folgt dem Topos der wechselseitigen Spiegelung: »wie-das-Leben, so-das-Werk«. ¹⁴ Zugespitzt formuliert, hat Van Mander passend zum Werk eines Künstlers eine Biographie stilisiert, die dann zur Grundlage für die kunsthistorische Interpretation des Werkes werden konnte. In jedem Fall wird unser »Bild« der Antwerpener Malerschule, zumindest was die erste Hälfte des in der Ausstellung gesteckten Zeitraumes anbetrifft – also von 1550 bis 1600 –, immer schon durch Van Mander und den Konflikt Antwerpen-Florenz mitbestimmt. ¹⁵

Man kann die Viten im »Schilder-Boeck« durchaus als Tatsachenberichte lesen, wie es ja auch geschehen ist: Die großen Künstler-Lexika, also Wurzbach und Thieme-Becker, enthalten eine Fülle von Topoi, die, als solche nicht erkannt, in den Rang einer faktischen Wahrheit gelangt sind. Die Autorität und historische Objektivität, die ihnen dadurch zukommt, bleibt nicht folgenlos. Im Gegenteil, das Lexikon gibt nun sozusagen die Perspektive, aus der Van Mander zu lesen ist, vor. Die Frage nach dem Wert des Textes als historische Quelle kann so gar nicht mehr auftauchen, denn die Informationen bestätigen sich wechselseitig. Doch zurück zur Biographie: Um den Rang der Malerei als freie Kunst nicht zu entwerten, entwirft Van Mander ein vollkommen idealisiertes Bild der höfischen Arbeitssituation. Keines der genannten Gemälde wird direkt mit einem Auftrag in Verbindung gebracht. Spranger ist keineswegs das bloß ausführende Organ des vorhergehenden Herrscherwillens, sondern malt nur dann, wenn er Lust dazu hat. Große Kunst läßt sich nicht bestellen, noch weniger befehlen, sie ist ein Geschenk, schön, wenn man es erhält, aber keinesfalls einklagbar. Daß die Entstehung von Sprangers *Triumph der Weisheit* (Abb. 2) nichts mit einem solchen Schaffensprozeß zu tun hat, ist nun zu beweisen.

Zur Ikonographie von Sprangers *Triumph der Weisheit*

Immer wieder wurde betont, daß das Gemälde zu den Schlüsselbildern der rudolfinischen Ikonographie gehört und entsprechend häufig war es Gegenstand kunsthistorischer Forschung: »Interpretation of the paintings meaning has, however varied widely.«¹⁶ In Van Manders Spranger-Vita jedenfalls findet es keine Erwähnung, aber man kann davon ausgehen, daß dem Biographen immerhin der Nachstich Sadelers (Abb. 3) bekannt war.

Auf allen Ebenen der Komposition weist Sprangers Gemälde kontrastierende, ja dramatische Effekte auf. Schlaglichtartig beleuchtet, hebt sich die Gestalt der Minerva vom dunklen Bildhintergrund ab. In geläufiger Siegerpose setzt sie den Fuß auf den Hals der durch Eselohren kenntlich gemachten Ignorantia. Die einzige Orientierungsmöglichkeit für diesen in die Fläche geklappten und überbevölkerten Bildraum liefert das Postament, zu dem sich alle Figuren in Beziehung setzen lassen.¹⁷

Unmittelbar vor dem Postament sieht man links Bellona und rechts Calliope oder Clio. Rechts des Postaments die drei Disegnokünste: Architektur, Skulptur und Malerei. Links erkennt man weitere Figuren, die nicht alle durch Attribute ausgewiesen sind. Doch lassen sich immerhin noch Merkur, kenntlich an Flügelhelm und Schriftrolle,¹⁸ und die Muse der Astronomie, Urania, die aufmerksam die Armillarsphäre betrachtet, identifizieren. Auffällig ist, daß kanonische Zahlen, wie die Sieben – als Hinweis auf die freien Künste – oder die Neun – als Hinweis auf die Musen – vermieden werden.

Formal wird der Eindruck der Ausschnitthaftigkeit durch ein dem Bild eingeschriebenes spitzwinkliges Dreieck zurückge-

nommen, das im Kopf der Minerva seinen Scheitelpunkt hat. Es scheint, als wäre das Gemälde oben und unten leicht beschnitten: Der Helmbusch der Minerva wird unmotiviert abgeschnitten und auch das Buch der Calliope rechts vor dem Postament müßte zur Betonung der ästhetischen Grenze – im Sinne eines Repoussoirs, das in den Betrachtterraum hineinragt – direkt auf der unteren Bildkante aufliegen. Ein Effekt, den im Nachstich Sadelers die Schreibfeder leistet.

Ausgehend von der großen Bedeutung der Astrologie am Hofe Rudolf II. sah Ernst Diez in dem Gemälde eine Apotheose der Astrologie.¹⁹ Im Rahmen seiner Dissertation stellte Konrad Oberhuber das Gemälde in die Tradition der Psychomachia-Darstellungen, wobei ihn die verwandte Haltung der Minerva und der Christusfigur auf dem Müller-Epitaph (Abb. 4) zu einer neoplatonischen Deutung führte. So heißt es:

»Die Triumphdarstellung, Siegeregeste eines hohen Wesens ist unabhängig vom Bereich aus dem es stammt, ja, das Profane wird vom Christlichen nicht geschieden, beide Ideen, Christus und Minerva-Sapientia, waren der Zeit gleichrangig, stammen aus der gleichen Sphäre, beides waren Mittler zum allerhöchsten Gott.«²⁰

Die identische Wiederholung des Haltungsmotivs ist natürlich schlagend. Allerdings findet sich der Hinweis auf die ikonographische Tradition der Psychomachia schon in Matthias Wainers²¹ Untersuchung des Sadelerschen Reproduktionstichs mit dem Hinweis auf eine Zeichnung Zuccaros (Abb. 5) der *porta virtutis*.

Doch so naheliegend Wainers Deutung auch im größeren Zusammenhang der Pictura-Allegorien sein mag, Sadeler nutzt für die Darstellung der Minerva ein geradezu kanonisches Vorbild, nämlich das Haltungsmotiv von Raphaels *Galatea*, wie es von Marcantonio Raimondi (Abb. 6) gestochen wurde. Obwohl Spranger als *Inventor* bezeichnet wird, handelt es sich bei dem Nachstich offensichtlich um alles andere als eine identische Reproduktion des Gemäldes.

Die nächste zusammenhängende Deutung findet sich in Terez Gerszis Budapester Kongreßbeitrag, »Die humanistischen Allegorien der rudolfinischen Meister«:

»Dem Hermathena-Thema schließt sich Sprangers berühmtes Bild, der *Triumph der Weisheit*, an. Wie bereits Oberhuber gezeigt hat, weist das kubusartige Postament, auf dem die Göttin steht, auf Merkur; deshalb ist dies eigentlich auch eine verborgene Hermathena-Darstellung.«²²

Betrachtet man mit Gerszi die Hermathena-Ikonographie (Abb. 7) als den »ideellen Ausgangspunkt« Sprangers, wird auch das Gemälde zu einer allgemeinen Tugendallegorie, in welcher der Kunst die Aufgabe zukommt, das Schicksal und die Macht der Fortuna zu überwinden. Doch stellt sich bei der vorgestellten Interpretation grundsätzlich die Frage, wenn schon das kubusartige Postament emblematisch auf Merkur verweist, warum wird diese Gottheit dann noch einmal eigens links neben dem Postament dargestellt? DaCosta-Kaufmann folgt Gerszis Deutung, hält allerdings die Tradition der Psychomachia-Darstellungen für irrelevant und verweist stattdessen auf Triumph-Darstellungen:

»Terez Gerszi and Oberhuber state that the Vienna painting adopts a psychomachia type. If we take the allegory on the turkish war into consideration we can no longer simply equate the Müller epitaph with the *Triumph of Wisdom*, however. Instead of being adaptations of a psychomachia, all three paintings are more properly speaking variations of the triumph-type.«²³

Der Unterschied besteht im veränderten Akzent, der den Triumphtypus für politische Aussagen prädestiniert.²⁴ Doch gibt DaCosta-Kaufmann für das Gemälde keine direkte politische Aussage an, sondern betont den »enzyklopädischen Charakter« des Bildes, der sich auch allgemein in den Hermathena-Darstellungen finden läßt.²⁵ Uneinigkeit besteht außerdem darüber, ob sich das Gemälde direkt auf Rudolf II. beziehen läßt, wie es Oberhuber vorgeschlagen hat: Bellona und Calliope verweisen für ihn auf den Kaiser als idealen Herrscher in Kriegs- und Friedenszeiten: einen »ex utroque caesar«. Ein wichtiges Detail hat Lubomir Konecny bedacht: In Beziehung auf das Motiv der ausgestellten Brüste verweist er auf die Tradition der »sapientia lactans«.²⁶

Im Zusammenhang aller skizzierten Interpretationen fällt auf, daß zwar allgemein auf die ikonographischen Traditionen der Psychomachia und der Triumphdarstellungen verwiesen wird, ohne daß jedoch für das Gemälde konkrete Vorbilder benannt würden. Im folgenden möchte ich unter Zuhilfenahme druckgraphischer Vorbilder und eines bisher übersehenen Details eine neue thematische Bestimmung des Gemäldes versuchen. Der Schlüssel zur Deutung besteht in der Darstellung eines Steinbockkopfes auf der Stirnseite des Postaments (Abb. 8).

Der Capricornus ist in der rudolfinischen Ikonographie ein gängiger Hinweis auf Augustus und die »pax augusta« im Sinne des Goldenen Zeitalters. Denkt man an die Türkenkriegsallegorien Hans van Aachens oder prominenter an den Figurensockel der Kaiserbüste Adriaen de Vries', dann wird deutlich, daß es sich um ein immer wiederkehrendes Motiv der kaiserlichen Bildsprache handelt.

Die Geschichte des Goldenen Zeitalters ist eine Geschichte der politischen Umdeutung. Denn in den Metamorphosen des Ovid läßt sich der Mythos von den Weltaltern noch im Sinne einer Zivilisationskritik verstehen, insofern die fortschreitende Zivilisation zur Abnahme der Tugend führt. Erst in Vergils Aeneis wird dieser Mythos so umgedeutet, daß die weise Herrschaft des Augustus, Rudolfs erklärtes antikes Vorbild, ein neues goldenes Zeitalter entstehen läßt, das sich nun allerdings durch die Blüte der Künste, also eine Zunahme der Zivilisation auszeichnet. Dieses Konzept wird in der Renaissancepoesie zum gängigen Topos der Herrscherpanegyrik. Ja selbst Castiglione stellt im »Cortegiano« fest, daß wenn im Fürsten die nötige Tugend erweckt würde, sich automatisch »die richtige Art und Weise des Herrschens und Regierens (einstellt), wodurch das Goldene Zeitalter Saturns wiedererstehen würde.«²⁷

Die Entdeckung des Steinbockkopfes²⁸ ist insofern von Bedeutung, als die um das Postament versammelten Figuren nun in einen szenischen und erzählerischen Zusammenhang eingebunden sind: Es handelt sich um den Sieg der Minerva über die Ig-

norantia und den Beginn des Goldenen Zeitalters, weshalb sich überhaupt die Künste und Musen eingefunden haben. Diese Deutung findet durch das dargestellte Astrolabium, ein gängiger emblematischer Hinweis auf die Ewigkeit der habsburgischen Herrschaft – wie Thea Wilberg Vignau-Schuurman²⁹ in ihrer Untersuchung zu Hoefnagel schreibt –, eine Fortsetzung. Der vollbrachte Sieg führt also zum Goldenen Zeitalter, das von nun an ewig dauern wird.

Ich meine, daß Spranger in seiner Darstellung der Minerva zwei druckgraphische Vorbilder synthetisiert. Für das Haltungsmotiv hat sich der Künstler an einer Marsdarstellung Schiavones orientiert (Abb. 9). Das starke Ausschwingen der Hüfte, der gezielte ins Profil gewendete Kopf und die plastische Durchbildung des Körpers übernimmt Spranger für seine Darstellung der Minerva. Dies betrifft jedoch lediglich die formale Gestaltung und hilft für die eigentliche ikonographische Deutung nicht weiter, da es sich in der Terminologie Donat de Chapeaurouges um eine »bedeutungsneutrale Motivübernahme« handelt.³⁰ Doch läßt sich die Ikonographie der Minerva, die hier meines Erachtens nicht nur als allgemeines Tugendbeispiel gemeint ist, noch näher präzisieren. Der folgende Deutungsvorschlag, Minerva als die Sternjungfrau Astraea zu bestimmen, hat seine Grundlage in den bisherigen Interpretationsergebnissen. Vor allem die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter bildet hierbei die Brücke zum Thema der Astraea.³¹ Der Ursprung der literarischen Tradition der »virgo Astraea« ist nicht zu trennen von der Überlieferung des Weltaltermythos': Ovid erzählt, daß im ehernen Zeitalter, das durch Habgier und Sünde gekennzeichnet ist, Astraea als letzte der Himmlischen die Erde verläßt und als Sternbild der Jungfrau den Menschen sichtbar bleibt. In der vierten Ekloge Vergils wird die Rückkehr der Astraea und der Beginn des Goldenen Zeitalters beschworen.³²

Frances A. Yates hat in ihrer Untersuchung zum »imperial theme in the sixteenth century« darauf hingewiesen, daß in christlicher Tradition Vergils Hinweis auf das »kommende Kind« direkt auf die Ankunft Christi bezogen wurde. Der Gedanke eines neuen Goldenen Zeitalters also untrennbar verbunden war, mit der Aufgabe einer christlichen »renovatio«:

»A 'renovatio' of the empire will imply spiritual renovation, for in a restored world, in a new golden age of peace and justice, Christ can reign.«³³

Erst vor diesem Hintergrund läßt sich das konkrete ikonographische Vorbild Sprangers wirklich fassen. Es handelt sich um eine Darstellung des Hl. Michael von Marco Dente da Ravenna (Abb. 10). Bringt man Sprangers Minerva-Astraea mit der Michaelsikonographie in Zusammenhang, so eröffnet sich eine Parallele von christlicher und antiker Überlieferung. So wie Minerva-Astraea die Unwissenheit überwindet und fesselt, so bezwingt der Hl. Michael³⁴ den Satan, bindet ihn und wirft ihn in den Orkus, damit das tausendjährige Reich und die Rückkehr Christi – bezogen auf Astraea natürlich das Goldene Zeitalter – beginnen kann.³⁵

Auch in der Panegyrik der Zeit spielt diese Bildlichkeit eine wichtige Rolle. Die bisher unbeachteten Texte des Pontanus a

Braitenberg, einflußreicher Jesuit und »poeta laureatus« am Kaiserhof, enthalten verschiedene Hinweise auf *Astraea* und die Vorstellung der »aetas aurea«. Hier soll nur das Ende der »Pannegryris in Vellus Aureum« vorgestellt werden. Nach einer unendlich scheinenden dynastischen Genealogie schließt der Text, der kontinuierliche Hinweise auf das »neue Gesicht der Welt« besitzt:

»Collectique simul vestras ostendite vires,
Altera ab Augusto redeant Saturnia secla.
Caesare Rudolpho consurgat gloria mundi.«³⁶

Die bisherigen Ausführungen betrafen die Ikonographie des Gemäldes, die eigentlich ikonologische Deutung steht noch aus. In jedem Fall wird deutlich, daß das ikonographische Verfahren im Sinne einer Bildargumentation zu begreifen ist. Der allgemeine Hinweis auf die *Psychomachia* oder einen Triumph-Typus hilft nicht wirklich weiter. Erst der zusätzliche Hinweis auf den Kopf des Steinbocks ermöglicht es, die Interpretation zu präzisieren. Man könnte den ikonographischen Typus als *Topos* verstehen, aber nicht mit *Curtius* als ein Bedeutungsklichee, sondern als Anleitung zur Erkenntnis der Bildargumentation. Ich schließe mich hier Lothar Borscheuers Ausführungen zur *Topik* an:

»Jeder *Topos* ist 'an sich' unbestimmt-allgemein, eröffnet jedoch in einem bestimmten Problemzusammenhang für die verschiedenartigsten Interessen konkrete Argumentationsperspektiven.«³⁷

Ein ikonographischer Typus oder ein bestimmtes Motiv steht also immer im Spannungsfeld eines allgemeinen Bezugsrahmens und einer konkreten und spezifischen Bildargumentation. Argumentation meint die Kombination allgemeiner Typen, die sich erst im Akt der Vermittlung zu einer Aussage präzisieren. Mit einem Satz: Keine *Topik* ohne Kombinatorik. Bedenkt man vor diesem Hintergrund das erwähnte Motiv der ausgestellten Brüste, kommt man zu anderen Ergebnissen als etwa *Konecny*, der auf *Ecclesia*, *Pietà*, *Educazione*, *Natura*, *Poesia*, *Benignita*, *Sostanza* und *Speranza* verweist, die alle etwas mit *Sapientia* gemeinsam haben, die in der Antike immer durch die Göttin *Minerva* repräsentiert wurde. *DaCosta-Kaufmann* lehnt diese Deutung ab und verweist auf die »bare-breasted female saints«³⁸ der rudolfinischen Bildwelt, für die sich diese Tradition nicht anbietet. Gemäß *DaCosta-Kaufmann* handelt es sich um eine »aesthetic attitude«, die durch die rhetorische Aufgabe des »delectare« legitimiert ist. Innerhalb der Bildargumentation ist das Motiv der ausgestellten Brüste meines Erachtens zunächst einmal als Anleitung zur Bedeutungsfindung zu begreifen. Denn schon auf einer ersten anschaulichen Ebene wird der Bedeutungsgegensatz von eindeutiger Geschlechtlichkeit der *Ignorantia* mit der bestimmt-unbestimmten Sexualität der »virago« deutlich inszeniert.³⁹ Der Betrachter wird sozusagen aufgefordert, nach weiteren Bedeutungsgegensätzen zu suchen. Mit anderen Worten: Wenn *Minerva-Astraea* hier für die kaiserliche Sache steht, wer ist dann der überwundene Gegner? In den »Christlichen Emblemen« der *Georgette de Montenay* wird die Personifikation der *Impietas*, also die Vermessenheit

des Unglaubens, als eselsohrige Figur dargestellt (Abb.11). Denkt man hier den passenden Gegensatz hinzu, verweisen die Brüste also auf die »pietas« und den wahren christlichen Glauben. Dies macht vor dem Hintergrund meiner politischen Lesart insofern Sinn, als es sich um einen direkten Hinweis auf die ungläubigen Türken handelt. Eine weitere aktuelle Lesart ergibt sich, wenn man die Eselsohren als Hinweis auf *Avaritia* liest und im Sinne des hier nötigen Gegensatzes auf *Caritas* verweist. So wie schon *Impietas* als Hinweis auf die Türken als Feinde des Reichs eine konkrete Entsprechung hat, so auch *Avaritia* als möglicher Hinweis auf die geizigen deutschen Kurfürsten, ihre mangelnde Unterstützung in den Türkenkriegen.⁴⁰ *Eliska Fučíkova* datiert das Gemälde in das Jahr 1595, jenes Jahr, in welchem *Rudolf* die Malerei in den Rang einer freien Kunst erhebt, worauf die Anwesenheit der *Disegnokünste* verweisen könnte.⁴¹ Möglicherweise ist hier eine kunsttheoretische Ebene zu lesen, die den schlechten Kunstrichter *Midas* betrifft. Mehr Deutungsebenen als die genannten lassen sich jedoch, will man nicht das Argument einer synkretistischen Götterauffassung – wie etwa bei *Cartari* – über Gebühr strapazieren, nicht finden.⁴² Das Gemälde hat eine eindeutig politische Aussage, der alle weiteren Bedeutungen nachgeordnet sind. Es ist nicht wirklich vielschichtig, sondern mehrfach eindeutig. Um nicht mit *Konecny* einen »ikonographischen overkill« zu begehen, muß man die unendlichen ikonographischen Assoziationen in einen formalen Zusammenhang bringen. Die Antithese der beiden Hauptfiguren hilft, alle bloß assoziierten Bedeutungen auszuscheiden. Dem Bild selbst sind Anleitungen zur Konkretion des Bildsinns zu entnehmen.

Erst jetzt kann man den Unterschied zwischen dem »Nachstich« und dem Gemälde angemessen beurteilen.⁴³ Denn es gilt, einige signifikante Unterschiede festzustellen. Zunächst ist auffällig, daß im Kupferstich der Kopf des Steinbocks nicht abgebildet ist und damit der Kontext des Goldenen Zeitalters verloren geht. Aber auch das veränderte Haltungsmotiv erlaubt unterschiedliche ikonographische Bezüge. So ist es zum einen ein konkretes *Raphael-Zitat*, zum anderen – also im Falle des Gemäldes – hat man es mit einem allgemeinen Bezug auf die *Michaelsikonographie* zu tun.

Aber das Haltungsmotiv entscheidet auch über den szenischen Zusammenhang, insofern der Kupferstich die Fesselung als Ende – sozusagen als letzten Akt – des Kampfes darstellt, das Gemälde hingegen den vollbrachten Sieg. Alle diese Veränderungen führen dazu, daß in beiden Werken vollkommen unterschiedliche Aussagen existieren. Man kann durchaus sagen, daß der Stich die Allegorie entpolitisiert.⁴⁴ Dieser hat also keineswegs die Aufgabe, *Rudolfs* politische Selbsteinschätzung einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und zu vervielfältigen. Den Medien *Ölmalerei* bzw. *Tafelbild* und *Kupferstich* scheinen unterschiedliche Adressatenkreise zu entsprechen. Dem exklusiven Gemälde eine höfische, dem Kupferstich eine bürgerliche Öffentlichkeit. *Martin Warnke* sieht als einen möglichen Faktor zur Entstehung des Reproduktionsstiches das Bewußtsein der Künstler um eine eingeschränkte Wirkung durch

den institutionellen Rahmen der Produktion am Hof:⁴⁵ Um die Exklusivität ihrer Hofkünstler zu sichern, wurde deren Möglichkeit, für andere Interessenten zu arbeiten, durch den Herrscher eingeschränkt. So stellt der Stich das ideale Instrument dar, verschiedenen Ansprüchen gerecht zu werden. Die Auflage ermöglicht es, einem größeren Publikum das Selbstverständnis der Künstler zu übermitteln, wahrt aber gleichzeitig den qualitativen Unterschied von Gemälde und bloß reproduzierender Graphik. Um es in der Logik des Herrschers zu sagen: Der Stich zeigt, was dessen Besitzer nicht hat.

Was die ikonologische Deutung des Gemäldes betrifft, also den geistesgeschichtlichen Status dieser Bildaussage, ist man auf apokalyptisch-millennaristische Geschichtsvorstellungen verwiesen. Wer einmal prophetische Schriften der frühen Neuzeit gelesen hat, wundert sich über den gleichbleibenden Erfolg dieser Textgattung, die alle vier Jahre ein neues Ende der Welt voraussagt. Aber die offensichtlich fehlerhaften Vorhersagen sprachen damals scheinbar weniger gegen das Deutungsmodell der Apokalypse, als vielmehr für die verrätselte Schrift Gottes und die Unfähigkeit der astrologischen Interpreten, diese zu verstehen. Die Ikonographie des Gemäldes stellt nicht nur ein allgemeines Herrscherlob, sondern den Versuch dar, die Herrschaft des Kaisers in den göttlichen Heilsplan einzuschreiben. Dies hat weniger mit Propaganda als mit dem festen Glauben an das Ende der Welt zu tun. Natürlich wird Rudolf II. hier zum Friedenskaiser stilisiert, dessen Herrschaft das Tausendjährige Reich herbeiführt und dem wie dem Hl. Michael der Johannesapokalypse – um es mit Yates zu sagen – die »responsibility for supporting the entry of Christ into the world with the sword of temporal justice« zufällt.⁴⁶ Aber hier muß es den Herrschern, ja selbst einem Kaiser, genau so ergehen wie den Propheten des Weltendes: Sie alle stehen unter Wiederholungszwang!

Der französische König Heinrich II. hatte sich schon fünfzig Jahre früher mit einer weniger gelehrten und anspielungsreichen Ikonographie als Rudolf, die gleiche Rolle und Aufgabe zugewiesen. Findet sich in dem Sprangergemälde eine Verbindung im Sinne einer strukturellen Gleichartigkeit antiker und christlicher Überlieferung, reicht es Heinrich aus, nur Michael zu sein, was der anlässlich seines Regierungsantritts entstandene Kupferstich von Jean Duvet deutlich zeigt (Abb. 12).⁴⁷

Anmerkungen

- 1 Rudolf Distelberger, der mir eine erste und intensive Einführung in die Prager Hofkunst gab, sei herzlich gedankt; ihm ist mein Beitrag gewidmet.
- 2 Zu einer ausführlichen Deutung der Spranger-Biographie vgl. J. Müller, *Concordia Pragensis* – Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinschen Hofkünstler (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum Bd. 77), München 1993, S. 164–196.
- 3 K. van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe Jeught den grondt der Edel vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen*, Haarlem 1604, 274r, 47 – 274v, 2.
- 4 G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. R. Tettarini/P. Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 6, S. 120.
- 5 Zum »erotischen Verhältnis« von Künstler und Malerei vgl. H. Peter-Raupp, *Zum Thema von 'Kunst und Künstler' in deutschen Zeichnungen 1540–1640*, in: *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Bd. II, Stuttgart 1979, S. 223–230, bes. S. 225.
- 6 Dies geht soweit, daß der flämische Kunsttheoretiker in der Biographie sogar auf dramatische Kunstmittel zurückgreift: Peripetie und Anagnorisis sind deutlich erkennbar. Vgl. Müller (Anm. 2), S. 171.
- 7 Van Mander (Anm. 3), 271r, 2–4.
- 8 Zur Calumnia vgl. J.-M. Massing, *La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990.
- 9 Van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, I 72h, in: ders. (Anm. 3).
- 10 Zu Van Manders rhetorischem Verfahren vgl. Müller (Anm. 2), S. 158–161.
- 11 E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1980.
- 12 *Ausst.Kat.: Manierismus in Holland um 1600*. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1979, S. 42, Nr. 42.
- 13 H.-J. Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, S. 304–316.
- 14 W. G. Müller, *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981.
- 15 H. Miedema, *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander*, Alphen aan den Rijn 1981, S. 91.
- 16 T. DaCosta-Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago/London 1988, S. 265, nennt hier fast alle wesentlichen Deutungsversuche. U. a. unveröffentlichte Kolloquiumsbeiträge, die mir leider nicht zugänglich waren.
- 17 Erscheint das Gemälde auch an oberer und unterer Bildgrenze beschnitten, sind links und rechts jedoch jeweils fünf Zentimeter angestückt worden, worauf bisher nicht hingewiesen wurde. Die Farben in Anstückung und Gemälde sind unterschiedlich nachgedunkelt und entlang der Stoßkante findet sich ein pastoser Farbauftrag, um die Nahtstelle zu verbergen.
- 18 Daß Merkur hier nicht durch den üblichen Caduceus – wie im Nachstich –, sondern eine Schriftrolle gekennzeichnet wird, verweist auf Merkur-Thot, den Erfinder der Schrift. »(...) Cicerone scrive, che Mercurio mostro in Egitto le lettere, & le Leggi, & che ei fu nomato da quelle genti Thoit, overo Theut, come si legge appresso di Platone.« V. Cartari, *Imagini delli dei de gli antichi (Venezia 1647)*, Nachdruck hrsg. von W. Koschatzky, Graz 1963, S. 172. Der *Mythograph* spielt auf eine Stelle in Platos *Phaidros* (274c) an.
- 19 E. Diez, *Der Hofmaler Bartolomäus Spranger, Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 28, Wien 1909/10, S. 93–151.
- 20 K. Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, Diss., Wien 1959, S. 151.
- 21 M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss., Köln 1957, S. 83.
- 22 T. Gerszi, *Die humanistischen Allegorien der rudolfinschen Meister, Actes du XXII^e Congrès international d'histoire de l'art*, Budapest 1969: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, Budapest 1972, Bd. I, S. 760.
- 23 T. DaCosta-Kaufmann, *Empire Triumphant. Notes on an Imperial Allegory by Adriaen de Vries*, *Studies in the History of Art*, 8, 1978, S. 71.
- 24 Zum Triumphmotiv vgl. W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919, S. 7 f.
- 25 Eine zusammenhängende Darstellung der Hermathenaikonographie existiert nicht, die beste Übersicht findet sich bei T. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, 2 Bde., Leiden 1969, Bd. 1, S. 195–198 und DaCosta-Kaufmann (Anm. 16), S. 53. Allerdings muß betont werden, daß eine solch allgemeine Bestimmung der rudolfinschen Hofkunst als »hermathenisch«, wie sie DaCosta-Kaufmann vornimmt, zu unbestimmt bleibt und sich fast auf die gesamte bildende Kunst um 1600 beziehen ließe, da mit dieser Ikonographie doch wohl nicht mehr gemeint ist, als Form (Merkur) und Inhalt (Minerva) in ein Gleichgewicht zu bringen.
- 26 L. Konecny, *Hans van Aachen and Lucian. An essay in rudolfine iconography, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1, 1982, S. 237–259.
- 27 B. Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*. Übersetzt und erläutert von F. Baumgart. Mit einem Nachwort von R. Willemsen, München 1986, S. 350. Allgemein zum Goldenen Zeitalter vgl. W. Veit, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Diss., Köln 1961, sowie B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967.

- 28 Zum Steinbock als Motiv der *Gemma augustea*, die vor allem Hans van Aachen in seinen Allegorien der Türkenkriege als Vorlage diente, vgl. R. Chadraha, Die Gemma Augustea und die rudolfische Allegorie, *Umeni*, 18, Prag 1970, S. 289–291. Natürlich ist dies kein Spezifikum der rudolfischen Herrscherkonographie. Zum Steinbock als Sternkreiszeichen des Augustus und zur Medici-Herrschaft als Rückkehr der Aetas aurea vgl. T. Puttfarcken, Golden age and justice in sixteenth-century Political thought and imagery, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980 S. 130–150.
- 29 Wilberg Vignau-Schuurman (Anm. 25), Bd. 1, S. 24–26.
- 30 D. de Chapeaurouge, Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974, S. 47–54.
- 31 Zu Astraea-Dike vgl. W. Pleister, Der Mythos des Rechts, in: Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, hrsg. von W. Pleister u. W. Schild, Köln 1988, S. 8–36, bes. S. 14 u. 18.
- 32 »Machtvoll aufs neue erhebt sich der Zug der Epochen zum Kreislauf. Nunmehr kehren die Jungfrau zurück und das Reich des Saturnus, steigt auch ein neues Menschengeschlecht vom Himmel hernieder. zeig dich nur gnädig, du keusche Lucina, dem kommenden Kinde: Endet mit seiner Geburt doch das Eiserne Zeitalter, leuchtet über die Erde das Goldne; schon waltet dein Bruder Apollo.« Publius Vergilius Maro, Hirtengedichte, in: Vergil, Werke in einem Band, hrsg. und übersetzt von D. Eberner, Berlin 1987, IV 4–10.
- 33 F. A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975, S. 4.
- 34 Zwei Szenen, die in der Offenbarung des Johannes unmittelbar aufeinander folgen, nämlich Sieg und Fesselung, fallen in Sprangers Gemälde zusammen, wodurch genau auf den Beginn des Tausendjährigen Reiches angespielt wird: »Er ergriff den Drachen, der der Teufel und der Satan ist, und fesselte ihn auf tausend Jahre.« *Offbg.* 20, 2.
- 35 Den Hinweis auf den inneren Zusammenhang von Astraea und Hl. Michael verdanke ich W. Busch. Soweit ich sehe, ist bisher nur in dem kurzen Beitrag von G. Irmscher die Bedeutung dieser Ikonographie für die rudolfische Hofkunst erkannt worden. Vgl. G. Irmscher, Rückkehr der goldenen Zeit. Zwei Gemälde des Hans van Aachen in der neuen Deutung, *Kunst und Antiquitäten*, 5, 1988, S. 43–47. Vor kurzem erschienen mit ausführlicher Darlegung der »spirituellen aetas aurea«: G. Irmscher, *Sine novum imperium instituesque Rudolphe secunde*. Zu einem Stuch Matthäus Greuters nach Nikolaus Reimers, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 30, 1993, S. 24–44.
- 36 G. B. Pontanus à Braitenberg, *Panegyrica sacratissimo (...)*, Frankfurt 1593, S. 19. »Alle (gemeint sind alle Vorfahren, die über Rudolfs Geschick wachen) versammelt zeigt Eure Kräfte zugleich. Es möge seit Augustus zum zweiten Mal das saturnische Zeitalter wiederkehren. Der Ruhm der Welt möge unter Kaiser Rudolf sich erheben.« Für interessante Hinweise zur Panegyrik der Spätrenaissance und eine »sinngemäße« Übersetzung danke ich N. Thurn.
- 37 L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt/M. 1976, S. 99.
- 38 DaCosta-Kaufmann (Anm. 16), S. 65.
- 39 Zur 'virago' vgl. K. Orchard, Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Diss., Hamburg 1992, S. 19–22.
- 40 DaCosta-Kaufmann (Anm. 23), S. 69–71.
- 41 Ausst.Kat.: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II., Essen 1988, S. 280, Nr. 159.
- 42 E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, übersetzt von Ch. Münstermann, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 74–76.
- 43 Ich vermeide hier den Ausdruck »Reproduktionsstich«. Denn im Anschluß an mein Referat stellte sich die folgende Frage: Wenn im Stuch der Steinbockkopf nicht dargestellt ist, ist nicht dadurch auch die Deutung des Gemäldes hinfällig? Man kann sicherlich darüber diskutieren, ob die Gattung des Reproduktionsstichs sich nur auf diejenigen Stiche beziehen läßt, die ein Gemälde identisch wiederholen bzw. auch auf solche, die sich – trotz leichter Abweichungen – erkennbar auf vorhandene Kunstwerke beziehen.
- 44 Matthias Winner hat den Stuch mit gutem Grund als *Kunstallegorie* gedeutet: »Damit rückt diese Darstellung in die Nachfolge der mit Mantegna anhebenden Virtus-Illustrationen unter dem besonderen Gesichtspunkt der Künste als Tugendmittler.« Winner (Anm. 21), S. 74. Vor diesem Hintergrund erhält das Raphael-Zitat seinen Sinn.
- 45 »So ehrenvoll sich Hofkünstler in der Nähe hoher Fürsten behandelt und dotiert sehen mochten, so sehr konnten sie sich dort auch isoliert und eingeschränkt wissen. Es gibt Anzeichen dafür, daß den Hofmalern, die im Innendienst der Paläste absorbiert waren, die Beschränkung ihrer Wirksamkeit auf die fürstliche Privatsphäre bewußt werden konnte.« M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. Aufl., Köln 1986, S. 303 f.
- 46 Yates (Anm. 33), S. 3.
- 47 Das ikonographische Motiv des siegreichen Michael-Heinrich bildet das letzte Blatt von Duvets »Apocalypsis cum figura«. Vgl. B. Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.*, Diss., Frankfurt/M. 1974, S. 121 f. Allerdings übersieht die Verfasserin den Hintergrund millenaristischer Vorstellungen.



Abb. 1 Aegidius Sadeler d. J., Gedenkblatt des Bartholomäus Spranger auf den Tod seiner Frau, 1600, Kupferstich

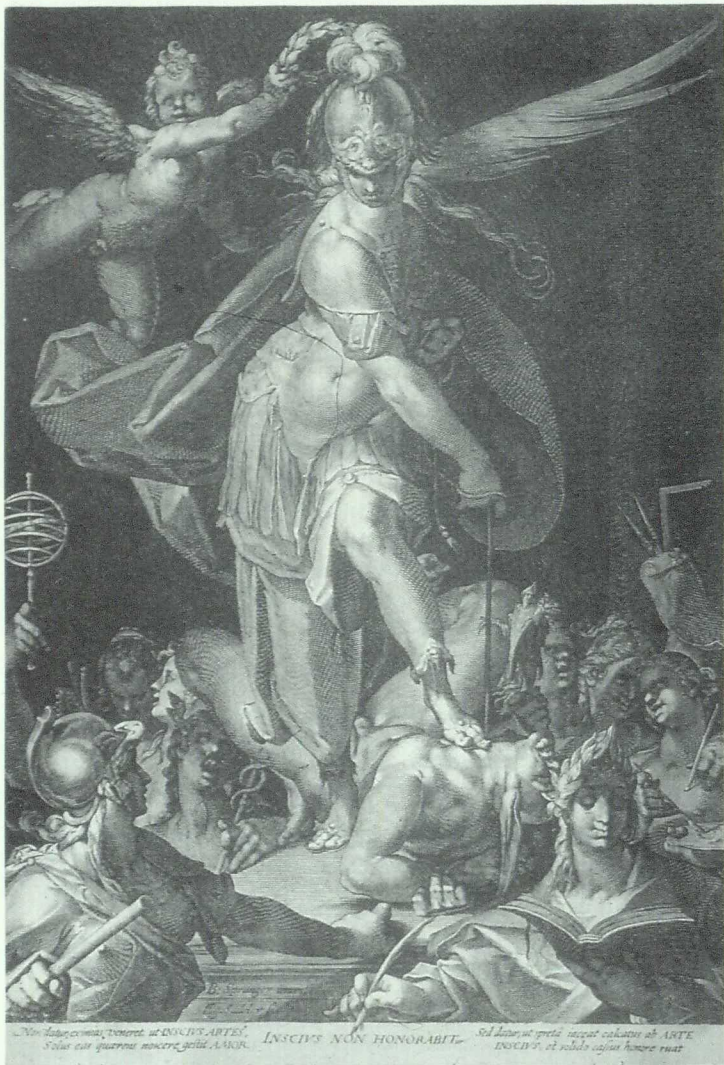


Abb. 3 Aegidius Sadeler d. J., Die Weisheit besiegt die Unwissenheit, Kupferstich

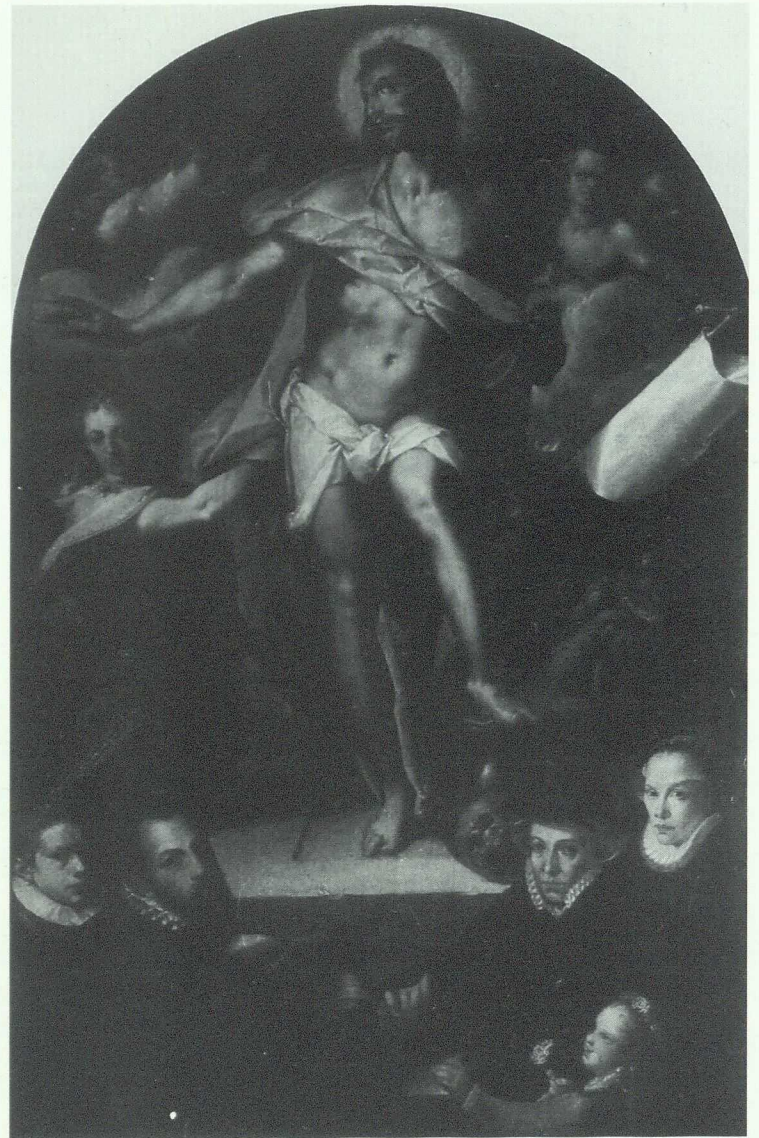


Abb. 4 Bartholomäus Spranger, Epitaph des Goldschmieds Nicolaus Müller, um 1592, Prag, Nationalgalerie



Abb. 5 Federico Zuccari, Porta virtutis, Zeichnung, New York, Sammlung Janos Scholz



Abb. 6 Marcantonio Raimondi nach Raffael, Galathea, Kupferstich



Abb. 7 Aegidius Sadeler d. J. nach Hans van Aachen, Hermathena, um 1590, Kupferstich

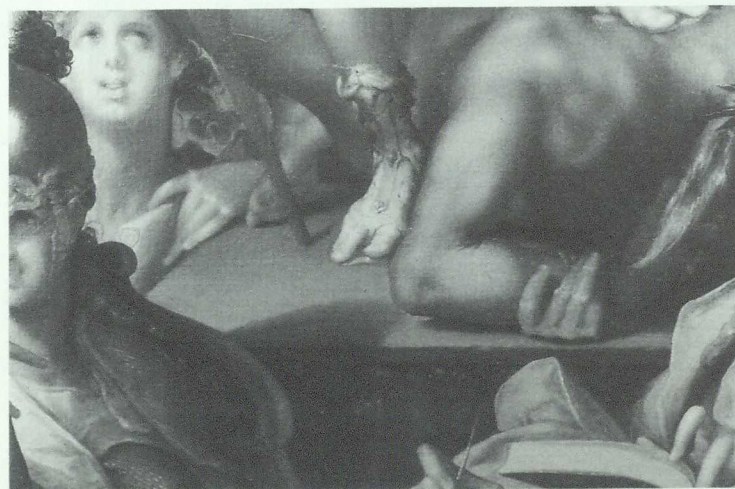


Abb. 8 Bartholomäus Spranger, Triumph der Weisheit, um 1595, Wien, Kunsthistorisches Museum, Detail



Abb. 9 Andrea Schiavone, Mars, Kupferstich



Abb. 10 Marcantonio Raimondi, Der Erzengel Michael, Kupferstich



Abb. 11 Georgette de Montenay, *Impietas*, in: *Emblematum Christianorum Centuria*, Zürich (Christoph Froschauer) 1584



Abb. 12 Jean Duwet, *Heinrich II. als Hl. Michael*, um 1550, Kupferstich