

# XVIII

## „Quid sibi vult Perseus?“ Überlegungen zur *Imitatio* in Jan Mullers *Minerva und Merkur bewaffnen Perseus* nach Bartholomäus Spranger

Jürgen Müller

Immer wieder ist im Zusammenhang der Imitatioproblematik flämisch-niederländischer Kunst auf ein Kapitel aus dem ersten Buch von Karel van Manders *Grondt der Edel vry Schilderconst* aus dem Jahre 1604 hingewiesen worden. Eindringlich werden dort die jungen Maler zur Arbeit ermahnt, wenn es heißt: „Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, wovon ihr gewöhnlich viel habt. Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen den Rapiamus gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.“<sup>1</sup> Einprägsamer lässt sich die Arbeit des heranwachsenden Künstlers nicht formulieren. Permanente zeichnerische Arbeit verbunden mit dem Kopieren besonders gelungener Details wird zur Übung empfohlen. Eine Suppe mit vielen guten Zutaten ist, wie jedermann weiß, gleichermaßen schmackhaft wie gehaltreich. Mit wenigen Worten beschreibt der flämische Kunsttheoretiker einen doppelten Prozess. Das Talent muss durch permanente Übung hervortreten, bedarf aber zugleich einer ersten Orientierung durch nachahmenswerte Vorbilder. Da aber die Erkenntnis einer guten Komposition noch zu schwierig wäre, sollen sich die Jungkünstler zunächst auf Details beschränken.

Ebenfalls im ersten Buch des *Grondt* erfolgt die Aufforderung zur Italienreise, die trotz aller Gefahren als nötig erachtet wird: „Rom ist die Stadt, wohin vor andern Städten der Maler Reise geht; sie ist das Haupt der Malerschulen [...]“<sup>2</sup> Und nur wenig später wird der Ertrag einer solchen Reise mit folgenden Worten benannt: „Bringt von Rom tüchtiges Zeichnen mit und von Venedig, [...], das Malen [...]“<sup>3</sup> Wenn

mit diesen Hinweisen gleichsam der Horizont eines Ausgleichs von *Disegno* und *Colore* eröffnet ist, so werden in den folgenden Büchern *en permanence* Hinweise auf vorbildliche Maler und Techniken gegeben, so dass dem Lehrling der Malerei gleichsam ein Koordinatensystem bildlicher *Imitatio* an die Hand gegeben wird.

Im zehnten Buch, das den Drapierungen und der Gewandung gewidmet ist, wird der Künstler noch einmal ausdrücklich aufgefordert zu „rapen“, sich an den Dingen anderer zu orientieren und deren Erfindungen zu übernehmen.<sup>4</sup> So ist es kein Zufall, dass van Mander die Malerei unter den Schutz von Hermes und Athena stellt, die als Sinnbild eines akademischen Kunstideals ab der Mitte des 16. Jahrhunderts Karriere machten.<sup>5</sup> Zumal Hermes nicht nur auf die Rhetorik verweist, sondern zugleich Gott der Händler und der Diebe ist. Und doch ist Karel van Manders *Schilder-Boeck* in Bezug auf die Praxis der *Imitatio* ambivalent. Diese ist für den jungen Künstler einerseits nötig, bleibt andererseits aber unzureichend, wenn man Eigenes erfinden will. Um diese Frage unangemessener *Imitatio* genauer in den Blick zu bekommen, sei auf eine aufschlussreiche Anekdote verwiesen, die uns mitten in die Probleme der Kunsttheorie des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts führt.

In der Biographie des „hervorragenden Malers Michael Coxcie van Mecheln“ findet sich folgende kuriose Episode: Im Rahmen eines Auftrages für ein Altarbild habe der Maler Coxcie als Vorbild auf Raffaels *Schule von Athen* zurückgegriffen, ohne dies jedoch dem Auftraggeber mitgeteilt zu haben.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Karel van Mander, *Das Lehrgedicht des Karel Van Mander*, Text, Uebersetzung und Kommentar, nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker [=Quellenstudien zur

Holländischen Kunstgeschichte 8] (Haag 1916), S. 37.

<sup>2</sup> Ebda., S. 45.

<sup>3</sup> Ebda., S. 49.

<sup>4</sup> Ebda., S. 249.

<sup>5</sup> Zur Ikonologie des Ideals der *Hermathena* vgl. Jürgen Müller

und Bertram Kaschek, „Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig“: Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in *Die Masken der Schönheit: Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, hrsg. von

Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenberg, Ausst.-Kat. (Hamburg 2002), S. 27–32.

<sup>6</sup> Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca.1615)*, Übersetzung nach der Ausgabe

Als nun durch den bei Hieronymus Cock erschienenen Reproduktionsstich das berühmte Werk des Italieners allgemein zugänglich wurde, fällt der geistige Diebstahl auf und der Künstler ist blamiert. Mit dieser aufschlussreichen Episode korrespondiert van Manders künstlerische Einschätzung Coxcies, von dem es heißt, er sei nicht „[...] sehr reich in seiner Komposition [...]“ gewesen und er würde „[...] wohl Anleihen bei den Italienern [...]“ machen.<sup>7</sup> Die Deutung der Coxcie-Vita als Exemplum unangemessener *Imitatio* wird schon durch das *Exordium* vorbereitet, in dem vom Ehrgeiz als Motor der Künste die Rede ist und davon was „[...] ein edler unverzagter Geist bei Manchem vermag, wenn ihn der Ehrgeiz andere in der Kunst zu übertreffen bewegt [...]“<sup>8</sup> Van Mander lässt in seinem *Schilder-Boeck* keinen Zweifel daran, dass künstlerische Nachahmung in Wettbewerb zu münden habe, aus *Imitatio* also *Aemulatio* werden müsse.<sup>9</sup>

In der antiken Rhetorik versteht man unter *Imitatio* und *Aemulatio* zwei grundsätzlich verschiedene Bezugnahmen auf ein Vorbild.<sup>10</sup> Während *Imitatio* die dem Vorbild verpflichtete Nachahmung darstellt, meint *Aemulatio* den Wettstreit mit demselben. In der Coxcie-Vita will van Mander folglich sagen, dass der Künstler es – statt mit den italienischen Vorbildern zu wetteifern – dabei belassen hat, sie sklavisch nachzuahmen. Dies wird auch deutlich, wenn man den weiteren Verlauf der kurzen Biographie hinzuzieht. Im Anschluss an das *Exordium* heißt es über den genannten Maler, er habe mit großem Fleiß bei Barent van Orley gelernt, sei dann außer Landes gereist und lange in Italien gewesen, wo er fleißig nach den Werken Raffaels und anderer gezeichnet habe. Schließlich soll er in der alten Peterskirche zu Rom eine Auferstehung *al fresco* gemalt und anderswo Werke in derselben Technik ausgeführt haben. Außerdem habe er bei seiner Heimkehr eine Frau aus dem Süden mitgebracht, „[...] die ihn sowohl in Italien als auch zu Hause „hinlänglich unter dem Pantoffel hatte [...]“ – wie Hanns Floerke so treffend übersetzt – „und ihn häufig durch ihre Ermahnungen über seiner Arbeit festhielt, wodurch sie die Ursache wurde, daß er ein kunstreicher und wohlhabender Mann ward.“<sup>11</sup> Über Kinder in dieser

Ehe schweigt sich der Biograph bewusst aus. Und so kann es nicht wundern, dass sich Coxcie laut van Mander nach dem Tod seiner italienischen Frau zwar erneut verheiratete, aber auch aus dieser Ehe keine Kinder hervorgingen.

Es ist leicht zu erkennen, wie sehr die Künstlerlervita genutzt wird, um kunsttheoretischen Überzeugungen Ausdruck zu verleihen, wird der flämische Maler doch als bloßer Kopist vorgestellt, der sich vermeintlich immer bloß am „Rocksaum“ italienischer Kunst festgehalten und zu keiner eigenständigen Position gefunden habe. Gerade die Raffael-Anekdote belegt, dass er statt mit der italienischen Kunst zu wetteifern, es bei ihrer bloßen Kopie belässt. Diese Deutung leuchtet vor allem dann ein, wenn man die tatsächlichen Lebensumstände des Malers hinzuzieht: So war Coxcie in Wirklichkeit durchaus zwei Mal verheiratet, allerdings niemals mit einer Italienerin.<sup>12</sup>

Wenn es seiner Argumentation nutzt, ist der Biograph durchaus bereit, die Realität zu vergessen, um eine passende Anekdote zu erfinden, die seine kunsttheoretischen Überzeugungen zum Ausdruck bringt. Erst jetzt wird die eigentliche Absicht van Manders vollends deutlich, denunziert er den armen Maler Coxcie doch im umfassenden Sinne als unfruchtbar: Der erfundenen Ehefrau aus dem Süden kommt die Funktion zu, Symbol und Platzhalterin italienischer Kunst zu sein, die eifersüchtig über ihren Hoheitsanspruch wacht, ohne dabei jedoch Kinder hervorbringen zu können. In Wirklichkeit jedoch hatte der Maler aus beiden Ehen mehrere Kinder. Van Mander könnte allerdings Anstoß daran genommen haben, dass einer der beiden Söhne des Malers aus erster Ehe auf den Namen Raffael getauft wurde und als Maler tätig war.

Es ist hinlänglich bekannt, wie sehr der berühmte Biograph mit seinem *Schilder-Boeck* gegen den Hegemonie-Anspruch italienischer Kunst zu Felde zieht und wie groß dabei sein Erfindungsreichtum ist, durch die Verwendung kunsttheoretischer Topoi und erfundener Anekdoten Vasaris Behauptung vom Ende der Kunst in Michelangelo zu widerlegen, um der eigenen nordeuropäischen Tradition zumindest eine gleichberechtigte Stel-

von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke (Neuausgabe Worms 1991), S. 245–247.

<sup>7</sup> Ebda., S. 246.

<sup>8</sup> Ebda., S. 245.

<sup>9</sup> Jürgen Müller, *Imitatio oder Dissimulatio? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus,*

in *Pictura verba capit: Essays for Lubomír Konečný*, hrsg. von Beket Bukovinská und Lubomír Slavíček (Prag 2006), S. 237–248.

<sup>10</sup> Vgl. folgende, grundlegende Studie: Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer*

*Abhängigkeit bei den Römern* (Diss. Universität Köln 1958). Zur Rezeption dieser rhetorischen Kategorien in der Kunsttheorie Karel van Manders vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*

[=Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77] (München 1993), S. 41–45.

<sup>11</sup> Van Mander (Anm. 6), S. 245.

<sup>12</sup> Zu den Fakten der Coxcie-Vita vgl. den Artikel von G. J. Hoogewerff, in *Thieme – Becker*, Bd. 8 (Leipzig 1913), S. 23–24.

lung gegenüber der italienischen Malerei zu sichern.<sup>13</sup> Aber man griffe zu kurz, würde man dies lediglich als Folge gekränkter Eitelkeit erachten. Wie uns die Coxie-Episode lehrt, spricht der flämische Kunsttheoretiker auch von den Schwierigkeiten, die in struktureller Hinsicht mit der Imitatiolehre verbunden sind. Wie lässt sich das einmal erreichte Niveau in den Künsten sichern und wie dem künstlerischen Niedergang begegnen? Wie soll man grundsätzlich mit einem Vorbild umgehen, das man einerseits verehrt und für exemplarisch hält, das einem andererseits aber nicht das Urteil einbringen soll, zu einem bloßen Kopisten geworden zu sein? Das Vorbild Raffael ist Fluch und Segen zugleich.

So kann es nicht wundern, dass van Mander in vielen Biographien das Problem angemessener und unangemessener *Imitatio* zum Thema macht. Der didaktische Anspruch solcher Episoden ist unverkennbar, haben wir es doch mit einer Art Kasuistik der Imitatioproblematik zu tun. Durch Wiederholung bestimmter Fragen und Episoden sollen die heranwachsenden Maler begreifen, dass es sich zwar im Rahmen der Ausbildung ziemt zu kopieren, es einem reifen Maler aber schlecht zu Gesicht steht, immer nur die Ideen anderer zu wiederholen. Da aber die Grenze zwischen diesen beiden Modi künstlerischer *Imitatio* fließend ist, muss das Problem angemessener Nachahmung insofern immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen durchexerziert werden, als es nur im Einzelfall angemessen beurteilt werden kann.

Die im *Schilder-Boeck* vertretene Kunsttheorie offenbart in struktureller Hinsicht die Schwierigkeiten, die mit der Imitatiolehre verbunden sind, denn wie soll man geistreiche von geistloser *Imitatio* unterscheiden? Wie kann man etwas angemessen bewerten, das in einem Fall als legitim und im nächsten als unoriginell erscheint? Dies ist ein ungelöstes und wohl auch unlösbares Problem der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Während es für die niederländische Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts sicherlich noch als Leistung gelten konnte, sich antike oder italienische Vorbilder angeeignet und in neue Kontexte überführt zu haben, kann die Malerei des 17. Jahrhunderts auf viele Re-

produktionen zurückgreifen, die solche Vorbilder nicht nur leicht verfügbar gemacht, sondern diese auch ins Bewusstsein der Kenner gerückt haben.<sup>14</sup> Die Motivübernahme eines wichtigen Vorbildes an sich garantiert keinesfalls den ästhetischen Rang eines Kunstwerks.

Für die Frage nach dem Verhältnis von *Imitatio* und *Aemulatio* ist bekanntlich Quintilian grundlegend, der im zehnten Buch seiner *Institutio Oratoria* feststellt, dass Nachahmung allein nicht befriedigen könne: „Wir würden noch heute mit Flößen segeln [...]“, konstatiert er lakonisch und verurteilt das Kopieren fremder Werke als Zeichen geistiger Trägheit. Stattdessen fordert er ein Wettstreifen („contendere“) mit den Vorbildern, ohne welches jedwede Kultur notwendig zum Stillstand käme.<sup>15</sup> Den Autoren der Renaissance wie auch van Mander waren Quintilians Thesen aus dem X. Buch seiner Rhetorik geläufig, so dass es sich gewissermaßen von selbst versteht, dass kein frühneuzeitliches Kunsttraktat mit *Imitatio* die sklavische Nachahmung von Vorbildern meint, sondern immer schon die kreative Aneignung, die zu künstlerischer Eigenständigkeit führen soll.<sup>16</sup> Insofern ist das Zeitalter der *Imitatio artis* keineswegs als Epoche kreativer Stagnation oder künstlerischer Degeneration zu begreifen. Vielmehr wird hier das Potenzial der *Imitatio* – auch im Sinne der *Aemulatio* – erst in vollem Umfang ausgelotet. Der Formenkanon der Antike und der Hochrenaissance wird auf die Probe seiner Nutz- und Belastbarkeit gestellt.

Zum ersten Mal fassbar wird ein solcher Kanon zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Mag auch im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorbildfunktion antiker Kunst eine immer größere Bedeutung gewonnen haben, so ist doch erst mit der Kunstpolitik von Papst Julius II. ein Kanon entstanden, der selbst für seine Gegner verbindlich geworden ist. Dies hängt zweifelsohne mit der Berühmtheit der für ihn arbeitenden Künstler, der von ihm im Belvederegarten angelegten Antikensammlung, aber vor allem mit der Verbreitung der berühmten Kunstwerke seiner Sammlungen im Medium des Kupferstichs zusammen. Julius II. ist es gelungen, einen Kanon zu schaffen, der bis heute Bestand hat: Michelangelos und

<sup>13</sup> Müller (Anm. 10), S. 30–82.

<sup>14</sup> Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hrsg. von Hessel Miedema (Utrecht 1973), Bd. 2, S. 430–431.

<sup>15</sup> Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des*

*Redners: Zwölf Bücher*, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde. (3. Auflage, Darmstadt 1995), Bd. 2, S. 2–7 (X:2). Vgl. Jürgen Müller, Ein anderer Laokoon – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist

der Reformation, in *Erzählen und Episteme: Literatur im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Beate Kellner et al. (Berlin 2011), S. 389–414.

<sup>16</sup> Van Mander (Anm. 14), S. 414–415.

<sup>17</sup> Vgl. Klaus Irle, *Der Ruhm der Biene: Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (Münster 1997), S. 13–19.

<sup>18</sup> Einführend: Wolfgang G. Müller, Ironie, Lüge,

Raffaels Werke, die *Laokoongruppe* und der *Apoll von Belvedere* sind die unüberbietbaren *Pezzi grossi*, die den Ruhm seines Mäzenatentums ausmachen. Schließlich lässt erst die Berühmtheit solcher Werke die Imitatiolehre im Sinne anspielungsreichen Zitierens funktionieren. Die Kunst der Anspielung setzt einen zitierfähigen Kanon voraus. Dazu gehört die Endlichkeit des zu zitierenden Kanons. Nur wenn die Zahl der Vorbilder klein bleibt, können Anspielungen verifiziert werden. Denn nur ein überschaubarer Kanon garantiert Wiedererkennbarkeit, ohne die Praxis der *Imitatio artis* undenkbar wäre. So sind es immer dieselben Werke der Antike, Michelangelos oder Raffaels, die zitiert und neuen Kontexten angepasst werden.

Wenn ein hochberühmtes Werk zitiert wird, geschieht dies im Idealfall allerdings auf eine solche Weise, dass der erste Eindruck nicht durch das Erkennen eines Zitats bestimmt wird. So fordert schon Vasari, das Nachgeahmte so sehr mit der neuen Komposition zu verschmelzen, dass das übernommene Motiv nicht mehr entdeckt werden kann.<sup>17</sup> Mit dieser Forderung folgt er dem Ideal der *Dissimulatio artis*, wie es in der italienischen Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbindlich wird.<sup>18</sup> *Dissimulatio artis* bedeutet, das zitierte Vorbild klug zu verbergen.<sup>19</sup> Dies setzt einen Abwägungsprozess des Künstlers voraus, denn mit der Übernahme eines bestimmten Motivs muss nun eine gelungene Variation einhergehen. Keinesfalls darf das Vorbild in seiner alten Funktion und Erscheinung wiederholt werden. Im Gegenteil muss mit seiner Verwendung ein veränderter inhaltlicher Aspekt einhergehen, der dem Motiv keinen Schaden in dem Sinne zufügt, dass es unmotiviert erscheinen könnte.

Im Folgenden sei die Aneignung eines berühmten Vorbildes am Beispiel eines Kupferstichs des Amsterdamer Stechers Jan Muller nach einem Entwurf Bartholomäus Sprangers vorgestellt, das deutlich macht, wie komplex auch im Medium des Bildes über Fragen der *Imitatio* im Kontext der rudolfinischen Hofkunst

nachgedacht wurde.<sup>20</sup> Dabei sollte man den Anteil des Stechers nicht unterschätzen, nicht nur weil der Amsterdamer Muller zu den besten Reproduktionsstechern des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts gehörte und mit kaiserlichen Privilegien ausgestattet war, sondern auch, weil er Sprangers Entwurf konzeptuell auf den Kontext und die Debatten der Amsterdamer Kunsttheorie um 1600 zu übertragen wusste.<sup>21</sup> In gewisser Hinsicht müssen wir also von einer Doppelautorschaft sprechen, wie die folgenden Ausführungen deutlich machen sollen.

Wir sind es gewohnt, den „formalistischen“ Aspekt der *Imitatio* zu betonen, denn mit dem zitierten Vorbild ist zumeist eine anerkannte ästhetische Autorität hinzuzudenken, wodurch es sich vermeintlich um das Zitat eines „großen Kunstwerks“ handelt. Mit der formalen Übernahme geht aber auch ein semantischer Transfer einher, der dem Betrachter über den zitierten Kontext einen Sinnhorizont eröffnet, in dem sich die Lektüre des Bildes zu vollziehen hat.

Den Künstlern der Frühen Neuzeit sind Form und Inhalt gleich ursprünglich. So findet die *Inventio* eines Bildes keineswegs im luftleeren Raum statt, muss sich der Künstler doch zuerst mit dem Stoff vertraut machen, den er darstellen will, um sodann die Auswahl seiner künstlerischen Mittel zu treffen. Dies bedeutet für einen heutigen Interpreten solcher Werke, dass die entscheidende Frage nicht nur ist, ob, sondern auch warum eine Motivübernahme stattgefunden hat. Dabei wird über formale Ähnlichkeit eines Motivs semantische Differenz hergestellt; im „Zitat“ treten Form und Inhalt auseinander. Dies geschieht sowohl in Bezug auf das Vor- als auch auf das Nachbild. Zitierendes und zitiertes Bild bleiben erkennbar. So werden wir angeleitet, nach Kontexten zu suchen und diese zu reflektieren. Dabei kann durch „Zitate“ durchaus ein semantischer Gegensinn zum Vorbild entstehen, was uns im Folgenden beschäftigen soll.

Betrachtet man den Kupferstich *Minerva und Merkur bewaffnen Perseus* aus dem Jahre 1604 (Abb. 1) vor dem Hintergrund der vorhergehenden Überlegungen, so darf man feststellen, dass in die-

Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, in *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Christian Wagenknecht [=Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986] (Stuttgart 1989), S. 189–208. Außerdem meine Deutung der Goltzius-Vita bei

van Mander: Müller (wie Anm. 10), S. 30–82.

<sup>19</sup> Jürgen Müller, „Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung: Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat* [=Martin Warnke zu Ehren:

Ein Symposium 2003], hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Ruth Tesmar und Franz-Joachim Verspohl (Hamburg 2007), S. 105–130.

<sup>20</sup> Zuletzt zu Muller mit weiterführender Literatur: William W. Robinson, Two drawings by Jan Harmensz. Muller: a tale of two floods?, in *Collected opinions: Essays on Netherlandish art in*

*honour of Alfred Bader*, hrsg. von Volker Manuth und Axel Rüger (London 2004), S. 138–147.

<sup>21</sup> Gleichwohl steht eine monographische Untersuchung seines Werkes immer noch aus. <sup>22</sup> Kupferstich, 570 × 405 mm, 1604. Signiert links unten im Bildfeld: „B Sprangers inventor“. Auf Unterrand: „JH Muller excud. Amstelodami 1604“.

sem Kunstwerk zwar auf ein berühmtes Vorbild angespielt wird, dabei aber Pose und Kostüm wie modische Accessoires inszeniert werden.<sup>22</sup> Von Anfang an erhält man den Eindruck, dass es hier um Rollen und Verkleidungen geht. Mullers Kupferstich stellt ein Kuriosum dar, sehen wir doch keinen mutigen Helden, sondern einen Gecken, der darum bemüht ist, sein Schwert angemessen zur Geltung zu bringen. So nestelt Perseus an dem Trageband seiner Waffe und wirkt mit seinem aufwendig dekorierten Helm reichlich modisch. Mehrere Federn ragen steil in die Höhe und bilden den Abschluss seiner Helmzier. Der Held hat sich recht eigentlich in Szene gesetzt, und als Betrachter ist man von der straffen Muskulatur beeindruckt, die im Bereich von Schultern, Po und Waden anschaulich zur Geltung kommt. Muller nutzt eine formale Eigenart, die in der Kunst Michelangelos entwickelt wurde und den angezogenen Körper gleichsam nackt zeigt.

Für seine mythologische Szene hat der Künstler jenen Moment ausgewählt, in dem Perseus von Merkur und Minerva mit Schwert, Schild, Flügelsandalen und Tarnkappe ausgestattet wird, die ihm helfen, den Kampf gegen die Gorgone Medusa zu bestehen. Neben Perseus kniet Merkur und bindet ihm seine Flügelsandalen um, während Minerva ihn mit ihrem Schild rüstet. Mit Hilfe dieses Schildes, auf dessen Fläche sich gleißend das Sonnenlicht bricht, wird er die Medusa betrachten können, ohne selbst zu versteinern (Ovid, *Metamorphosen* IV, 782–785). Im Hintergrund auf einem Felsvorsprung erkennt man die stygischen Nymphen und einen Flussgott, die in anderen Varianten des Mythos den Helden mit Tarnkappe und Zaubertasche ausstatten. Als Vorbild hat Muller auf einen Entwurf des rudolfinischen Hofmalers Bartholomäus Spranger zurückgegriffen, der allerdings nicht überliefert ist. Immerhin wissen wir durch ein Inventar, dass sich drei Gemälde des Perseus-Themas in den kaiserlichen Sammlungen zu Prag befunden haben, die Perseus allein, die Enthauptung der Medusa und Perseus und Andromeda darstellten. Leider ist keines dieser Bilder überliefert.<sup>23</sup>

Daher ist die Situation nicht einfach zu beurteilen. Hätte sich Muller auf eines der in Prag befindlichen Gemälde Sprangers bezogen, müsste im Inventar davon die Rede sein, dass auf dem betreffenden Gemälde Perseus, Minerva und Merkur dargestellt seien. Da dies aber nicht der Fall ist, bleibt



konsequenterweise nur die Annahme, dass der Stecher eine Zeichnung des Prager Hofmalers als Inspirationsquelle nutzte. Darüber hinaus hat Muller seinen Kupferstich einem Amsterdamer Humanisten gewidmet, was zusätzlich dafür spricht, dass er die Vorlage in neuer Weise kontextualisiert hat. Dies hat natürlich erst recht für den lateinischen Text zu gelten, der dann erst in den Niederlanden hinzugefügt worden wäre.

In kunstvoller Weise nutzt Muller die Darstellung des Schildes zur Demonstration seiner technischen Virtuosität, ist dieser doch durchsichtig dargestellt, so als wäre er aus Glas. Deutlich erkennt man unter dem Schild die Halteschlaufen und den muskulösen rechten Oberarm des mythologischen Helden. Dies geschieht nicht ohne Grund, denn im Niederländischen kann das Wort „schilder“ also „Maler“, etymologisch von „schild“ hergeleitet werden. So schreibt Karel van Mander im *Schilder-Boeck*, dass

1. **Jan Muller**  
*Minerva und Merkur  
bewaffnen Perseus*  
Kupferstich, 1604  
(Wolfenbüttel, Herzog  
August Bibliothek)

<sup>23</sup> Kaufmann, S. 279.

<sup>24</sup> Van Mander (Anm. 14),

S. 528.

<sup>25</sup> Ebda., S. 392.

<sup>26</sup> Vgl. *Die Masken der Schönheit*  
(Anm. 5), S. 60.

<sup>27</sup> Ebda.

<sup>28</sup> Kupferstich, 330 × 460 mm,

die Malerei mit der Verzierung der Schilde ihren Ursprung genommen habe.<sup>24</sup> Diese seien nämlich durch Gravierungen verziert gewesen, was auch als eine Aufwertung des Kupferstechens verstanden werden muss. In Mullers Stich kann der Schild der Minerva also möglicherweise als Sinnbild der Malerei und der graphischen Künste verstanden werden, was wir im Folgenden zu prüfen haben. Darüber hinaus sei in diesem Zusammenhang ergänzt, dass van Mander in Bezug auf Minerva darlegt, die klugen Helden bedürften der Hilfe ihres Schildes, der als Sinnbild der Weisheit zu verstehen sei.<sup>25</sup>

Für die Deutung der mythologischen Szene ist von großer Bedeutung, dass der Künstler sein Blatt dem Amsterdamer Humanisten Hendrick L. Spiegel gewidmet hat. In der linken unteren Bildecke findet sich folgende Dedikation: „Dies hat dem hochgeehrten und äußerst klugen Henricus Spiegel, dem Sohn des Laurenz, dem Fürsprecher der Studien und der freien Künste der Bildhauer Jan Muller gern geschenkt. J. H. Muller hat es in Amsterdam gestochen.“<sup>26</sup> Eigentümlicherweise stellt der lateinische Text dem Rezipienten lauter Fragen: „Was bedeutet der Perseus hier? Was soll Merkur aus Cyllene? Er fügt ihm ein Flügelpaar an die Füße und gürtet ihn mit einem Schwert. Was soll Pallas Athene? Sie gibt ihm ein einziges Geschenk. Was denn? Die Aegis, ihren Schild. Wozu? Damit er schnell zur Gorgo fliegen kann.“<sup>27</sup> Doch in welche Richtung führen uns diese Fragen? Diese verweisen auf die bildliche Darstellung zurück und so wenig die Fragen per se eine Antwort enthalten, so weit sind Spranger/Muller davon entfernt, lediglich eine mythologische Szene zu illustrieren. Vielmehr nutzt Muller den Kupferstich für eine komplexe Allegorie der bildenden Kunst.

Um diesen sinnbildlichen Kontext besser herausarbeiten zu können, muss man seinen Adressaten Hendrick L. Spiegel genauer in Betracht ziehen. Dies ist schon in formaler Hinsicht bedeutsam, da das Motiv des durchsichtigen Spiegel-Schildes den innerbildlichen Bezugspunkt dieser anspielungsreichen Widmung darstellt. Damit man diese kluge Widmung an den Humanisten verstehen kann, muss man sich dessen kunsttheoretische Ambitionen vor Augen führen. Im selben Jahr wie der Perseus-Stich erschien eine Darstellung des

Höhlengleichnisses (Abb. 2), die auf einen Entwurf von Cornelis van Haarlem zurückgeht, der wiederum von Spiegel in Auftrag gegeben und schließlich von Jan Saenredam gestochen wurde.<sup>28</sup> Da der Stich dem Medizinprofessor und Anatomen Peter Pauw in Leiden gewidmet ist, wurde vermutet, dass die räumliche Gestaltung der Höhle an ein Herz erinnere, was nur schwer nachvollziehbar ist.<sup>29</sup>

Bei dem Thema des Höhlengleichnisses handelt es sich um einen Locus classicus der abendländischen Philosophie, der uns die Grenzen sinnlicher Erkenntnis vor Augen führen soll. Platon hat im 7. Buch seines Dialoges *Der Staat* mit diesem Gleichnis seine Ideenlehre dargelegt und mit den suggestiven Bildern dieser Erzählung die Konsequenzen seiner Philosophie illustriert. Er unterscheidet dabei verschiedene Arten verblendeter Menschen. Der Durchschnittsmensch sei im Wahn befangen und verbringe sein Leben angekettet und unbeweglich in einer dunklen Höhle. Deshalb würde er schon die Schattenbilder, die sich an der Wand zeigen, für die Wirklichkeit halten. Erst derjenige, der erkennt, dass es sich um bloße Schattenbilder handelt, die sich als Folge einer künstlichen Lichtquelle ergeben, sei auf dem rechten Weg der Erkenntnis. Doch nur die wenigen, denen es gelänge, die Höhle zu verlassen, um das Sonnenlicht zu schauen, wären im Besitz der Wahrheit. Saenredams Kupferstich zeigt uns diese drei Gruppen. Dazu versetzt er uns als Betrachter ganz ins Innere der Höhle.

Das Gleichnis hat viele unterschiedliche Deutungen erfahren. Drückte Plato damit noch seine Überzeugung aus, dass unsere sichtbare Welt nur eine Scheinwelt sei, die auf das unsichtbare Reich der Ideen verweist, haben die Philosophen der Renaissance diese Episode zumeist moralisch interpretiert. In der Folge solcher Deutungen werden die Gefangenen in der Höhle zu negativen *Exempla* von Menschen, die sich an ihre Sinnlichkeit verloren haben, wo es doch darauf ankäme, sich davon zu befreien. In diesem Sinne deutet Erasmus von Rotterdam das Höhlengleichnis in seiner populären Schrift *Das Handbüchlein eines christlichen Streiters*.<sup>30</sup> In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass mit dem Gleichnis schon im platonischen Urtext eine Kritik der Malerei einherging. Diese sei eine Art Schattenkunst, da sie nur die äußere Erscheinung wiedergebe, heißt

1604. Signiert und datiert rechts unten: „C. C. Harlemensis Inv. J. Saenredam Sculpit Henr. Hondius excudit“.

<sup>29</sup> Pierre J. Vinken, H. L. Spiegel's

Antrum Platonium. A Contribution to the Iconology of the Heart, *Oud Holland* 75 (1960), S. 125–142; Ders., *The Shape of the Heart* (Amsterdam 1999), S. 85–125.

<sup>30</sup> Erasmus von Rotterdam, *Handbüchlein eines christlichen Streiters*, in Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig

(2. Auflage, Darmstadt 1990), Bd. 1, S. 55–375 (241).

<sup>31</sup> Platon, *Der Staat: Über das Gerechte*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt (Hamburg 1989),



2. Jan Saenredam nach  
Cornelis Cornelisz. van  
Haarlem  
*Antrum Platonicum*  
Kupferstich, 1604  
(London, The British  
Museum, Department of  
Prints and Drawings)

es in Bezug auf die mimetischen Künste allgemein. Ausdrücklich werden die Maler in Platons *Der Staat* deshalb als „Gaukler“ bezeichnet.<sup>33</sup>

Entscheidend für eine weiterführende Deutung des Kupferstichs ist die christliche Umdeutung des Höhlengleichnisses, die durch den Hinweis auf das Johannesevangelium in der oberen Schriftleiste erfolgt, wo es heißt, dass das Licht in die Welt gekommen sei, die Menschen aber die Schatten mehr liebten als das Licht.<sup>32</sup> Durch diesen biblischen Hinweis wird das antike Gleichnis christlich überformt. Denn implizit fordert Spieghele, dass Christus das Licht zu sein habe, nach dem der Mensch streben soll. Auf diese Forderung wird offensichtlich angespielt, wenn sich einer der Philosophen aus jener Gruppe absondert hat, die das künstliche Licht anschaut. Daraufhin entdeckt er die Gruppe der Verblendeten, die sich hinter der Mauer befinden. Schon rein äußerlich fühlt man sich bei ihm an die Gestalt Jesu erinnert. Der neu entstehende Subtext besteht im Unterschied zum Höhlengleichnis darin, dass in Spiegheles

Version die christliche Nächstenliebe der unnützen Gelehrsamkeit der Philosophen gegenübergestellt wird. Sinnlos blicken diese auf die künstliche Lichtquelle, ohne dass daraus ein sichtbarer Nutzen für die Menschen entstünde. Zu dieser Herabsetzung eines der berühmtesten Gleichnisse der Antike passt, dass sich unter den falschen Idolen, die auf der Mauer stehen und deren Schattenbilder an die Wand geworfen werden, einige mythologische Figuren befinden. Ganz vorn und leicht isoliert steht der Amorknabe, außerdem erkennt man Fama, die in ihre Posaunen bläst sowie Bacchus, der Platz genommen hat und eine Weinschale in seiner Linken hält – alles Figuren, von denen in Platons Höhlengleichnis nicht die Rede ist, sondern die Teil der christlichen Lesart Spiegheles sind. Durch diese christliche Kritik des Höhlengleichnisses kommt im *conchetto* des Stiches eine Position zum Ausdruck, die Erasmus schon in seinem Dialog *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 vertreten hatte, in welchem die Verehrer Ciceros und der Antike einer unchristlichen Haltung gescholten und sogar als „Heiden“ denunziert

598 b-d.  
32 Joh 3, 19.

33 Erasmus von Rotterdam, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*,

ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen

von Theresia Payr, in *Ausgewählte Schriften* (Anm. 30), Bd. 7, S. 2–355.

werden.<sup>33</sup> Im Jahre 1614 wird der Amsterdamer Humanist einen Traktat mit dem Titel *Hertspiegel* veröffentlichen, in dem er die bildenden Künstler vor übertriebener Darstellung mythologischer Szenen warnt – eine in Bezug auf die Antike kritische Position, die der gelehrte Autor in der Tendenz schon in seinem in Auftrag gegebenen Stich des Höhlengleichnisses vertritt.<sup>34</sup>

Nur wenn man diese Position Spiegels kennt, ist man angemessen vorbereitet, den verborgenen Absichten Jan Mullers zu folgen. In formaler Hinsicht entsteht in seinem Kupferstich für den Betrachter eine anspielungsreiche Folge von Blicken und Gesten, die im Weisegestus der Göttin ihren Abschluss finden. Minerva zeigt mit ihrer Linken eindeutig in Richtung des Betrachters. Auch Perseus schaut in unsere Richtung, wofür er den Kopf angestrengt über die eigene Schulter wenden muss. Dabei suchen seine Augen nicht den Blick des Betrachters als vielmehr die Oberfläche eines Spiegels, in den er schaut, um den Tragegurt seines Schwertes zurechtzurücken. Nun erst wird der Weisegestus der Göttin verständlich, deutet Minerva doch mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand auf dieses imaginäre Spiegelbild, das zugleich den Standort des Betrachters bedeutet. Darüber hinaus wird das Motiv der ästhetischen Grenze inszeniert. Am vorderen linken Bildrand liegt der Merkurstab und reicht mit seiner Spitze in den Raum des Betrachters hinein.

Doch wird die kunsttheoretische Aussage des Stiches augenzwinkernd formuliert, und der Kupferstich erweist sich als ein geistreiches Spiel, tauschen Minerva und Merkur hinter dem Rücken Perseus' doch Blicke aus, ohne dass dieser es bemerkte. Das lachende Gesicht Merkurs legt sogar nahe, dass er sich über den „eleganten“ Kämpfer lustig macht.

Mullers Kupferstich enthält eine Vielzahl von Verweisen, die nicht ohne weiteres zu entdecken sind. Dies beginnt mit einem bisher übersehenen Michelangelo zitat, das uns auf dessen verloren gegangenen Entwurf der *Cascinaschlacht* (Abb. 3) aus dem Jahr 1506 verweist.<sup>35</sup> Diesem Vorbild entnimmt der Künstler das Haltungsmotiv seines Helden. Denkt man an dieses prominente Vorbild, so muss man sich in Erinnerung rufen, dass der nicht mehr überlieferte Karton sich ursprünglich in Florenz befand und unter Künstlern ein wichtiges Studienobjekt darstellte, wenn man Benvenuto Cellinis Autobiographie glauben darf. Dieser berichtet von der Vorbildlichkeit der Motive aus der Schlacht, die immer wieder von jungen Künstlern kopiert wurden.<sup>36</sup> Er ist derart begeistert, dass er schreibt, Michelangelos Kunst hätte nie wieder die Kraft dieser Studien erreicht.<sup>37</sup>

In seinem Entwurf stellt Michelangelo eine Episode aus dem Krieg zwischen Pisa und Florenz dar. Sie zeigt Soldaten, die vom Gegner während eines Bades überrascht ins Gefecht ziehen. Dabei fällt auf, wie unterschiedlich Michelangelo die dar-

3. Bastiano da Sangallo nach  
Michelangelo  
*Cascinaschlacht*  
Öl auf Holz  
(Norfolk, Holkham Hall  
Collection of the Earl  
of Leicester)





gestellten Personen agieren lässt, ja, wie wichtig es dem Künstler war, ein Maximum an Variationen vorzuführen. Alte und Junge, aufgeregte und entspannte Personen, Angekleidete und Nackte zeigte sein Bild gleichermaßen. Die Kriegsepisode erscheint geradezu als Vorwand, ein Maximum an Affektstudien präsentieren zu können. Man achte auf die unterschiedlichen Aktionen, die in alle Richtungen zugleich zu führen scheinen. Die Blicke des Betrachters werden immer weiter gelenkt und man glaubt, die Anspannung der Kämpfer förmlich mitzuerleben. Besonders eindringlich ist der ältere Krieger im Zentrum dargestellt, der sich scheinbar schreiend auf den Betrachter zu bewegt und dadurch die ästhetische Grenze aufhebt.

Schon unmittelbar nach ihrer Entstehung war Michelangelos groß angelegte Affektstudie derart berühmt, dass Marcantonio Raimondi und Agostino Veneziano einzelne Figuren isolierten und im Kupferstich kopierten. Dies betrifft die so genannten „Kletternden“, gilt aber auch für den jungen Mann unmittelbar links von der vertikalen Bildachse, der im Begriff ist, seine Hose an der Seite zu schließen.<sup>38</sup> Dafür hat er einen Fuß auf einen Stein gestellt und nestelt an seiner Hose. Er stellt ein Sinnbild der Grazie dar. So ist die Schönheit dieser Pose nicht von der Selbstvergessenheit zu trennen, mit der dieser Krieger seine Handlung vollführt. Er ist vollkommen ruhig und konzentriert, obwohl um ihn herum alles in Aufruhr begriffen ist. Michelangelo sind in der *Cascinaschlacht* eine ganze Reihe berühmter Erfindungen gelungen, aber die Figur des jungen Kriegers ist besonders berühmt geworden. Dies ist deshalb der Fall, weil man die Figur im Sinne eines Paragone mit der Antike wahrnehmen kann. Offensichtlich war es Michelangelos Absicht, eine Art modernen *Spinario* zu schaffen, der sich durch eine besondere Anmut auszeichnet, die als Folge seiner Selbstvergessenheit zu betrachten ist.<sup>39</sup>

Im Jahre 1517 stellt Agostino Veneziano die Figur des jungen Kämpfers im Kupferstich (Abb. 4) dar, indem er sie isoliert und neben eine Säule stellt.<sup>40</sup>

Diesen Stich darf man durchaus im Sinne einer Hommage an Michelangelos berühmtes Kunstwerk deuten, aber er hat auch die Funktion, ein berühmtes Motiv für die Nachahmung bereit zu stellen. Auch Marcantonio Raimondi hat, bisher unentdeckt, einmal auf dieses Vorbild zurückgegriffen. Im Rahmen einer *Mars, Venus und Amor*-Darstellung (Abb. 5) nutzt er es für seine Gestaltung der Göttin der Liebe.<sup>41</sup> Sie nestelt zwar nicht wie bei Michelangelo an einem Kleidungsstück, doch schiebt sie in einer vergleichbaren Haltung den aufdringlichen Amor beiseite, der sie in die Richtung des Kriegsgottes drängt: Venus ist im Begriff die Hand des Knaben zu lösen, die sich auf ihrem Oberschenkel befindet. Mars hingegen wartet und weist auf einen hochragenden Ast an einem ansonsten kahlen Baum, was als Zeichen des gewünschten Liebesaktes gedeutet werden kann. Auch für die Darstellung des Kriegsgottes weiß der Künstler ein Vorbild zu integrieren, ist es doch der *Torso Belvedere*, auf den hier zurückgegriffen wird, was in der Forschung jedoch längst erkannt wurde.<sup>42</sup> Vor dem Hintergrund der oben erörterten Frage nach der Imitatiolehre ist interessant, wie Raimondi mit dem Vorbild umgeht, denn offensichtlich hat es der Reproduktionsstecher einem neuen Kontext zugeführt. Er hat die Figur an einer parallel zu den Schultern des Kriegers gedachten Achse gespiegelt. Zudem hat er den angezogenen Krieger in eine nackte Göttin verwandelt. Alle diese Veränderungen sind Teil jener *Dissimulatio*, die das Vorbild unerkennbar machen. Raimondi könnte mit einer Gliederpuppe das Motiv nachgestellt haben, um diese dann in seinem Sinne zu drehen und in Position zu bringen.

Schauen wir uns daraufhin noch einmal den Stich von Müller und seinen spezifischen Umgang mit dem Vorbild an. Während Bein- und Fußstellung wörtlich übernommen werden, erlaubt sich der Künstler bei der Wiedergabe des Oberkörpers einige Freiheiten. Der Künstler dreht die Figur nicht im Ganzen, wie es bei dem vorherigen Beispiel der Fall war, sondern verändert sie partiell nach seinen Bedürfnissen. Dabei müssen die Armstellungen

In der Interpretation von Spieghels 1614 erschienenem *Hertspiegel* durch F. Veenstra wird zwar mehrfach auf Erasmus verwiesen, aber nicht auf den anticlassischen *Ciceronianus*. Vgl. H. L. Spiegel, *Hert-spiegel, uitgegeven naar het hs., met Inleiding, Commentaar en Aantekeningen door Dr. F. Veenstra* (Hilversum 1992), S. CXVI–CXVII.

<sup>34</sup> Van Mander (Anm. 14), Bd. 2, S. 527–528.

<sup>35</sup> Michelangelos Karton ist

nur durch eine Grisaillekopie von Bastiano da Sangallo überliefert, vgl. Frank Zöllner und Christof Thoenes, *Michelangelo 1475–1564: Das vollständige Werk* (Köln 2007), S. 55–56.

<sup>36</sup> Benvenuto Cellini, *Mein Leben: Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, übers. aus dem Italienischen und Nachwort von Jacques Laager (Zürich 2000), S. 33–34.

<sup>37</sup> Ebda.

<sup>38</sup> Zu den „Kletternden“ vgl. *Humanismus in Bologna*, hrsg. von Marzia Faietti und Konrad Oberhuber, Ausst.-Kat. (Bologna 1988), S. 160–161, Kat.-Nr. 34; zur Kopie des jungen Mannes, S. 162–164, Kat.-Nr. 35.

<sup>39</sup> Zur Anmut vgl. Samuel Holt Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, *Journal of the History of Ideas* 5 (1944), S. 131–151.

<sup>40</sup> Kupferstich, 164 × 121 mm, 1510–1520.

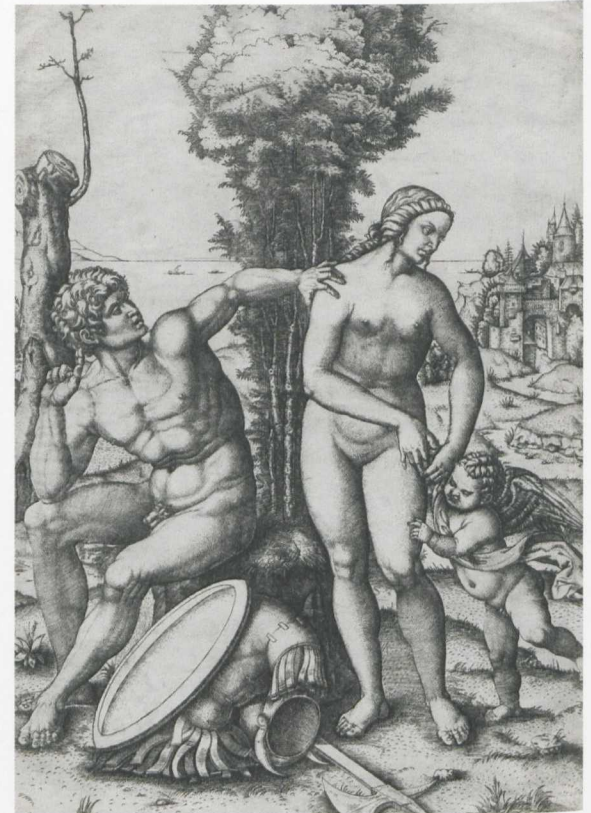
<sup>41</sup> Kupferstich, 296 × 211 mm, 1508–1510.

<sup>42</sup> Zu den bisherigen Deutungen des Kupferstichs vgl. *Humanismus in Bologna* (Anm. 38), S. 160–161, Kat.-Nr. 34.

<sup>43</sup> Vgl. zum Kinderspiel: Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* (München 1999), S. 40–49.

<sup>44</sup> Sie findet sich schon in Ciceros *De Oratore* und wird im 16. Jahrhundert in der *Ciceronianus*-

4. Agostino Veneziano nach Michelangelo  
 Einzelfigur aus der Cascinaschlacht  
 Kupferstich, 1517  
 (London, The British Museum, Department of Prints and Drawings)
5. Marcantonio Raimondi  
 Mars, Venus und Amor  
 Kupferstich, 1508  
 (London, The British Museum, Department of Prints and Drawings)



seines Helden anders ausfallen, zieht sich Perseus ja nicht an oder aus, sondern trägt den durchsichtigen Schild der Minerva. Auch variieren im Unterschied zum Vorbild sein linker Arm und seine linke Hand, zupft er doch am Tragegurt, um das Schwert besser zu positionieren. Vergleicht man Sprangers/Müllers Verwendung des Michelangelomotivs mit jenem Raimondis, so stellt man fest, dass der Umgang mit Vorbildern im frühen 17. Jahrhundert anspielungsreicher geworden ist. Nun kann eine Figur sogar auseinander geschnitten und neu montiert werden, wie uns das Beispiel des eitlen Kriegers vor Augen führt.

Doch wie haben wir die genannten Maßnahmen inhaltlich zu bewerten? Marcantons Umsetzung dissimuliert zwar das übernommene Motiv, doch verwendet er das bekannte Beispiel künstlerischer Grazie in einem positiven Sinne. Er inszeniert Michelangelos *Sprezzatura*-Motiv im Sinne eines Topos, mit dem die implizite Forderung einhergeht, eine anmutige Gestalt zu erfinden, ohne dabei lediglich das Vorbild zu wiederholen. Einem solchen Topos kommt die Aufgabe zu, eine Variante für ein formalästhetisches Problem zu generieren, wie wir es auch bei Marcanton beobachten konnten. Er lädt zur Nachahmung ein, jedoch weniger um lediglich wiederholt zu werden, als viel-

mehr um Variation hervorzubringen. Genau darin besteht die eigentliche Leistung der Imitatiolehre. Wiederholung führt zu Veränderung. Sie erfordert eine Ästhetik der Variation. Wenn hier von einem Topos die Rede war, dann im Sinne einer äußerlichen Formel. Man könnte das michelangeleske Motiv in jede andere noble Figur verwandeln, aber nicht in eine plumpe Bäuerin oder eine niedere Bildperson. Das Funktionieren der Imitatiolehre setzt Gleichartigkeit des Bildpersonals im Sinne der Übertragbarkeit voraus.

Aber wer entscheidet über nachahmenswerte Vorbilder? Und wer über Gleichartigkeit? Wem obliegt es, einem Thema ästhetische Relevanz zuzuweisen? Solche Entscheidungen liegen vermeintlich beim Künstler. Er muss abwägen, ob der Einsatz eines bestimmten Vorbildes sinnvoll ist. Ob man will oder nicht, Motivübernahmen verfestigen einen Kanon und setzen ihn gleichzeitig voraus. Doch schon die Verfügbarkeit der Kunstwerke im Medium des Kupferstichs stellt eine wichtige Vorentscheidung dar. Dass die Methode der *Imitatio artis* Systemzwang oder doch immerhin Konformitätsdruck ausübt, der immer wieder dieselben Kunstwerke und Künstler favorisiert, wird auch den Künstlern der Frühen Neuzeit nicht verborgen geblieben sein.

Ohne Zweifel, Perseus ist ein eitler Bursche, der sich herausputzt. Dies hat nicht nur der Betrachter erkannt, sondern auch Minerva, die mit ihrem Finger auf jenen imaginären Spiegel weist, in dem Perseus in eitler Weise seine Erscheinung überprüft. Während sich beim michelangelischen Vorbild der Florentiner Kämpfer selbstvergessen ankleidet und zu einem Sinnbild der Grazie wird, ist im Kupferstich Mullers alles zur Pose geraten, dem mythischen Helden fehlt jede *Sprezzatura*. In dieser Hinsicht wird man das Motiv des Putto in der rechten Bildecke als ironischen Kommentar verstehen dürfen. Dieser kleine Bursche hat eine viel zu große Lanze geschultert und kann als Sinnbild unangemessener Nachahmung verstanden werden.<sup>43</sup> Den Kontext unangemessener Nachahmung kann man auch mit dem Motiv des Ankleidens in Verbindung bringen, wird in den antiken Rhetoriken doch seit jeher der Stil als Modus mit der Wahl angemessener Kleidung verglichen.<sup>44</sup> Damit ist es Spranger/Muller gelungen, eine ambivalente Aussage zu formulieren. Nur auf den ersten Blick geht es um den eitlen Perseus, in Wirklichkeit ist dieser ein Sinnbild des Künstlers, der der Gefahr eitler Selbstüberschätzung erliegen kann, indem er ohne Notwendigkeit auf berühmte Vorbilder zurückgreift, um wichtig zu tun.

Mag der Kupferstich auf den ersten Blick als typisch manieristisch erscheinen, spiegelt sich in ihm ein Konflikt der flämisch-niederländischen Kunst der Zeit um 1600. Mit der Reformation hatte ein Konflikt um die Beurteilung rhetorischer Verfahren begonnen, bei dem die platonische Kri-

tik der Rhetorik wieder hervorgeholt wurde, um sie christlich zu wenden. Im Anschluss an die Kirchenväter meldete Erasmus von Rotterdam in seinem Dialog *Ciceronianus* Zweifel an der Idee konventioneller *Imitatio artis* an, um das *Decorum* als wichtigsten Systembegriff rhetorischer Verfahren abzulehnen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Parodie des paganen Helden als besonders sinnig, wird Perseus hier doch als eitel und überheblich gekennzeichnet. Mullers Stich stellt nichts weniger als eine Kunstallegorie dar, in der über wahre und falsche *Imitatio* nachgedacht wird. Aber neben dieser offensichtlichen Schelte des eitlen Perseus enthält der Stich eine weitere Lesart, die die überzogene Kritik durch Spiegel betrifft.<sup>45</sup> So seien die rhetorische Absicht des Künstlers und die Pointe seines Kupferstichs betont. Dem imaginären Spiegel, in den der antike Heros blickt, kommt nämlich die Aufgabe zu, Eitelkeit zu entlarven. Der Spiegel wird dem eitlen Menschen wie vor ihm der Medusa zum Verhängnis. Dem geläuterten Christen kann er jedoch nichts anhaben, was uns der durchsichtige Schild der Minerva vor Augen führt. Bleibt der Spiegel eine Wiederholung des Sichtbaren, dient er der Eitelkeit. Wird er jedoch durchsichtig und offenbart eine dahinter liegende Wahrheit, hat er eine ethische Funktion. Diese Ambivalenz lässt sich auf den Stich übertragen. Denn ob sich ein Betrachter in der Mythologie und den in ihr berichteten Heldentaten eitel spiegelt oder aber in moralischer Hinsicht aus ihr lernt, liegt nicht in der Macht des Künstlers.

Debatte genutzt. Vgl. Marcus Tullius Cicero, *De Oratore: Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Harald Merklin (4. Auflage, Stuttgart 2001), S. 2 und 91.

<sup>45</sup> Auch van Mander zeigt sich von der Spiegelschen

Umdeutung des Höhlengleichnisses nicht unbeeindruckt und nimmt den hingeworfenen Fehdehandschuh auf, um der Kritik des Amsterdamer Humanisten zu entgegen. Zum Ende des

siebten Kapitels seines *Schilder-Boeck*, das insgesamt vierzehn Kapitel zählt, also im Zentrum seines Textes, verweist er auf das Bild des Höhlengleichnisses. Der Hinweis auf das Höhlengleichnis stellt in

van Manders Text eine Art Wendepunkt dar, denn ab dem achten Buch vollzieht sich der Weg hinaus in die Welt des Sichtbaren im Sinne eines neoplatonischen *Ascensus*. Vgl. hierzu Müller (Anm. 10), S. 131–141.