

Das Geschlecht der Wilden – Bartholomäus

Sprangers erotische Neue Welt in der Sammlung Rudolfs II.

Ulrich Pfisterer

Selbst für einen Erotomanen wie den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Rudolf II., war dieses Gemälde spektakulär (Abb. 10.1):

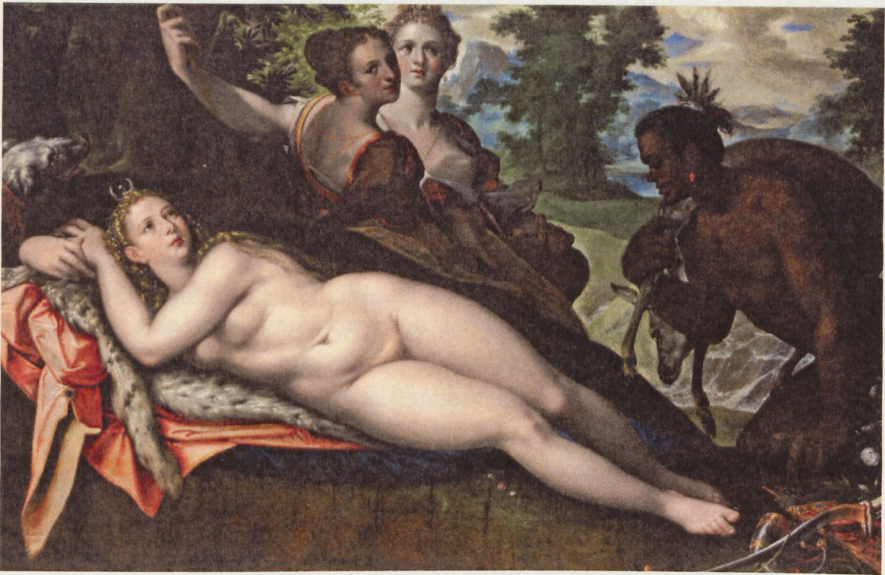


Abb. 10.1 Bartholomäus Spranger: Diana auf der Rast mit Gefolge aus der Alten und Neuen Welt, um 1600, Budapest, Szépmvészeti Múzeum

Auf einer querformatigen Leinwand von 199,5 × 129 cm präsentiert es den lebensgroßen, vollkommen nackten, in seinen sinnlichen Details minutiös geschilderten weißen Körper der antiken Jagd- und Mondgöttin Diana, die sich nach erfolgreicher Hatz im Schatten eines großen Baumes ausruht.¹ Als weiche

* Christine Göttler danke ich herzlich für Lektüre und Hinweise.

¹ Szépmvészeti Múzeum, Budapest, Inv. 351. Dazu (mit der älteren Lit.) Kaufmann 1988, 269 (Nr. 20.60); Kat. 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, 281 (Nr. 160); Fučíková 1997, 407 (Kat. I.91); Schoon/Paarlberg 2000, 302 (Kat. 73); Metzler 2014, 164 (Kat. 87).

Unterlage dienen ihr rotes Gewand, wohl ein Panther-Fell² und ein dicker dunkler Stoff. Wie genau sich dieser über den Boden ausbreitet, bleibt unklar – entscheidend ist allein, dass er hinter der Göttin eine dunkle Folie bildet, vor dem sich der Kontur ihres hellen Körpers umso schöner abhebt. Ein Jagd-Hund wacht am Kopf Dianas, Köcher, Bogen und Jagdhorn liegen zu ihren Füßen. Hinter ihr sitzen zwei ihrer Nymphen, zumindest die den Bild-Betrachtern zugewandte mit entblößter Brust. Als weitere Figur kniet rechts vor Diana ein dunkelhäutiger Begleiter mit der zuvor erlegten Hirschkuh auf dem Rücken. Trotz sorgfältig gestutztem Oberlippen- und Kinnbärtchen ist offenbar ein Einwohner der Neuen Welt gemeint mit Federschmuck im Haar.³ Dessen zwischen ‚West-Indien‘, Afrika und ‚Ost-Indien‘ schwankende Zuordnung ergab sich um 1600 nicht nur aufgrund der in die Neue Welt verschleppten afrikanischen Sklaven, sondern auch, weil die genaue Herkunft vieler Objekte nicht wirklich bekannt war (oder interessierte). Wie pauschal die Unterscheidungskriterien für außereuropäische Objekte teils waren, gibt ein Blick ins früheste erhaltene Inventar der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. unmittelbar zu erkennen.⁴ Allerdings dürfte der dunkelhäutige Diener Dianas durch seinen auffällig hervorleuchtenden roten Ohrschmuck letztlich eindeutig als Indianer identifiziert worden sein. Scheint dieser doch auf die erstmals 1591 von Theodor de Bry im Druck publizierte Beschreibung der Sitten der indigenen Einwohner Floridas zurückzugehen:

Alle Männer und Weiber durchstechen unden ihre Ohren / und hencken länglechte Fischbläslein daran / welche aufgeblasen sind / und wie Perlen glänzen / wann sie mit roter Farbe angestrichen werden / so scheinen sie den

- 2 Sicher kein Hermelin-Mantel („ermine cape“), wie bei Metzler 2014 (wie Anm. 1), 164 beschrieben, da eine Pfote herabhängt; zur Verbindung von Diana und Panther Aldrovandi 1637, 85; zur Vorstellung vom Aussehen eines Panthers Conrad Gessners *Thierbuch / Das ist / Aufsführliche beschreibung / und lebendige ja auch eigentliche Contrafactur und Abmahlung aller Vierfüssigen thieren ...*, Heidelberg 1606 [zuerst lat. 1553], fol. 106r-v und dann Ulysse Aldrovandi *De quadrupedibus dignitatis viviparis libri tres...*, Bologna 1637, 64-89.
- 3 Vgl. Theodor de Bry, *Der ander Theil ...*, 1591, Anhang Taf. XI und XXXVII; außerdem die darauf basierenden Kostüme eines Fastnachtsturniers 1599 in Stuttgart, s.u. Anm. 40. Allerdings zeigt auch ein Gemälde des Cristofano dell'Altissimo aus dem späten 16. Jahrhundert für die Sala delle Carte Geografiche im Florentiner Palazzo Vecchio den äthiopischen König „Alchitrof“ mit Federkrone und ein Gemälde auf Stein des Antonio Tempesta von um 1610 indische Perlentaucher mit Federn auf dem Kopf, siehe dazu Massing 2011, 128f. und 238.
- 4 Bauer/Haupt 1967; zum Austausch und Sklavenhandel siehe Mancall (Hrsg.) 2007; bereits Hans Burgkmair scheint ‚Afrikaner‘ mit Objekten aus der neuen Welt ausstaffiert zu haben, siehe dazu Leitch 2010; Massing 2011, 16f.; Russo/Wolf/Fane (Hrsg.) 2015, 106f.

durchleuchtenden Rubinen gleich. Es ist sich höchlich zuverwundern / daß diese wilden Leute so schöne Werck erfunden haben.⁵

Freilich glich Spranger auch diesen ungewohnten Ohrschmuck europäischen Vorstellungen von einem Anhänger mit roter Perle an.

Das Gemälde stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung Kaiser Rudolfs II., wurde von seinem Hofmaler (ernannt am 8. Dez. 1581) Bartholomäus Spranger geschaffen und läßt sich stilistisch in die Jahre um 1600 datieren.⁶ Mehr ist zunächst nicht bekannt – und das Bild wurde auch, obwohl es vermutlich die erste großformatige Darstellung eines Ureinwohners Amerikas in der europäischen Malerei zeigt, bislang nicht eingehender untersucht.⁷ Unmittelbar evident scheint, dass es etwas mit erotischem Begehren, männlich-aktivem Blick auf den weiblich-passiven Körper, dem Verhältnis von weißer Göttin der Antike und dunkelhäutigem ‚Wilden‘ der Neuen Welt zu tun hat.

Im Folgenden soll eine Deutung des Gemäldes entwickelt werden, die zugleich danach fragt, welche Bedeutung (exotische) Erotik für den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, sein Selbstverständnis als Herrscher bzw. auch Habsburger und sein Sammelverhalten gehabt haben könnte. Die Argumentation zielt darauf ab, dass im 16. und frühen 17. Jahrhundert in ganz Europa Sammlungen erotischer Gemälde als Ausdruck eines Wettstreits unter den Potentaten und als Machtdemonstration verstanden wurden.⁸ Dabei verbanden sich gerade die Phantasien über Nacktheit und Geschlecht der Wilden mit den im 16. Jahrhundert neuartigen europäischen Wunschvorstellungen über Liebe und Geschlechterbeziehung eines Goldenen Zeitalters. Überlegt werden soll daher auch ausgehend von dem Gemälde, wie um 1600 Geschlecht und Erotik der ‚Wilden‘ als anthropologisches und politisches Argument funktionieren konnten. Damit sei nicht in Abrede gestellt, dass solche erotischen Gemälde in manchen Momenten und für manche Betrachter nicht viel mehr waren als stimulierende ‚Pin-Ups‘.⁹ Eine solche Wahrnehmung erschöpft das Potential von Bildwerken wie demjenigen Sprangers freilich

5 Theodor de Bry, *Der ander Theil ...*, hier im Anhang die Beschreibung zu Taf. XXXVIII „Mit was Pomp die Königin vom König empfangen wurd.“

6 Kaufmann 1988, 269, datiert um 1590, Fučíková 1997, 407, späte 1590er Jahre; Metzler 2014, 164, um 1609.

7 Vgl. etwa Honour 1976; Frübis 1995; Mason 2001; Schmidt-Linsenhoff 2010; Fitz (Hrsg.) 2012.

8 Vgl. für andere Aspekte dieser Frage Pfisterer 2016, 177–201.

9 Bereits zu Beginn der 1510er Jahre stellt etwa Filippo Beroaldo d.J. fest, dass ihm die Malereien in der Villa Farnesina zu Rom und die Gedichte dazu überhaupt nur satt gegessen und mit Alkohol gefallen, siehe Quinlan-McGrath 1990, 93–156, hier S. 108f.; vgl. auch Hope 1980,

keinesfalls. Trotz neuer Forschungsansätze bleibt weiterhin als methodische Herausforderung, eine angemessen komplexe Sicht auf erotische Malerei und deren Sammlern (in der Frühen Neuzeit) zu erarbeiten, zumal wenn es sich um hochgestellte Kenner und – wie im Falle Rudolfs II. – geradezu manische Kunstsammler handelt.¹⁰

Wettstreit *in eroticis*

Sehen wir das Gemälde zunächst nochmals ikonographisch und stilistisch genauer an. Das Thema der Rast Dianas mit ihren Nymphen nach der Jagd ist um 1600 ein beliebtes Thema, um die Reize nackter weiblicher Körper vorzuführen. Hans von Aachen, Jan Breughel d.Ä. und dann Rubens haben sich etwa damit auseinandergesetzt. Allerdings dürfen sich im Gefolge der Diana eigentlich nur Nymphen tummeln. Wer als sterblicher Mann selbst nur zufällig die jungfräuliche Göttin erblickt, wird unerbittlich mit dem Leben bestraft, wie Ovids Aktaeon-Geschichte demonstriert.¹¹ Eine Ausnahme galt allein für die männlichen Halbgötter der Natur, für Pane, Faune und Satyrn, die sich teils mit den Nymphen der Diana vergnügen, teils die schlafenden Göttinnen ungestraft lüstern beobachten dürfen.¹² Vor dem Hintergrund dieser um 1600 über ein Jahrhundert alten Bildtradition scheint der Indianer auf Sprangers Gemälde als ‚moderner Wilder‘ der Neuen Welt den Platz einzunehmen, der bislang den Natur-Halbgöttern der Antike zukam – allerdings haben diese nicht die Jagdbeute getragen.

Um 1600 waren in Europa aber nicht nur die antiken Satyrn und Faune in besonderem Maße mit Vorstellungen von sexueller Lüsterheit und Freizügigkeit verbunden. Eine andere Gruppe moderner, exotischer nackter ‚Wilden‘, die sich zunehmend auf Gemälden finden, nämlich Afrikaner, teils im Gefolge des Bacchus, verkörpern ebenfalls gesteigerte Triebhaftigkeit und Sinnesfreude.¹³ Auf Tizians spätem Gemälde von *Diana und Aktäon* assistiert auch eine schwarze Nymphe der Göttin, wobei sich deren Bedeutung nicht genauer bestimmten lässt.¹⁴ Ganz außergewöhnlich ist ein entweder in Mailand oder

10 Vgl. neuerdings für das Italien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etwa Turner 2017; für ganz Europa bis um 1530 Kren (Hrsg.) 2018.

11 Siehe nur Görel Cavalli-Björkman, *Mythologische Themen am Hofe des Kaisers*, in: Kat. 1988, *Prag um 1600*, 61-68; Bischoff 2007, 73-88; Wismer (Hrsg.) 2008.

12 Siehe Waddington 2004; Lavocat 2005.

13 Ein frühes Beispiel liefert Marten van Heemskercks *Triumphzug des Bacchus*, um 1536/38, Wien, Kunsthistorisches Museum; siehe auch Kaplan 2010, 93-190, sowie Massing 2011.

14 Wethey 1975, 138-141 (Kat. 9).



Abb. 10.2
Mailändisch oder französisch:
'Schwarze Diana', 2. Hälfte 16. Jh.,
Fassung Andreas Osenbruck (?),
um 1610, Wien, Kunsthistorisches
Museum

Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschnittener Cameo, der auf den ersten Blick eine schwarze Diana mit Mondsichel-Schmuck auf dem Kopf darstellt (Abb. 10.2).¹⁵

Da das Stück wohl von Andreas Osenbruck gefasst wurde, der seit ca. 1610 in Prag als Goldschmied tätig war und auch das Szepter von Rudolfs Nachfolger als Kaiser, Matthias, fertigen sollte, könnte auch dieser exzeptionelle Cameo in Verbindung mit Rudolf stehen. Wenn hier nicht mit der Vorstellung, dass die Göttin der Nacht entsprechend dunkel dargestellt werden soll, gespielt wurde, könnte man auch an das Bild einer wilden Amazone denken, die man im 16. und 17. Jahrhundert unter anderem im sub-saharischen Afrika lokalisierte.¹⁶ Im Unterschied zu diesen mythologischen und afrikanischen 'Wilden' und Naturwesen agiert auf Sprangers Gemälde der Indianer jedenfalls bemerkenswert unentschieden: Einerseits nähert er sich mit gesenktem, in seiner Ausrichtung nicht eindeutig verfolgbar Blick der Herrin. Andererseits kniet er

15 Schäffer 2009, 22-29; Massing 2011, 373-375; Diestelberger 2002, 225f. (Kat. 130).

16 Die Lokalisierungen der Amazonen seit der Antike in Asien, in Afrika (dort in Lybien oder im Königreich Monomotapa im Kongo) bzw. in (Süd-)Amerika am Amazonas listet etwa auf Raleigh 1603, *Die Fünffte Kurtze Wunderbare Beschreibung*, 10-15.

doch gleichwohl vor Dianas nacktem (Unter-)Körper. Für Diana selbst gilt im Übrigen eine ähnliche Ambivalenz: Die eigentlich besonders keusche Göttin der Jagd präsentiert ihren Körper demonstrativ dem Betrachter, das gefleckte Panther-Fell gehört einem im Verständnis der Zeit besonders sinnlichen und lasterhaften Tier, auch wenn es hier von der Göttin überwunden wurde.¹⁷

Dieser Befund ist zusammenzusehen mit der außergewöhnlichen stilistischen Gestaltung des Gemäldes. Während die beiden Nymphen Sprangers Stil um 1600 vorführen (Abb. 10.3), weicht die Körperdarstellung und malerische Ausführung der liegenden Jagdgöttin demonstrativ davon ab.



Abb. 10.3
Bartholomäus Spranger:
Diana, um 1600, Budapest,
Szépművészeti Múzeum

Offenbar sollte die Diana auf norditalienische und wohl noch genauer: auf venezianische Modelle verweisen.¹⁸ Die Komposition insgesamt erinnert

17 Vgl. neben Gessner 1606 etwa die Zusammenstellung der Deutungen bei Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basel 1556, fol. 83v-84v (Buch 11), und Antonio Ricciardo Brixiano, *Commentariorum symbolicorum*, fol. 117v.

18 Fučíková 1979, 187-119, vermutet Frauenfiguren von Bordone oder Palma Vecchio als Vorbilder.

zudem an die berühmteste Bildserie liegender nackter Frauen des 16. Jahrhunderts, an Tizians Gemälde von Venus mit Musiker. Dort hätte Spranger nicht nur sehen können, wie man den nackten Frauenkörper gegen alle Logik des Liegens in die Fläche klappt, um ihn maximal zu präsentieren. Es gibt auch eine Version für Philipp II., die den spanischen König mit krausem Haar und deutlicher dunklerer Hautfarbe mit ähnlich ambivalentem Blick und Haltung vor Venus zeigt (Abb. 10.4).

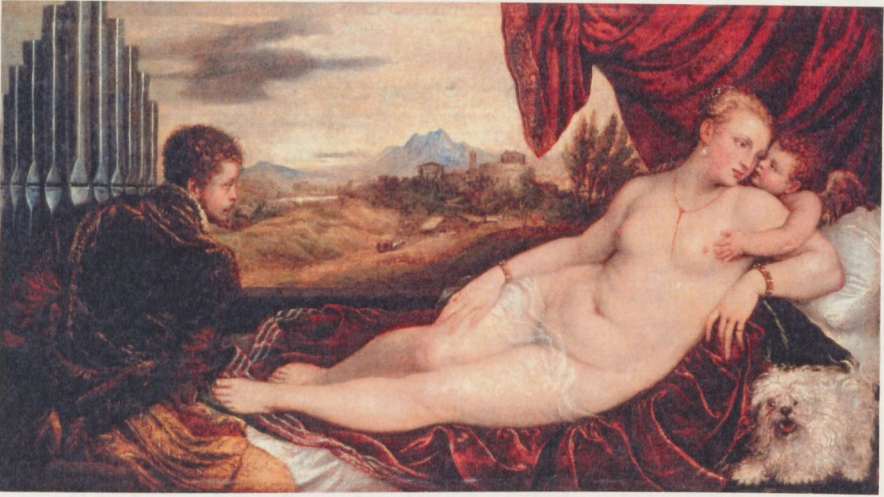


Abb. 10.4 Tizian: Venus und Orgelspieler, um 1550, Berlin, Gemäldegalerie

Diese Gemälde waren Rudolf II. bekannt, eine seiner Vorlieben galt Tizian und der norditalienischen Akt-Malerei des 16. Jahrhunderts. Zudem hatte er in seiner Jugend auch längere Zeit am spanischen Hof in Madrid verbracht, seine Mutter war spanische Infantin, und also auch genau mit dem erwähnten Tizian-Gemälde für Philipp II. vertraut.¹⁹ In seiner Prager Sammlung versammelte der Kaiser mehrere Versionen anderer Venusbilder des Venezianers, teils in Kopien, so daß auch der Maler Spranger die Serie bestens kannte.²⁰

Man muss sich bewußt machen: Rudolf besaß um 1600 die wohl mit Abstand größte Sammlung erotischer Bilder Europas. Als 1623, gut ein Jahrzehnt nach dem Tod des Kaisers, sein Nachfolger Ferdinand II. Geld benötigte, zugleich die Sammlung offenbar ‚entschärfen‘ wollten, verkaufte er auf einen Schlag 56 der aufreizendsten Gemälde an den Juwelier und Kunsthändler Daniel de Briers, womit freilich immer noch ungefähr die gleiche Menge an Aktdarstellungen

19 Mayer-Löwenschwerdt 1927.

20 Wethey 1975, 196 (Kat. 46) und 196f. (Kat. 47).

in der Sammlung verblieb.²¹ Und Rudolf diskutierte mit seinem Hofmaler Spranger laut zeitgenössischen Quellen auch intensiv über neue Bildaufträge. Sprangers Werkstatt in der Prager Burg lag direkt neben den Gemächern Rudolfs, damit dieser möglichst häufig beim Malen dabei sein konnte. Das erinnert zwar zunächst vor allem an den Topos von Alexander d.Gr. in der Werkstatt des Apelles.²² Allerdings wissen wir durch den Bericht eines Freundes von Spranger aus dem Jahr 1584, der mit dem Maler die Räume und Sammlung Rudolfs und das Atelier Sprangers in der Burg besichtigte, daß Spranger jederzeit damit rechnete, daß der Kaiser ihn rufen ließ, um besondere Wünsche oder Änderungsvorschläge für Gemälde mit ihm zu besprechen.²³ Auch wenn der Maler seinerseits natürlich ebenfalls ein Interesse an topischen Anspielungen auf Alexander und Apelles hatte, geht diese Intensität doch deutlich über alle zuvor bekannten Stilisierungen der Verbindung von Herrscher und Künstler hinaus.

Daraus sind zumindest drei Schlußfolgerungen zu ziehen. Erstens: Mit dem Diana-Gemälde bezieht sich Spranger demonstrativ auf eine italienische Tradition, die er mit seinem Malstil verbindet. Dabei versucht der Maler offenbar eine besonders erotisch attraktive Mischung aus Keuschheit und Lust, Antike, Gegenwart und außereuropäischen Wilden zu inszenieren. Zweitens: Rudolf II. war nicht nur intensiv an der Entstehung seiner Gemälde beteiligt. Er muß auch in besonderer Weise als erster und privilegierter Betrachter dieser Erotica verstanden werden. Diana präsentiert ihren nackten Körper zunächst einmal ihm. Diese Situation scheint vergleichbar mit Bildwerken der Schule von Fontainebleau, die die Favoritin Diane de Poitiers als nackte Diana zeigen und zumindest einmal den königlichen Liebhaber Heinrich II. im Bild intergrieren.²⁴ Rudolf II. darf Diana deshalb nackt betrachten, da er auch eine Art Natur-Gott ist – zumindest präsentiert er sich selbst so auf dem berühmten Gemälde Arcimboldos von 1590/91, das ihn als Vertumnus, Gott der Jahreszeiten und des unterschiedlichen Wachstums der Pflanzen im Garten präsentiert. Vertumnus ließ sich in der Mythologie mit Pan, dem Allgott der Natur, gleichsetzen und das ist es, worauf Rudolf letztlich wohl auch mit seiner

21 Das Verzeichnis der am 30. März 1623 verkauften Stücke in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 25 (1905), S. LI (Reg. 19422); zu einem jüngst wiederentdeckten Stück und den Verkaufsumständen zuletzt Marcussen-Gwiazda 2015, 108-133.

22 Kommer (Hrsg.) 2000, 428 (Dok. 11); Metzler 2014, 48; zum Topos Alexander-Apelles siehe Pfisterer 2012.

23 Krafft, *Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraftts*, hrsg. von Konrad D. Haßler 1861, S. 388f.

24 Bardon 1963; Ruby 2010, 123-349.

Kunst- und Wunderkammer und seinem Interesse an Alchemie abzielte.²⁵ Der Kaiser inszeniert sich als Herr über die gesamte Natur. Als solch ein Naturgott kann er sich legitim und ungestraft am Körper der Jagdgöttin Diana erfreuen – und als solch ein Herrscher über die gesamte Natur ist er auch zuständig für die ‚Wilden‘, wo immer sie sich finden.

Und drittens: Rudolf ist nicht der einzige Potentat, der erotische und exotische Kunst sammelt, im Gegenteil. Während jedoch die Exotica-Sammlungen im Focus der Forschung sind, wurden die Erotica, die sich in ganz Europa von Philipp II. in Madrid über die Niederlande und Franz I. in Fontainebleau bis hin zu den italienischen Fürsten finden, noch nicht zusammenhängend untersucht.²⁶ Mehr noch: Betrachtet man das Beispiel von Tizians Gemälden nackter liegender Frauen und Göttinnen, wird deutlich, dass sich darin nicht nur ein überall ähnliches männliches Lust- und Sammelverhalten der Reichen und Mächtigen manifestiert. Zu Tizians *Danae*-Gemälde von 1544 hat sich ein sehr erhellender Briefwechsel des Botschafters in Venedig mit Philipp II. in Madrid erhalten. Darin wird deutlich, dass Tizian zunächst einmal den Auftrag erhalten hatte, etwas Ähnliches zu malen wie die 1538 vollendete *Venus von Urbino* für den Herzog von Urbino, Guidobaldo II. della Rovere. Das wortreiche Versprechen Tizians an den König ist dann aber, daß die *Venus von Urbino* sich „wie eine Nonne“ neben dem Gemälde ausnehmen würde, an dem er nun gerade für den spanischen König male.²⁷ Es geht bei Tizian und den Sammlern seiner erotischen Aktgemälde also nicht nur um den schieren Umstand, ein solches Gemälde des berühmtesten Malers Venedig der Zeit zu besitzen. Die Besitzer versuchen sich gegenseitig darin zu übertreffen, wer das aufregendste Gemälde sein Eigen nennen darf. Dies setzt voraus, dass man über die Sammlungen der anderen Potentaten zumindest durch die Botschafter bestens unterrichtet war. Trifft dies zu, dann lassen sich auch die unterschiedlichen Versionen, die Tizian selbst etwa von seiner Venus mit Musiker erstellt hat, nicht nur als für ihn besonders typische Erfindungen und ökonomisch vorteilhafte Kopien verstehen. Neben dem vermutlichen ‚Urbild‘ für Kaiser Karl V. bleiben fünf weitere Gemälde-Varianten, die – soweit nachvollziehbar – teils für Philipp II. als Prinzen geschaffen wurden oder aber sich in den Jahren um 1600 im Besitz von Francesco Assonica in Venedig, dem römischen Fürsten Paolo Giordano Orsini, der sein Werk 1618

25 Kaufmann 1993, 100-135 und 174-194; vgl. auch Ferino-Pagden (Hrsg.) 2007.

26 Etwa Bujok 2001, 203; Rudolf 2001, 203; Gschwend 2017. Zu Erotica etwa Schrader 2010.

27 Dazu Zapperi 1991; vgl. auch Borggreve 2006.

Cosimo II. de' Medici schenkte, und eben Rudolf II. befanden.²⁸ Zwischen diesen (katholischen) Potentaten wurde durch die Erotica quasi ein Netzwerk der Sammler gestiftet, sei es, dass sie sich gegenseitig Gemälde schenkten, sei es, dass sie ihr Gemälde im Wettstreit miteinander in Auftrag gaben. Allgemeinere Indizien in diese Richtung liefern auch Berichte, wonach der Markgraf von Mantua François I. das Gemälde einer nackten Venus verehrte, da der König „als großer Kenner körperlicher Schönheit - vor allem von Frauen“ galt, oder aber dann der Gesandter der Este empfahl, Rudolf II. ein „etwas sinnliches“ Gemälde zu übersenden.²⁹

An diese Praktik knüpft Rudolph II. an und steigert sie noch: Er besitzt Tizian-Akte und sein Maler Spranger ruft retrospektiv italienische Modelle auf. Allerdings stellt Spranger seine eigenen, ‚modernen‘ Frauentypen daneben und verweist zudem auf die ‚Wilden‘ der Neuen Welt. Das neue Ideal zielt auf das Beherrschen, Verbinden und souveräne künstlerische Spielen mit allen Stilen und Schönheitsvorstellungen.³⁰ Auch dafür konnten im Übrigen dunkelhäutige Menschen stehen, wie ein weiterer Cameo aus dem Mailand der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt (Abb. 10,5), dessen Umschrift die Schönheit der Natur gerade in ihren vielfältigen Hervorbringungen sieht: „E PER TAL VARIAR NATURA E BELA“.³¹

Die Zeiten haben sich jedenfalls, so offenbar die Botschaft, geändert. Im Wettstreit der *antiqui* und *moderni*, im Wettstreit Italiens mit dem Rest Europas, hat Prag nun die Führungsrolle inne, ist der neue Hort der Malerei und Musen insgesamt, die aus Italien hierher ausgewandert sind. Wenig überraschend schmückte ein Bronzerelief dieses Themas: Rudolf im Kreis der Musen – heute leider offenbar verloren – seine Kunstkammer auf dem Hradschin.³² Halten wir als Ergebnis fest, dass Sammlungen von Akt-Gemälden im 16. Jahrhundert und insbesondere auch die Sammlung Rudolfs II. Mittel politischer Macht- und Allianz-Bekundungen sein können.

28 Wethey 1975, 195f. (Kat. 45), 196 (Kat. 46), 196f. (Kat. 47), 197-199 (Kat. 48), 199 (Kat. 49) und 199f. (Kat. 50).

29 Fritz 2002, 442f.; Weisbach 1921, 29.

30 Etwa Brückle 2008, 221-237; für Rudolph II. siehe Metzler 2014, 52.

31 Die Inschrift beginnt an ungewöhnlicher Stelle des Rundes, zitiert aber eine Verszeile des Serafino Ciminelli d'Aquila, siehe Kaplan 2010, 151-153; Massing 2011, 371f.

32 Kaufmann 1993, 151-173.



Abb. 10.5
Mailändisch (?): „Aufgrund
dieses Variierens ist die
Natur schön“, 2. Hälfte
16. Jh., Paris, Bibliothèque
Nationale

Das Geschlecht der Wilden

Es ist in der Forschung eingehend untersucht worden, wie die Europäer seit 1492 versuchten, ihre ungewohnten Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Neuen Welt in die etablierten Kategorien des ‚Alten Wissens‘ einzuordnen, daß dabei erstaunlicherweise gerade auch die antike Mythologie eine wichtige Rolle spielte und daß schließlich diese Einordnungs-, Anverwandlungs- und Überblendungs-Prozesse doch nicht so einfach nur in eine Richtung abliefen – verwiesen sei etwa auf Studien von Anthony Grafton, Frank Lestringant, Sabine McCormack oder Benjamin Schmidt.³³ Das erste Bestreben des Verstehens galt selbstverständlich der christlichen Heils- und speziell der Schöpfungsgeschichte. Am Anfang aller Menschen standen Adam und Eva, die deshalb auch am Anfang von Theodor de Brys Publikation über *America* im Bild dargestellt sind.³⁴ Die Einwohner der Neuen Welt, wie sie die folgenden Tafeln de Brys zeigen, sind im christlichen Horizont zunächst

33 Grafton 1992; Lestringant 1994; McCormack 2007; Schmidt 2015.

34 Theodor de Bry, *Wunderbarliche / doch Warhafftige Erklärung ...*, 1600, S. [Eiv]; dazu nur Gaudio 2008; Perplies 2017.

nur als Dekadenzerscheinung der Völkerzerstreuung nach der Sintflut zu verstehen, also Wilde, die alles Wissen an den ‚Einen Gott‘ verloren hatten, sich gegenseitig auffraßen, nackt herumliefen, auf einfachstem zivilisatorischem Niveau, nur kurz über den Tieren.

Andererseits aber schienen diese ‚Wilden‘ nicht nur körperlich in viel besserer Verfassung und attraktiver zu sein als die meisten Europäer, De Bry spricht von ihrem „schönen geschickten Leib / groß und starck von Adern.“³⁵ Auch ihr Dasein und Zusammenleben präsentierte sich europäischen Augen als in vieler Hinsicht tugendhafter und nicht durch die Zivilisation so verdorben wie in Europa. Der ‚Naturzustand der Wilden‘ und ihre einfachen Formen des Lebens ließen sich so als sehr positive, ja exemplarische Form der Ursprünglichkeit wahrnehmen - als Ausdruck einer tugendhaft-vorbildlichen Lebensform, wie es sie in Europa früher ebenfalls gegeben hatte. Die ‚Wilden‘ der Gegenwart konnten zu Anschauungs- und Vergleichsobjekte für die eigene europäische Vorzeit aufsteigen. John White, dessen Aquarelle aus der Neuen Welt, entstanden in den 1570er und frühen 80er Jahren, als Vorlagen für Theodor de Brys Druckpublikation dienten, verglich daher die Bemalung der Indianer mit der in Textquellen überlieferten Körperbemalung der frühen Einwohner Englands, den Pikten.³⁶ Marc Lescarbot, ebenfalls ein Augenzeuge in Nordamerika, wird in seiner *Histoire de la Nouvelle-France* von 1609 einen Indianer-Häuptling mit Bildern von Herkules vergleichen, beide seien ganz nackt aufgetreten nur mit einer übergeworfenen Löwenhaut – man darf vermuten, das Lescarbot mindestens so sehr wie durch eigene Beobachtung durch einen Stich in André Thevet's berühmtem Porträtwerk von 1584 angeregt wurde, der den „König von Mexiko“ Moctezuma in einer solchen Aufmachung zeigt.³⁷ Im gleichen Jahr sollte Lescarbot auch ein Büchlein unter dem Titel *Les Muses de la Nouvelle-France* publizieren, in dem er die Gedichte für einen Festumzug in der Neuen Welt festhielt, den er konzipiert hatte. Nachdem Neptun und andere Hauptgötter des antiken Pantheons aufgetreten waren, sollten am Schluß vier *sauvages* der französischen Krone ihre Ehrerbietung erweisen und darum bitten, unter diese Herrschaft aufgenommen zu werden.³⁸ Beim Einzug Heinrichs II. mit seiner neuen Braut Katharina de' Medici in Rouen 1550 wurde schließlich als eine Attraktion ein ganzes Dorf brasilianischer Indianer aufgebaut mit 50 echten Brasilianern und 250 als ‚Wilde‘ verkleideten Seeleuten,

35 Theodor de Bry, *Der ander Theil ...*, 1591, 4.

36 Sloan 2007; Theodor de Bry, *Wunderbarliche / doch Warhafftige Erklärung ...*, 1600, 5 Taf. im Anhang.

37 Dazu Hajovsky 2009, 335-352; siehe auch Assaf 1991, 244-252.

38 Dazu Preston 2015, 68-82.

die in Amerika gewesen waren, allesamt komplett nackt. Diese führten eine Schlacht zwischen zwei verfeindeten Indianerstämmen auf – wie die im Druck erschienene Publikation dieses Einzugs betont, könne die kriegerische Tapferkeit der Indianer als Sinnbild für die kriegerische Virtus von Heinrich II. dienen (Abb. 10.6).³⁹



Abb. 10.6 ‚Brasilianisches Dorf‘, in: *C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...* [Rouen 1551], S. [66]

Auch bei einem Fastnachtsturnier 1599 am Hof der Herzöge von Württemberg und Teck in Stuttgart zeigten sich die Einwohner der Neuen Welt: Die Königin America besuchte mit ihrem Hofstaat die Schwester Europa – auch hier war die Ausstellung direkt nach Theodor de Brys Stichen konzipiert worden, wobei offenbar nicht beachtet wurde, dass eine Reihe von Darstellungen nicht nur bei John White, sondern dann auch bei De Bry die antiken Pikten zeigte und nur als Vergleich dienen sollte; in Stuttgart wurden daraus allesamt Indianer.⁴⁰ Zwei

39 „C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...“ [Rouen 1551], S. [66].

40 Bujok 2004; Christadler 2012; BUONO 2015.

Dinge macht der Stuttgarter Einzug besonders deutlich: Die Königin Amerika wurde von Herzog Friedrich I. selbst gespielt! Die Erotik der nackten Körper, wie sie die Illustrationen vermeintlich zu erkennen geben, dürfte hier in der Realität der Aufführung deutlich zurückgenommen gewesen sein. Allerdings begründet dann Herzog Joachim von Braunschweig seine Teilnahme an dem Umzug damit, dass er „in gantzer Lieb“ zu der „schönen Jungfrau Amerika“ entbrannt sei: „Ein brennend Hertz in heisser Flamm / Mit Pfeil durchschossen und verwundt“. Daneben nahmen Julius Cäsar, Alexander d. Gr., Cyrus und Ninus an dem Turnierumzug teil – Cäsar explizit um zu sehen, wie sehr sich Deutschland seit seinem Feldzug in eine ‚Kulturation‘ verwandelt habe. Auch in Stuttgart gingen Antike und fremde Wildnis also problemlos zusammen.

Schließlich findet sich spätestens mit der erweiterten Auflage 1615 von Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch eine historisch-analytische Untersuchung, die die visuellen Ausdrucksformen der amerikanischen Religion mit denen des alten Ägypten vergleicht und damit die ‚Kulturwanderung‘ vom Hort der Idolatrie bis in die entferntesten Winkel der Welt in einer Gesamtsicht zusammenzubringen versucht.⁴¹

Diese kurzen Andeutungen sollen nicht mehr als einen Horizont skizzieren, der zu verstehen erlaubt, dass die Kombination der antiken Jagdgöttin Diana und eines Indianers in ihrem Gefolge auf Sprangers Gemälde um 1600 nicht ganz so überraschend war, wie auf den ersten Blick zu vermuten. Die spezifische Verbindung von Diana und Indianer lässt sich aber wohl noch präzisieren: Alle europäischen Berichte über die Einwohner Nord- und teils auch Südamerikas betonen, dass dort die einfachste Form der Religion zu finden sei, die sich keine Götzen macht, sondern Objekte der Natur als Gottheiten anbetet, voran die Sonne und den Mond. Das schildert nicht nur Theodor de Bry ab 1590 und stellt es in seinen Tafeln dar: „Sie wissen nichts von Gott / noch von einem einigen Gottesdienste: Was sie sehen / als Sonne und Mond / das halten sie vor Gott.“⁴² Auch Levinus Apollonius, dessen Buch über das Königreich Peru auf Latein 1566 erstmals erschien und das 1583 in deutscher Übersetzung vorliegt, schreibt etwa in seinem *Dritte[n] Theil der Newen Welt des Peruwischen Königreichs* davon, dass nach indigener Vorstellung die Sonne und Mond nacheinander zwei Geschlechter von immer besseren Göttern gezeugt hätten, die ihrerseits zwei Arten von Menschen hervorgebracht haben.⁴³ Insofern scheint es ganz naheliegend, daß der Ureinwohner Floridas auf Sprangers Gemälde ausgerechnet als Diener im Gefolge der Mondgöttin Diana auftaucht.

41 Dazu Pfisterer 2012.

42 Theodor de Bry, *Der ander Theil ...*, 1591, 4.

43 Levinus Apollonius, *Dritte Theil der Newen Welt ...*, S. 29.

Zumal umgekehrt Diana mit ihren Attributen von Köcher, Pfeilen und Bogen an die Personifikation der America erinnert, die ihrerseits durch diese Waffen gekennzeichnet war.⁴⁴

Sprangers Gemälde scheint so vorzuführen, wie unter der Herrschaft der Natur- und Mondgöttin Diana Alte und Neue Welt zusammenkommen – und mehr noch: Diana als antike Göttin ist im Stil der italienischen Renaissance gemalt, die Nymphen Dianas in Sprangers aktueller Malweise um 1600, der Indianer kommt als quasi naturwissenschaftlich genau geschilderter Vertreter der Neuen Welt hinzu. Auch wenn die Logik dieser Zusammenstellung nicht ganz konsequent ist, dürfte Rudolf in dem Gemälde kaiserlich-universale Herrschaftsansprüche wiedergefunden haben – und dies umso mehr, als seine gesamte Kunst- und Wunderkammer den Makro- im Mikrokosmos abzubilden versuchte. Der Kaiser konnte sich gegenüber der nackten, ruhenden Göttin in der Neuen und zugleich Alten Welt fühlen, ähnlich Amerigo Vespucci, der die personifizierte America überhaupt erst erweckt und ihr gleich einem neuen Adam den Namen gibt – wie es der bekannte Stich des Theodor Galle für die Serie der *Nova Reperta* nach Entwürfen des Giovanni Stradano zeigt (Abb. 10.7).⁴⁵

Kaum nur Zufall dürfte auch sein, dass ein posthumes Inventar damit beginnt, nach einer nackten bemalten Frauenfigur aus Gips (nur der Oberkörper) indianische Federsachen und Gerätschaften aufzulisten – die Verbindung von erotischer europäischer Kunst und Objekten aus der Neuen Welt konnte man also auch noch an anderen Stellen der Sammlung antreffen.⁴⁶

Wie gehen diese Überlegungen nun mit dem erotischen Charakter des Gemäldes und mit Rudolfs *Erotica*-Sammlung zusammen?

Das Goldene Zeitalter der Liebe

Zwei entscheidende Neuerungen erfährt die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter im Lauf des 16. Jahrhunderts. Die erste besteht darin, dass die antiken Topoi von der vergangenen idealen Zeit, wie sie vor allem Ovid und Vergil geprägt haben und die über Jahrhunderte wiederholt wurden, nun um die Vorstellung von der Liebesfreiheit ergänzt wurden.⁴⁷ Um die Radikalität des Wandels anzudeuten: Noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts sollte Angelo

44 Siehe die Zusammenstellung bei Poeschel 1985; Polleroß 1992, 21-35; Frübis 1995. Vgl. auch die Forschungsplattform „Erdteillegierungen im Barockzeitalter“ (<https://erdteillegierungen.univie.ac.at/>).

45 Neben Frübis 1995 und Schmidt-Linsenhoff 2010 jetzt etwa auch Markey 2016.

46 Zimmermann 1905, S. XX.

47 Insgesamt Veit 1961; siehe auch Levin 1969, 44-50; Costa 1972; Niccoli 1989, 69-78.



Abb. 10.7 Giovanni Stradano/Jan van der Straet (Zeichner), Theodor Galle (Stecher): Amerigo Vespucci erweckt America, um 1591

Poliziano explizit behaupten, im Goldenen Zeitalter sei die Liebesleidenschaft noch vollkommen unbekannt gewesen (*Stanze* 1,21). Das Goldene Zeitalter war für ihn offenbar nur als a-sexuelle Zeit keuscher Tugend vorstellbar. Dagegen wendet sich offenbar erstmals und praktisch gleichzeitig Jacopo Sannazaro in seinem Schäferroman *Arcadia*, veröffentlicht 1504. In der sechsten Ekloge läßt er, an Vergils vierte Ekloge anknüpfend, den alten Hirten Opico das Goldene Zeitalter rühmen: Damals seien die Götter selbst Hirten gewesen, sie hätten die Schafe auf die Weide getrieben und Hirtenlieder gesungen. Die Nostalgie über das Vergangene verbindet der Dichter Sannazaro allerdings in knappen sechs Versen mit einer Idee des Tibull (1, 3, 57-64) über das Weiterleben von Liebenden im Elysium, schwächt allerdings die Anspielungen des antiken Dichters auf das Körperliche ab zur Unbefangenheit der Liebenden ohne Eifersucht.⁴⁸ Die weitere erotische Aufladung des Goldenen Zeitalters war damit aber nicht mehr zu bremsen. In Torquato Tassos 1573 uraufgeführtem Schäferstück *Aminta* ist der Gedanken der Liebesfreiheit dann zentral. Mit dem Vers *O bella età dell'oro* („O schönes Goldenes Zeitalter“) leitet Tasso seine

48 Sannazaro, *Arcadia*, hrsg. von Carlo Vecce 2013 *Elogia sesta*, 1781, 60-65; dazu Petriconi 1948; Töns 1977, 143-161.

an Sannazaros *Arcadia* anknüpfende Darstellung ein. Nicht wegen seiner traditionell gepriesenen Vorzüge (ewiger Frühling, Überfluss an Nahrung, Gewaltlosigkeit, Unbesorgtheit usw.) sei das Goldene Zeitalter schön gewesen. Sondern allein deswegen, weil der unselige Begriff der „Ehre“, ein leeres Wort ohne Inhalt, ein Götzenbild der Irrtümer und des Betrugs, mit seinem harten, tyrannischen Zwang noch unbekannt gewesen sei. Gemeint ist damit, dass noch keine restriktive Sexualmoral den Liebesgenuss gehemmt habe. Vielmehr habe das „goldene und glückliche Gesetz“ der Natur gegolten, wonach erlaubt ist, was gefällt.⁴⁹ In Frankreich ließe sich ähnlich auf Jean-Antoine de Baïf verweisen, der die goldene Friedenszeit unter Saturn ebenfalls mit der Sehnsucht nach einer erotischen Freiheit verbindet.⁵⁰

In den Bildern lässt sich diese Entwicklung nachvollziehen: Wenn in den mehreren Versionen des *Goldenen Zeitalters*, die Lucas Cranach in den 1530er Jahren malte, noch unentschieden bleibt, ob die beiden Geschlechter nur tugendhaft nebeneinander sich vergnügen, wobei die auffällige Pärchenbildung schon auf anderes hinweist, so zeigt spätestens eine berühmte Serie von vier Gemälden des Paolo Fiammingo von um 1585, die möglicherweise für einen Habsburger produziert wurde, die sexuellen Wunschvorstellungen in einer Ideallandschaft und den Effekt der freien Liebe in aller Eindeutigkeit, auch wenn es sich nicht direkt um einen Zyklus der Vier Zeitalter der Menschheit handelt (Abb. 10.8).⁵¹ Allerdings gilt es auch hierfür die Pluralisierung der Positionen zu betonen. Im Gefolge der Gegenreformation konnten auch wieder ein keusches Goldenes Zeitalter im Sinne christlicher Moral propagiert werden, so in Giovanni Battista Guarinis Tragikomödie *Il pastor fido* von 1590.⁵² Dennoch hat sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in weiten Kreisen der Mythos vom Goldenen Zeitalter eng verbundenen mit der Wunschvorstellung von freier Liebe und dem „goldenen und glücklichen Gesetz“ der Natur, das keine restriktive, hemmende Sexualmoral kennt.

Die zweite entscheidende Veränderung der Ideen vom Goldenen Zeitalter im Lauf des 16. Jahrhunderts bestand darin, dass eine ganze Reihe von Autoren behaupteten, das Goldene Zeitalter sei in der Neuen Welt quasi wiedergefunden worden oder aber, es hätten sich dort Zustände erhalten, die stark an das Goldene Zeitalter erinnerten. Wie sich die Einschätzung der ‚Wilden‘ Amerikas seit Ronsards *Complainte contre fortune* von 1559 veränderte, haben

49 1. Akt, vv. 565-590.

50 Jean-Antoine de Baïf, *Les amours de Francine*, hrsg. von Ernesta Caldarini, 44.

51 Myara Kelif 2017, 383-398. Vgl. den Einzug von Erzherzog Ernst, des Bruders Rudolfs II., 1594 in Brüssel und andere Habsburger-Festivitäten, bei denen die Vier Kontinente/die Neue Welt und Vorstellungen von Goldenem Zeitalter und Liebe verbunden wurden, s. Raband 2019, 188-192.

52 4. Akt, Szene 4-9.



Abb. 10.8 Paolo Fiammingo: Das Goldene Zeitalter, um 1585, Wien, Kunsthistorisches Museum

Literaturwissenschaft, Ethnologie und Geschichtswissenschaft gut untersucht.⁵³ Montaignes *Essais* von 1580 und Lescarbots Geschichte von Neu-Frankreich von 1609 markieren weitere wichtige Stationen dieses Mythos vom „Guten Wilden“ und von einer *Republique Sauvage*, die dem europäischen Zusammenleben überlegen sei, wobei die Liebesfreiheit auch hier einen entscheidenden Indikator darstellt. Bei Montaigne heißt es in diesem Sinne:

Jene Menschen sind Wilde im gleichen Sinne, wie wir die Früchte wild nennen, welche die Natur aus sich heraus ... hervorbrachte, während wir in Wahrheit doch eher die wild nennen sollten, die wir durch unsre künstlichen Eingriffe entwertet und der allgemeinen Ordnung entzogen haben. In jenen sind die ursprünglichsten und heilsamsten, die wahren Eigenschaften und Kräfte der Natur lebendig und wirkungsmächtig, die wir in diesen, nur um sie den Gelüsten unseres verdorbenen Geschmacks anzupassen, völlig verfälschten. ... mir scheint das, was wir bei jenen Völkern mit eigenen Augen sehn, nicht nur alle das Goldene Zeitalter ausmalenden Bilder der Dichter zu übertreffen, ... sondern sogar den von der Philosophie ersehnten Idealzustand.⁵⁴

53 Neben der bereits zitierten Lit. etwa Kohl 1981; Ellingson 2001; Kiening 2006.

54 Zit. nach Michel de Montaigne: *Essais*, hrsg. von Hans Stilett 1998, 319f. und 322 (31: Über die Menschenfresser); vgl. Lestrinant 2005.

Bei jenen heiße die ganze Sittenlehre: „Tapferkeit wider die Feinde und Liebe zu ihren Frauen.“⁵⁵ Nach dieser Vorstellung waren die Wilden Amerikas so nahe am Goldenen Zeitalter der Liebe wie in der Gegenwart nur irgend möglich.

Damit ergeben sich zwei Schlussfolgerungen: Sammlungen erotischer Gemälde bei europäischen Herrschern dienen nicht nur der Unterhaltung, sind Ausweis von Kunstliebhabern und stiften ein Netz der politischen Beziehungen bzw. des Wettstreits. Die in den Bildern konkretisierten Liebesphantasien lassen sich zumindest in den Jahrzehnten um 1600 auch als Sinnbilder dafür verstehen, dass unter diesen Herrschern eine Art Goldenes Zeitalter angebrochen oder zumindest angestrebt ist, für das solche Sinnesfreuden als konstitutiv angesehen wurden. Wobei diese Liebes-Freiheit selbstverständlich nicht konkret und allgemein umgesetzt werden sollte, sondern zunächst einmal auf der Ebene symbolischer Kommunikation funktionieren sollte.

Dass diese Idee keineswegs überall auf Begeisterung stieß, zeigt der 1610 vom Arzt Hippolytus Guarinonius publizierte, bis dato wohl ausführlichste Kommentar zu erotischen Bildern und Gemäldesammlungen in Deutschland:

Unter vielen und unzählbaren ungebührlichen / sein Die unkeuschen und unlauteren Gemähl die schädlichsten / ... / Die nackenden Weibs oder Manns gemähln aber / die Gottlosen / Heydnischen / verfluchten / Hürischen / entblößten *Venus* Götzen und Bilder: Das nackt blind Hurenkind *Cupido*, die nackenden *Pallades*, *Iunones*, *Fortunas*, die nackende Göttin / so sich waschen und baden / und ein jede besondere Leibsgebärden zu mehrer anzeigung thun / die abendthewrischen unkeuschen *Satyros*, / die Heydnischen Huren und Ehebrecherin *Latonam*, *Ledam*, welliche von dem Abgott *Iove* in gestalt eines Schwans beschlaffen / und anderer tausenten Kebs un[d] unschambaren weiber gemähl / die mügen diese Gesellen wol allenthalben leyden / Du sagst / Was kan ich darfür / Wann ich solliches Gemähl ohn gefahr in Hesuern oder auff den Gassen unnd Plätzen öffentlich feyl zu bieten ansichtig wird? Wie man dann in vielen ansehnlichern Städten Teutschen Lands eygne örtter hat / darinnen man allerley / gut und böse / schamb- und unschambare Gemähl feyl hat. Lieber Leser / du bist Herr über dein Aug /⁵⁶

Guarinonius Verurteilung erotischer Gemälde, die allen Augen präsentiert werden, erinnert zugleich nochmals daran, dass Rudolf II. im Gegensatz dazu seine Sammlungen nur einem ausgewählten Kreis an Personen zeigte. Berichte wie der des Botschafters von Savoyen verdeutlichen zwar unmissverständlich, dass Rudolf die Sammlung (auch) angelegt hatte um zu

55 Ebd.

56 Hippolytus Guarinonius, *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts*, 224-232, Zitat S. 225 und 228; dazu Müller/Brückle 1995.

beeindrucken - andererseits verbreitete sich ihr Ruhm wohl auch gerade aufgrund der beschränkten Zugänglichkeit bei Personen, die sie nie persönlich zu Gesicht bekamen.⁵⁷

Rudolf II. ließ sich von Spranger freilich nicht nur eine nackte Diana, sondern eben auch einen Indianer in deren Gefolge malen. Dies fügt sich in das weltumspannende Interesse und den Anspruch seiner Kunst- und Wunderkammer. Dass er damit auch auf die Idee eines Goldenen Zeitalters der Liebe bei den Wilden alludierte, entspricht der doppelten Ausrichtung – politischer Selbstdarstellung wie persönlichen Interessen – eines Herrschers, der sich von Arcimboldo als inkarnierter Naturgott porträtieren ließ, zugleich für 15 Jahre seine Verlobte hinhielt, sich letztendlich weigerte zu heiraten, dafür mit mehreren Mätressen Kinder zeugte.⁵⁸ So besonders der Fall Rudolfs und das konkrete Gemälde aber auch sind: In ihrer Grundtendenz stellen sie keine Sonderfälle dar. Schon der Einzug Heinrichs II. und der Katharina de' Medici in Rouen 1550, bei dem das Brasilianische Dorf nachgebaut worden war, führte wenig später auch unter einem Triumphbogen hindurch, den Saturn bekrönte und der das heraufziehende Goldene Zeitalter in Frankreich pries.⁵⁹

Bibliographie

Quellen

- Apollonius, Levinus (1583): *Dritte Theil der Newen Welt des Peruuischen Königreichs*. Basel.
- Brixiano, Antonio Ricciardo (1591): *Commentariorum symbolicorum*. Venedig.
- C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...* [Rouen 1551].
- de Baïf, Jean-Antoine (1966): *Les amours de Francine*, hrsg. von Ernesta Caldarini, Bd. 1: Sonnets. Genf: Droz.
- de Bry, Theodor (1591): *Der ander Theil der Newlich erfundenen Landtschafft Americae / Von dreyen Schifffahrten / so die Franzosen in Floridam ... gethan*, Frankfurt am Main.
- de Bry, Theodor (1600), *Wunderbarliche / doch Warhafftige Erklärung von der Gelegenheit und Sitten der Wilden in Virginia ...*, Frankfurt am Main. [zuerst 1590].

57 Kaufmann 1993, 178-181 zu diesen schwer zu beantwortenden Fragen.

58 von Schwarzenfeld 1961.

59 *C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles ...* 1551, S. [76].

- de Montaigne, Michel (1998): *Essais*, hrsg. und übersetzt von Hans Stilett, Bd. 1. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Guarionius, Hippolytus (1610): *Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts: In sieben unterschiedliche Bücher ... abgetheilt*. Ingolstadt: Angermayr.
- Krafft, Hans Ulrich (1861): *Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraffts*, hrsg. von Konrad D. Haßler. Stuttgart: Literarischer Verein (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 61).
- Raleigh, Walter (1603): *Die Fünffte Kurtze Wunderbare Beschreibung des Goldreichen Königreichs Guianae in Amercia oder neuen Welt*. Nürnberg.
- Sannazaro, Jacopo (2013): *Arcadia*, hrsg. von Carlo Vecce. Rom: Carrocci [zuerst 1504, Venedig].
- Valeriano, Giovanni Pierio (1556): *Hieroglyphica Sive De Sacris Aegyptiorvm Literis Commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellvnensis*. Basel.

Forschungsliteratur

- Assaf, Francis (1991): „The Specularity of Alterity: The Native Brazilians in André Thevet's 'Les Singularités de la France Antarctique'“, in: *Romanische Forschungen* 103, 244-252.
- Bauer, Rotraud/Haupt, Herbert (1967): „Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, N.F. 36, 11-191.
- Bardon, Françoise (1963): *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bischoff, Michael (2007): „Diana und Aktäon. Eine ikonographische Erfolgsgeschichte in Venedig, Rom und Prag“, in: Borggreve, Heiner (Hrsg.): *Hans Rottenhammer (1564-1625)*. Marburg: Jonas, 73-88.
- Borggreve, Heiner (2006): „Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe“, in: Tacke, Andreas (Hrsg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben“. *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*. Göttingen: Wallstein (= Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 3), 393-421.
- Brückle, Wolfgang (2008): „Postmoderne um 1600. Haarlemer Stilzitate und die Standortbestimmung der Kunst nach Vasari“, in: Hoppe, Stephan/Müller, Matthias/Nußbaum, Norbert (Hrsg.): *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*. Regensburg: Schnell & Steiner, 212-237.
- Bujok, Elke (2004): *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstammern bis 1670*. Berlin: Reimer.
- Buono, Amy J. (2015): „Their Treasures Are the Feathers of the Birds': Tupinambá Featherwork and the Image of America“, in: Russo, Alessandra/Wolf, Gerhard/Fane, Diana (Hrsg.): *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europa 1400-1700*. München: Hirmer u. a., 179-189.

- Christadler, Maïke (2012): „Indigenous Skins. Indian costumes at the court of Württemberg“, in: Fitz, Karsten (Hrsg.): *Visual Representations of Native Americans. Transnational Contexts and Perspectives*. Heidelberg: Winter (= American Studies, 218), 13-27.
- Costa, Gustavo (1972): *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*. Bari: Laterza (= Biblioteca di cultura moderna, 731).
- Diestelberger, Rudolf (2002): *Die Kunst des Steinschnitts. PrunkgefäÙe, Kameen und Commessi aus der Schatzkammer*. Hrsg. von Wilfried Seipel. Mailand: Skira.
- Ellingson, Ter (2001): *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.) (2007): *Arcimboldo 1526-1593*. Mailand: Skira.
- FuÈkiová, EliÙka (1979): „Zur Zeichnung am Prager Hof unter Kaiser Rudolf II.“, in: Geissler, Heinrich (Hrsg.): *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, Bd. 2. Stuttgart: Staatsgalerie, 187-219.
- FuÈkiová, EliÙka u. a. (Hrsg.) (1997): *Rudolf II and Prague. The Court and the City*. London u. a.: Thames and Hudson u. a.
- Fitz, Karsten (Hrsg.): *Visual Representations of Native Americans. Transnational contexts and perspectives*. Heidelberg: Winter (= American Studies, 218).
- Fritz, Michael (2002): „Pieno d'una certa argutia gioconda et sottile [...]“: Kardinal Bibbiena und die hohe Kunst der Diplomatie“, in: Trewe, Götz-Rüdiger/Rohlmann, Michael (Hrsg.): *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*. Tübingen: Mohr Siebeck (= Spätmittelalter und Reformation, 19), 427-467.
- Frübis, Hildegard (1995): *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.
- Gaudio, Michael (2008): *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Grafton, Anthony (1992): *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge (MA) u. a.: Belknap.
- Gschwend, Annemarie Jordan (2017): *Hans Khevenhüller at the Court of Philip II of Spain. Diplomacy and Consumerism in a Global Empire*. London: Paul Holberton.
- Hajovsky, Patrick Th. (2009): „André Thevet's 'true' Portrait of Moctezuma and its European Legacy“, in: *Word & Image* 25, 335-352.
- Honour, Hugh (1976): *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. London: Allen Lane.
- Hope, Charles (1980): „Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings“, in: Pozza, Neri (Hrsg.): *Tiziano e Venezia*. Vicenza: Pozza, 111-124.
- Kaplan, Paul H.D. (2010): „Italy, 1490-1700“, in: Bindman, David/Gates, Henry L., (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art*, III/1. Cambridge (MA)/London: Belknap Press of Harvard University Press, 93-190.

- Kat. 1988: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, Bd. 1. Freren: Luca Kaufmann, Thomas DaCosta (1988): *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolph II.* Chicago: University of Chicago Press.
- Kaufmann, Thomas DaCosta (1993): *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance.* Princeton: Princeton University Press (= Princeton Essays on the Arts).
- Kiening, Christian (2006): *Das Wilde Subjekt: Kleine Poetik der Neuen Welt.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kohl, Karl-Heinz (1981): *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation.* Berlin: Medusa.
- Kommer, Björn R. (Hrsg.) (2014): *Adriaen de Vries: 1556-1626.* Augsburgs Glanz - Europas Ruhm. Heidelberg: Umschau Brauns Verlagsgesellschaft.
- Kren, Thomas (Hrsg.) (2018): *The Renaissance Nude.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Lavocat, Françoise (2005): *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque.* Genf: Droz.
- Leitch, Stephanie (2010): *Mapping Ethnography in Early Modern Germany. New Worlds in Print Culture.* New York u. a.: Palgrave Macmillan.
- Lestringant, Frank (1994): *Mapping the Renaissance World. The Geographical Imagination in the Age of Discovery.* Translated by David Fausett, with a Foreword by Stephen Greenblatt. Cambridge/Oxford: Polity.
- Lestringant, Frank (2005): *Le Brésil de Montaigne. Le Nouveau Monde des „Essais“ (1580-1592).* Paris: Chandaigne.
- Levin, Harry (1969): *The Myth of the Golden Age in the Renaissance.* London: Faber and Faber.
- Mancall, Peter C. (Hrsg.) (2007): *The Atlantic World and Virginia, 1550-1624.* Chapel Hill u. a.: University of North Carolina Press.
- Marcussen-Gwiazda, Gabriele (2015): „Der Bilderverkauf aus der Rudolphinischen Kunstkammer an den Frankfurter Juwelier Daniel de Briers“, in: Krämer, Gode/Metzger, Christof/Trepesch, Christof (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d.Ä., Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger.* Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 108-133.
- Markey, Lia (2016): *Imagining the Americas in Medici Florence.* University Park (PE): Penn State University Press.
- Mason, Peter (2001): *The Lives of Images.* London: Reaktion Books (= Picturing History).
- Massing, Jean M. (2011): *The Image of the Black in Western Art, III/2: from the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition.* Cambridge (MA)/London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Mayer-Löwenschwert, Erwin (1927): *Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien 1564-1571.* Wien/Leipzig: hölder-Tempsky (= Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte Bd. 206, Abhandlungen 5).

- McCormack, Sabine (2007): *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- Metzler, Sally (2014): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. New York/New Haven/London: The Metropolitan Museum of Art.
- Myara Kelif, Élinor (2017): *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*. Turnhout: Brepols.
- Niccoli, Gabriel (1989): *Cupid, Satyr and the Golden Age: Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*. New York u. a.: Lang (= American University Studies, 97).
- Perplies, Helge (2017): *Inventio et repraesentatio Americae. Die „India Occidentalis-Sammlung“ aus der Werkstatt de Bry*. Heidelberg: Winter (= Neue Bremer Beiträge, 21).
- Petriconi, Hellmuth (1948): „Das neue Arkadien“, in: *Antike und Abendland* 3, S. 187-200.
- Pfisterer, Ulrich (2012): „Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit – oder: Macht und Relativität der Phantasie“, in: Effinger, Maria/Logemann, Cornelia/Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*. Heidelberg: Winter (= Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, 12), 92-105.
- Pfisterer, Ulrich (2012): „Das Werkzeug in der Sammlung – oder: Der König vor Cornelis Gijsbrechts' Staffelei“, in: Cordez, Philippe/Krüger, Matthias (Hrsg.): *Werkzeuge und Instrumente*. Berlin: Akademie (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 8), 67-92.
- Pfisterer, Ulrich (2016): „Die Erotik der Macht. Visualisierte Herrscher-Potenz in der Renaissance“, in: Höfele, Andreas/Kellner, Beate (Hrsg.): *Menschennatur und politische Ordnung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 177-201.
- Poeschel, Sabine (1985): *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*. München: Klein (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 3).
- Polleroß, Friedrich (1992): „Der Wandel des Bildes. Entstehung, Verbreitung und Veränderung der Amerika-Allegorie“, in: ders./Sommer-Mathis, Andrea/Laferl, Christopher F. (Hrsg.): *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*. Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 21-35.
- Preston, V.K. (2015): „Un/becoming Nomad: Marc Lescarbot, Movement, and Metamorphosis in Les Muses de la Nouvelle France“, in: Dean, David/Meerzon, Yana/Prince, Kathryn (Hrsg.), *History, Memory, Performance*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 68-82.
- Quinlan-McGrath, Mary (1990): „Blosius Palladius, 'Suburbanum Augustini Chisii'. Introduction, Latin Text and English Translation“, in: *Humanistica Lovaniensia* 39, 93-156.
- Raband, Ivo (2019): *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht: Die ‚Blijde Inkomst‘ für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*. Merzhausen: ad picturam.

- Ruby, Sigrid (2010): *Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*. Freiburg im Breisgau: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen
- Rudolf, Karl (2001): „Exotica bei Karl V., Philipp II. und in der Kunstkammer Rudolfs II.“, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Museums Wien* 3, 172-203.
- Russo, Alessandra/Wolf, Gerhard/Fane, Diana (Hrsg.) (2015): *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*. München: Hirmer.
- Schäffer, Gisela (2009): *Schwarze Schönheit. „Mohrinnen-Kameen“ – Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien; ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*. Marburg: Jonas.
- Schmidt, Benjamin (2015): *Inventing Exoticism. Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (= Material Texts).
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2010): „Jean de Léry hält sich die Augen zu, und Amerigo Vespucci erfindet America“, in: dies: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.
- Schoon, Peter/Paarlberg, Sander (Hrsg.) (2000), *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, Ausstellungskat. Athen/Dordrecht: National Gallery / Alexandros Soutzos Museum.
- Schrader, Stephanie (2010): „Gossart's Mythological Nudes and the Shaping of Philip of Burgundy's Erotic Identity“, in: Ainsworth, Maryan W. (Hrsg.): *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance*. New Haven/London: Yale University Press, 57-67.
- Sloan, Kim (2007): *A New World. England's first view of America*. London: British Museum Press.
- Töns, Ulrich (1977): „Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge“, in: *Antike und Abendland* 23, 143-161.
- Turner, James Grantham (2017): *Eros Visible. Art, Sexuality, And antiquity in Renaissance Italy*. New Haven/London: Yale University Press.
- Veit, Walter (1961): *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Diss. Universität Köln.
- Waddington, Raymond B. (2004): *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Weisbach, Werner (1921): *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin: Cassirer.
- Wethey, Harold E. (1975): *The Paintings of Titian III: The Mythological and Historical Paintings*. London: Phaidon, 138-141 (Kat. 9).
- Wismer, Beat (Hrsg.) (2008): *Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon*. Ostfildern.

- Zapperi, Roberto (1991): „Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 159-171.
- Zimmermann, Heinrich (1905): „Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25, XIII-LXXV.

Abbildungsnachweise

- Abb. 10.1: Aus: Metzler, Sally (2014): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. New York/New Haven/London: The Metropolitan Museum of Art, 164.
- Abb. 10.2: Aus: Kaplan, Paul H.D. (2010): „Italy, 1490-1700“, in: Bindman, David/Gates, Henry L., (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art*, III/1. Cambridge (MA)/London: Belknap Press of Harvard University Press, 154.
- Abb. 10.3: Aus: Metzler, Sally (2014): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, New York/New Haven/London: The Metropolitan Museum of Art, 151.
- Abb. 10.4: [https://lt.wikipedia.org/wiki/Vaizdas:Tizian_-_Venus_with_the_Organ_Player_\(Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://lt.wikipedia.org/wiki/Vaizdas:Tizian_-_Venus_with_the_Organ_Player_(Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin)_-_Google_Art_Project.jpg)
- Abb. 10.5: Aus: Kaplan, Paul H.D. (2010): „Italy, 1490-1700“, in: Bindman, David/Gates, Henry L., (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art*, III/1. Cambridge (MA)/London: Belknap Press of Harvard University Press, 155.
- Abb. 10.6: Autor
- Abb. 10.7: Rijksmuseum, Amsterdam.
- Abb. 10.8: Aus: Myara Kelif, Élinor (2017): *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*. Turnhout: Brepols, S. 387.