

«Augustissimo et Gloriosissimo Rom: Imperatori» – Bemerkungen zu einem Porträt Rudolfs II. von Aegidius Sadeler

Christian Rümelin

Eine Steigerung der Einschätzung der Bedeutung von Aegidius Sadeler, die Joachim von Sandrart in seiner Teutschen Academie vornahm, ist schlechterdings kaum vorstellbar. Sadeler wird als Einziger beschrieben, «welcher diese zierliche Wissenschaft / den Grabstichel zuführen / von dern Niedrigkeit in höhere Würde gebracht / gefunden worden», und mit seiner Vollkommenheit Deutschland zur führenden Nation in dieser Kunst gemacht habe. Zwar haben Sadelers Verwandte und sein Italienaufenthalt eine gewisse Bedeutung in diesem Zusammenhang, aber das Hauptaugenmerk und die primäre Leistung gebührt Sadeler selbst. Von dem umfangreichen Œuvre Sadelers werden im Anschluss an den kurzen biographischen Abriss nur wenige Blätter genannt, darunter Sadelers Stich der Madonna della Seggiola und das Blatt nach Barocchi. Im Zusammenhang mit Sadelers Anstellung als Kupferstecher am Kaiserlichen Hof kommt er dann auf ein Blatt zu sprechen: «[...] darauf auch Ihre Kayserliche Majestät Rudolphum selbst / ganz in Harnisch stehend / deßen Angesicht nicht allein mit allen guten Gaben / sondern auch der Harnisch mit allen Natürlichkeit erfüllet / daß es billich ein Lehrstück dieser Kunst soll und kan genennet werden.»¹

Die Wertschätzung, die sich hierin ausdrückt, findet heute nur noch bedingt ihren Niederschlag in der Forschung, muss doch Sadelers Werk heute als eher unbekannt eingeschätzt werden.² Die Gründe sind offensichtlich und bereits mehrmals genannt worden: es liegt teilweise an der Abwertung der Interpretationsgraphik in der Nachfolge von Adam von Bartschs Verdikt³, teilweise in inzwischen nicht mehr sehr populären Gattungen wie Porträts und Landschaften, die den Hauptteil von Sadelers Werk ausmachen, und schliesslich teilweise in einem eher unzugänglichen und artifiziellen Lineament.

Sandrarts Erwähnung zeigt aber nicht nur generell die Bedeutung auf, die ihm von seinen Zeitgenossen zugemessen wurde, sondern greift ein Bildnis heraus, mit dem nun spezifische Fragen verbunden sind. Das von Sandrart erwähnte Blatt ist eines der beiden Porträts, die Sadeler 1603/1604 von Rudolf II. stach, darunter das einzige Bildnis, das den Kaiser in vollem Harnisch stehend zeigt (*Abb. 1*). Dieses Blatt entstand 1604 und wurde wenige Jahr später vollständig überarbeitet nochmals aufgelegt (*Abb. 2*). Bereits ein Jahr zuvor hatte Sadeler ein anderes Porträt des Kaisers gestochen (*Abb. 3*), und wiederum als Grundlage ein Gemälde von



Hans von Aachen benutzend. Die beiden Porträts unterscheiden sich in Anspruch, Funktion und technischen Merkmalen deutlich, weshalb hier primär diese beiden Blätter etwas genauer untersucht werden sollen.

Das Porträt von 1603

Sadeler zeigt den Kaiser in seinem ersten Porträt als Brustfigur in aufwendigem Harnisch, in einem kleinen Oval, umgeben von zahlreichen allegorischen Figuren.⁴ Das Programm bezieht sich dabei, wie zu zeigen sein wird, teilweise auf Ereignisse und die Selbstdarstellung, die in der Umschrift des eigentlichen Porträtfeldes durch die Kaiserliche und die böhmische sowie ungarische Königswürde lediglich angesprochen wird. Das Programm selbst scheint zumindest Parallelen zur gleichzeitigen Porträtbüste von Adriaen de Vries zu haben.⁵

Abb. 1, links
Aegidius Sadeler, *Rudolf II.*,
1604, Kupferstich, 1. Zustand,
Ashmolean Museum, Oxford

Abb. 2, rechts
Aegidius Sadeler, *Rudolf II.*,
1609, Kupferstich, 3. Zustand,
Ashmolean Museum, Oxford



Abb. 3, links
Aegidius Sadeler, *Rudolf II.*,
1603, Kupferstich, Bibliothèque
Nationale, Dept. des Estampes
et de la photographie



Abb. 4, rechts
Aegidius Sadeler nach Bartholo-
maus Spranger, *Sieg der Minerva*,
Kupferstich, Bibliothèque
Nationale, Dept. des Estampes
et de la photographie

Der Kaiser ist leicht nach rechts gedreht, vor einer hohen Brüstung mit der Inschrift: «A Domino», bekränzt mit einem Lorbeerkranz und den Orden vom Goldenen Vlies tragend. Der Hintergrund ist als dunkle, lediglich einen kleinen Lichtfleck oben rechts aufweisende homogene, leicht konvexe Folie ausgebildet, die in scharfem Kontrast zum weichen Inkarnat und dem metallischen Glanz des Harnisch steht und damit den Kaiser in entschlossener Haltung zeigt. Das Gesicht ist unter Erzeugung starker Kontraste von links oben beleuchtet, der Kaiser selbst blickt selbstbewusst, energisch und die Mundwinkel unter dem buschigen Bart zu einem leichten Lächeln gehoben, direkt auf den Betrachter. Auffällig ist die weitgehende Bearbeitung des Bildfeldes selbst. Abgesehen von einigen harten Glanzlichtern, speziell an Stirn, linker Wange, Nasenrücken und dem linken Arm, sind alle Stellen bearbeitet, was zu einer erstaunlichen Differenzierung in den Mitteltönen und dementsprechend der verschiedenen Stofflichkeiten führt, die weit-

gehend ihren realen Erscheinungen entsprechend wiedergegeben sind. Selbst der Hintergrund zeigt diese aufwendige und umfassende, sehr disziplinierte Bearbeitung.

Die gleiche Feinheit der Linien, die geringen Abstände und differenzierte Stofflichkeit finden sich nicht im gleichen Mass in den umrahmenden Figuren. Diese sind wesentlich breiter gestochen und ähneln damit eher anderen Blättern wie dem *Sieg der Minerva* nach Bartholomäus Spranger (Abb. 4), dem *Porträt Pieter Breughels* nach Bartholomäus Spranger von 1606 (Abb. 5) oder *Sigismund Bathori* von 1607 (Abb. 6).

Das Oval selbst, gerahmt und damit innerhalb des Bildfeldes isoliert, ist vor einer Portikusarchitektur, angelehnt an zwei Pfeiler, angebracht. Auf den beiden Voluten oberhalb der Pfeiler sitzen links ein Capricornus und rechts ein Adler mit einigen blitzartigen Pfeilen in seinen Fängen, zwischen beiden Pax mit einem Palmwedel.⁶ Links deutet die mit einem Speer geflügelte Minerva und rechts eine Figur, die auf den ersten Blick als Ceres identifiziert werden könnte, wogegen aber Sporen, Peitsche und Spaten sprechen, womit es sich wohl eher um eine Personifikation der Agricultura handelt, was durch das Füllhorn und die beiden Fruchtgirlanden oben links und rechts noch betont wird. Unter dem Bildfeld selbst ist eine Schlachtenszene dargestellt, gerahmt von erbeuteten Waffen, Standarten sowie gefesselten türkischen Kriegern, wie die Pelzmütze, Krummsäbel und Halbmondstandarten ausreichend zeigen.

Worauf zielt nun dieses Programm ab? Bereits der Vergleich mit anderen Porträts Sadelers, die im ersten Dezennium des 17. Jahrhunderts entstanden, zeigt, dass es sich hier um ein spezifisches Programm handelt, das auf den Kaiser und dessen Rolle in besonderer Weise abzielt, und vielleicht am ehesten mit dem Programm auf der Porträtbüste von Adriaen de Vries verglichen werden kann.

Müller und Kaschek haben für diese Büste die Bedeutung einiger Elemente, die sich ebenfalls im Stich Sadelers wiederfinden, jüngst eingehend analysiert. So finden sich sowohl auf der Büste wie dem Stich Sadelers die Verbindung des Adlers und des Capricornus. Der Adler als allgemeines Symbol des Kaisertums und speziell des Heiligen Römischen Reichs, ist selbst in der Kombination mit der kaiserlichen Imprese «Adsit» ebenso konventionell wie unspezifisch. In der Kombination aber mit dem Capricornus wird dessen Bedeutung wesentlich spezifischer. Der fischschwänzige Steinbock verweist direkt auf den römischen Kaiser Augustus, der unter dem Aszendenten dieses Sternzeichens geboren wurde.⁷ Häufig wurde dieses Wesen auf Münzen und Medaillen verwendet, am prominentesten auf einer Gemme, die sich in der Sammlung Rudolfs II. befand, auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, wann sie in seinen Besitz kam. Dieser Bezug zwischen antikem und zeitgenössischem Kaisertum verweist auf die am rudolfischen Hof wichtige Idee der *renovatio imperii*. Diese Idee impliziert die Vorstellung einer



Abb. 5, links
Aegidius Sadeler, *Pieter Breughel*,
1606, Kupferstich, Bibliothèque
Nationale, Dept. des Estampes
et de la photographie



Abb. 6, rechts
Aegidius Sadeler, *Sigismund
Bathori*, 1607, Kupferstich, Biblio-
thèque Nationale, Dept. des
Estampes et de la photographie

Wiederherstellung der legendären *pax augusta*, das heisst der Idee eines weltumspannenden Friedens, dargestellt durch die unterworfenen und damit befriedeten Krieger am Sockel, stellvertretend für die Unterwerfung feindlicher Völker, unter der Leitung eines idealen Herrschers, in diesem Fall selbstredend nicht mehr Augustus, sondern Rudolf II. Nur im durch den Kaiser hergestellten Frieden kann sich Wohlstand, dargestellt durch Agricultura rechts, ausbilden. Pax oberhalb des Kaisers und gegen Minerva gerichtet, und Minerva als Personifikation der Weisheit und Künste vervollständigen dieses Programm. Das Programm dieses Sticks widerspiegelt damit zwar einen Anspruch Rudolfs II., genauso wie die gleichzeitige Porträtbüste, verweist aber nicht auf eine reale Situation, sondern ist Wunschgedanke höfischer Repräsentation und kompensatorischer Mechanismus im Umfeld Rudolfs II.

Das Porträt von 1604

Das nur ein Jahr später publizierte Porträt Rudolfs II. zeigt den Kaiser ausserhalb eines allegorischen Programms, aber mit nicht weniger Anspruch auf umfassende Repräsentation.⁸ In diesem Fall steht nun der Kaiser als Dreiviertelfigur vor einer halbrunden Wandnische, ebenfalls in vollem Harnisch und mit Lorbeerkranz, aber ohne den Orden vom Goldenen Vlies. Seinen Helm hat er mit geschlossenem Visier auf einem Sims hinter sich abgestellt. Den Blick richtet er auf den Betrachter, dreht den Körper aber in einer leicht diagonalen Bewegung an ihm vorbei. Damit wird Rudolf II. in einer eigenartig ambivalenten Haltung dargestellt. Der Körper scheint gespannt, die Schultern sind leicht angehoben, es hat den Anschein, wie wenn eine militärische Aktion unmittelbar bevorstünde, wie sich aus der heftigen Umgreifung des Befehlsstabs durch seine rechte Hand, der lässigen Auflage der linken Hand auf dem Schwertknauf und der prominenten Stellung des Helmes im Hintergrund ergibt. Bemerkenswert bleibt, dass die rechte Hand und der vordere Teil des Stabes über das eigentliche Bildfeld hinausgreifen und teilweise einen Schlagschatten auf die unter dem Bild angebrachte Inschrift werfen.

Auffällig bei einigen Exemplaren des ersten Zustandes ist die extreme Feinheit der Linien und Schraffuren (*Abb. 2*) sowie die Art der Differenzierung verschiedener Stofflichkeiten.⁹ Einige Exemplare weisen einen feinen silbrigen Glanz und eine extreme Feinheit der Linien auf, die dazu führt, dass die einzelne Linie oder auch ganze Strichlagen nicht mehr als solche wahrgenommen werden, sondern lediglich als helle, graue bis silbrige Fläche. Dabei verzichtet Sadeler in den Mittelönen weitgehend auf Kreuzschraffuren, lediglich im Vollbart, dem Schattenwurf an der rechten Wange sowie der kleinen Falte oberhalb der Nasenwurzel musste er auf dieses Mittel zurückgreifen. Ansonsten wird das Inkarnat durch unterschiedlich dicke und scharfe Parallelschraffuren erzeugt, wobei die Feinheit der Linie in Kombination mit dem jeweiligen Abstand nicht nur die stoffliche Wirkung determiniert, sondern auch deren Grad von Helligkeit oder Dunkelheit. Besonders deutlich wird dies im Vergleich der nicht gemusterten Partien des Harnischs mit dem Inkarnat, sei es an der rechten Hand oder im Gesicht. In langen, scharfen Linien bildet Sadeler nicht nur das Lineament und damit die Helligkeitswerte, sondern durch die Form der Linien werden auch die Volumina und die Binnenzeichnung gebildet. Dabei verwendet er nicht, wie andere Stecher, ausschliesslich Kreuzschraffuren, sondern ausschliesslich anschwellende Parallelschraffuren. Welche differenzierenden Mittel Sadeler dabei zur Verfügung standen, lässt sich einfach mit einem Vergleich des Porträts von Julius Cäsar (*Abb. 7*), des Porträts Rudolfs II. von 1603 und desjenigen von 1604 zeigen. Sowohl das Porträt Cäsars wie das ältere Porträt weisen eine Linienstruktur auf, die sich direkt an anatomischen Gegebenheiten orientiert, also in ihrem Verlauf die Form des Schädelkno-

Christian Rümelin: «Augustissimo et Gloriosissimo Rom: Imperatori» –



Abb. 7, links
Aegidius Sadeler, *Julius Cäsar*,
Kupferstich, Bibliothèque
Nationale, Dept. des Estampes
et de la Photographie, Paris



Abb. 8, rechts
Martino Rota, *Rudolf II.*, Kupfer-
stich, 1577 (?), Albertina, Wien

chens sowie der Gesichtsmuskulatur in einer leicht diagonalen oder horizontalen Parallelschraffur betont. Falten oder kleine Schatten der Binnenzeichnung werden lediglich durch eine Anschwellung der Linie erzeugt, wogegen eine Verdunkelung in den lichtabgewandten Partien entweder durch zusätzliche Punkte innerhalb der Parallelschraffur oder dann durch eine sehr disziplinierte und regelmäßige Kreuzschraffur gebildet wird. Im etwas jüngeren Porträt Rudolfs II. von 1604 nun ist zumindest das Gesicht und die Hand zwar mit ähnlichen Mitteln gestochen, die Unterschiede sind aber bemerkenswert. Wie in anderen Stichen folgt hier der Linienvorlauf nicht den anatomischen Verhältnissen. Die Parallelschraffuren des Gesichts erscheinen trotz ihrer teilweisen Unterbrechung in den Spitzlichtern als eine zirkuläre Struktur, die zudem keine so ausgeprägten Anschwellungen einzelner Linien aufweisen. Die Binnenzeichnung wird in diesem Fall nicht nur durch vereinzelte Überkreuzungen erreicht, sondern auch durch eine Verdich-

tung von Linien zu kompakten Bündeln, besonders deutlich auf dem rechten Handrücken und den Fingern, sowie eine zurückhaltende Angleichung der Linien an die jeweilige Binnenstruktur. Insgesamt bleibt aber die zirkulare Grundstruktur im Gesicht erhalten und wird auch in damit schwieriger zu realisierenden Partien, wie den Wangen und der Nase, angewandt.

Der Harnisch dagegen ist grundsätzlich anders gestochen. Bedingt durch die wesentlich härtere, glänzende Oberfläche musste Sadeler eine Technik anwenden, mit der materielle Eigenschaften adäquat umgesetzt werden konnten. Aus diesem Grund sind die Linien enger, dünner, verlaufen grundsätzlich nur in einer Richtung, diesmal analog der Wölbung des Harnischs. Lediglich in den Ornamenten finden sich Kreuzschraffuren. Dies entspricht zwar weitgehend bereits dem Prinzip, das Sadeler im Porträt des Kaisers vom Vorjahr anwandte, doch verzichtete er nun auf Hauptlinien mit dünneren *entre-tailles* und verdichtete stattdessen die dünnen, langen Linien zu kompakten Bündeln, die lediglich durch die Linienbreite und den Abstand ihren Ton erhalten und ausschliesslich damit die unterschiedlichen Reflexe, Strukturen und die Wölbung wiedergeben. Die Spitzlichter werden wie in anderen Blättern ausschliesslich durch Auslassungen erzeugt, also unbearbeitete Flächen in direkter Nachbarschaft zu durchgearbeiteten Partien, doch fällt auf, dass in diesem Porträt nicht nur deren Anzahl, sondern auch die gesamte Fläche markant höher ist und, abgesehen vom Rücken der vorgestreckten rechten Hand, sich diese Auslassungen nur im Harnisch finden, während in zahlreichen anderen Blättern auch in Inkarnatpartien dieses Mittel eingesetzt wird. Wie unterscheidet sich aber nun der erste Zustand von den folgenden, und welche Schlüsse müssen daraus für die Stichpraxis Sadelers in diesem Fall gezogen werden? Im Vergleich vom ersten zum zweiten bzw. dritten Zustand werden die umfassenden Änderungen deutlich.¹⁰ Die Kontraste wurden im zweiten und in den folgenden Zuständen dramatisch verstärkt; Partien, die im 1. Zustand als noch dunkel, aber mit deutlicher Binnenzeichnung erschienen, tendieren nun gegen schwarz und verlieren dadurch einen Teil ihrer Detailsichtbarkeit. Die Lichtreflexe im Harnisch erscheinen wie neu gestochen, wobei lediglich die Linien erheblich aufgestochen wurden, teilweise verlängert oder verkürzt, meist aber wurden die vorhandenen Linien lediglich verbreitert oder vertieft, dabei Auslassungen gefüllt oder andere Partien neu gestochen. Wie sich am Arm, dem Schulterpanzer, an Bauch und Hüfte aber zeigt, war es eine sehr weitgehende Umarbeitung, die zwar nicht die Komposition betraf oder den Kaiser mit anderen Gesichtszügen zeigt, aber einige bildwichtige Partien stark veränderte, wie Harnisch, Helm, Hintergrund und Kettenhemd, das nun nicht mehr wie im 1. Zustand eine sehr disziplinierte, vertikale, sondern eine horizontale Struktur erhielt. Das Muster der Reflexe sowie der Licht- und Schattenverteilung wurde grundlegend geändert, das Blatt wirkt insgesamt dunkler, und damit wird die Physiognomie des Kaisers, seine

Christian Rümelin: «Augustissimo et Gloriosissimo Rom: Imperatori» –

energische Handhaltung zusätzlich betont. Über die Gründe kann nur spekuliert werden, es scheint aber wahrscheinlich, dass angesichts der Feinheit der Linien eine schnelle Überarbeitung notwendig war, wenn die Platte nicht ganz ruiniert werden sollte. Zumindest einige Exemplare des 3. Zustandes zeigen bereits deutliche Abnützungen und Unschärfen im Druckbild, speziell in Partien, die nicht überarbeitet wurden wie die Halskrause, Bart oder Haare, was auf besagte schnelle Abnutzung hindeutet.

Warum aber stach Sadeler nach nur einem Jahr ein weiteres Porträt des Kaisers, und warum griff er hier mit dem Dreiviertelporträt ohne Rahmung auf einen Bildtypus zurück, der in seinem Werk nicht gerade sehr häufig vorkommt? Es wurde verschiedentlich bemerkt, dass er hierbei, analog zu Adrian de Vries' Auseinandersetzung mit Leoni, für die Komposition und Haltung des Kaisers auf einen Stich von Martino Rota zurückgriff (*Abb. 8*). Dieser Stich zeigt den jungen Kaiser in einer fast gleichen Haltung, das Gesicht allerdings stark typisiert, die Handhaltung mit dem Befehlsstab anders, ebenso die Proportionen deutlich kürzer und Details verschieden. Im Gegensatz zu Sadelers eigenen Platten, in denen er nur Kopf oder Handhaltung auswechselte, übernahm er hier ein Muster, allerdings in einer eigenen Formulierung. Die weitreichenden Unterschiede zwischen dem ersten Zustand Sadelers und dem Blatt Rotas machen deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine Korrektur handeln kann. Die Arme bei Rota erscheinen kürzer, die Winkel der Arme zum Oberkörper anders, die Schultern stärker angehoben, die Halskrause ist bei Rota einfacher, das Gesicht zeigt keineswegs Rudolfs II. deutlichen Unterbiss, die Helmzier erscheint weniger voluminös, die Ornamente einfacher. Dies würde bedeuten, dass die gesamte Platte hätte aufgestochen werden müssen, dabei unter einem Aufwand, der einen Neustich wesentlich einfacher machen würde. Sadelers Porträt nimmt also nur das Blatt Rotas als Muster auf, übernimmt damit aber die Traditionslinie, die bereits bei Rota implizit ist, der seinerseits auf Eneo Vicos Stich nach Tizians Porträt Karls V. zurückgriff und stellt damit via Rotas Stich Rudolf II. in eine direkte Linie zu Karl V. Die andere Traditionslinie ergibt sich aus Sadelers eigenem Werk, der vor allem durch die Hintergrundgestaltung Rudolf II. in einen direkten Zusammenhang mit römischen Kaisern bringt, allen voran Julius Cäsar, Tiberius, Vitellius und Vespasian. Der Stich übernimmt damit die Funktion einer *comparatio*, sowohl für den Dargestellten selbst wie den Künstler.¹¹ Der Porträtierte wird durch seine Leistungen in verschiedene Zusammenhänge gebracht, nicht nur um die Tradition der habsburgischen Kaiser zu zeigen, sondern gerade auch um die Leistungen Rudolfs II. in besonderem Masse hervorzuheben; für den Stecher war die direkte Auseinandersetzung mit bekannten Vorbildern und deren Übertreffen offensichtlich ein Ziel. Wie ist nun also vor diesem Hintergrund die Formulierung im Kunstkammerinventar zu deuten, und welche Stellung nahm die Platte in der kaiserlichen Sammlung

ein? Das Inventar von 1607/1611¹² erwähnt auf fol. 327e, 327a, 327aⁱ und 327aⁱ in insgesamt 33 Einträgen metallene Druckplatten, darunter an Einzelplatten fast ausschliesslich Platten von Sadeler und Dürer.¹³ Auffallend ist dabei, dass ausser den beiden frühen Porträts Rudolfs II. lediglich noch eine weitere Platte mit einem Bildnis Sadelers sich in der Sammlung befand, darüber hinaus aber die meisten Platten Sadelers mit Stichen nach Dürer. Auffällig ist bei dem Eintrag «Ein kupfer geschnitten und *corrigirt* von *Eg: Sadeler A^o. 1604, ist Ihr Mt: Rud: II. conterfett.*» zu Sadelers Porträt Rudolfs II. von 1604 nun, dass es die einzige Platte ist, die ausdrücklich als «*corrigirt*» bezeichnet wird. In keinem anderen Fall wird entweder eine Überarbeitung oder ein weiterer Eingriff genannt. Wie ist das nun zu verstehen? Keineswegs kann der Eintrag, Larsson folgend, dahingehend interpretiert werden, dass Sadeler lediglich die Platte Rotas überarbeitet hätte. Vielmehr deutet diese Formulierung darauf hin, dass die Platte nach dem 2. Zustand in die Kunstkammer gelangte, auch wenn sich der Eintrag nicht genau datieren lässt. Die Korrektur kann sich aber nicht nur auf eine eigene Weiterbearbeitung durch Sadeler beziehen, sondern könnte auch als Ausdruck verstanden werden, dass das alte Porträt Rotas aktualisiert wurde, und sich die Platte nun in Kaiserlichem Besitz befand. Lassen sich nun daraus Schlüsse bezüglich der Stich- und Verlagspraxis ziehen? Es erscheint schwierig, aber zumindest hypothetisch lassen sich einige Annäherungen an eine Antwort finden. In die Kaiserliche Sammlung gelangten, neben einigen vereinzelt Platten von Lukas van Leyden, Cornelius Cort, primär Platten von Dürer und Sadeler, wobei diese offenbar nicht dazu gedacht waren, nochmals verlegt zu werden. Sie waren als «*artificialia*» Sammlungsgegenstand an sich und damit nicht mehr zum Gebrauch bestimmt. Dass dann später wiederum Abdrucke gezogen wurden, lässt sich nur entweder mit dem Verkauf der Platten oder wenigstens ihrer erlaubten Nutzung erklären. Im Fall des Porträts von Rudolf II. von 1604/09 nun liegt die Vermutung nahe, dass Marco Sadeler 1609 noch im Besitz der Platte war, davon den dritten Zustand auf eigene Rechnung druckte, wie die Übernahme der üblichen Formulierung «*excudit*» nahelegt, und erst danach dann die Platte in die Kunstkammer gelangte. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde dann für den vierten Zustand die Adresse Marco Sadelers wieder entfernt.

Insgesamt zeigt sich aber in diesen beiden Porträts, gerade auch im Vergleich mit Bildnissen sowohl von anderen Herrschern, Adeligen als auch Personen am Hof, die nicht direkt zur Entourage des Kaisers gehörten, dass gerade das zweite Porträt von 1604/1609 in seiner Form, Ausprägung und Publikation singulär im Werk Sadelers bleibt. Vergleichspunkte lassen sich vereinzelt zu anderen Porträts finden, aber in seinem Anspruch der *Comparatio* und gerade auch im Kontext des ein Jahr zuvor gestochenen Porträts wird eine Komplexität erkennbar, die sich nicht bei anderen Porträts Sadelers erkennen lässt.

¹ Joachim von Sandrart, *L'Academie Todescha // della Architectura, Scultura & Pittura: // Oder // Teutsche Academie // der Edlen // Bau= Bild= und Mah=//lerey-Künste: [...]*, Nürnberg 1675, II. Theils, III. Buch, XXV. Capitel, pp. 355–357, hier p. 356. Das vorhergehende Zitat, p. 355.

² Siehe zu Sadeler generell zuletzt: Philippe Sénéchal, *Les graveurs des écoles du nord à Venise (1585–1620)*. Les Sadeler: entremise et entreprise, Thèse de Doctorat du III^e siècle, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1987, 3 vols.; Dorothy A. Limouze, *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629): drawings, prints and the development of an art theoretical attitude*, in: *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren/Emsland 1988, pp. 183–192; Dorothy A. Limouze, *Aegidius Sadeler, imperial printmaker*, Philadelphia 1989. *Bulletin / Philadelphia Museum of Art*; vol. 85, no. 362 (spring 1989); Isabelle de Ramaix, *Les Sadeler: de damasqueur à graveur et marchand d'estampes: quelques documents inédits*, in: *Le Livre & l'estampe*, 35, 1989, no. 131, pp. 7–46; Dorothy A. Limouze, *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629): drawings, prints and art theory*, Ann Arbor 1990; Caterina Limentani Viridis, *Una dinastia di incisori, i Sadeler: 120 stampe dei Musei civici di Padova*, Ausst.kat. Padua 1992; Isabelle de Ramaix, *Les Sadeler: graveurs et éditeurs*, Ausst.kat. Brüssel, Chapelle de Nassau, Bibliothèque royale 1992; Zuletzt: Isabelle de Ramaix, *Aegidius Sadeler, The Illustrated Bartsch, Supplement, Vol. 72*, New York 1997.

³ Siehe zu dieser Abwertung und den Implikationen der Interpretationsgraphik: Caroline Karpinski, *The Print in Thrall to its Original: A Historiographic Perspective*, in: *Retaining the Original. Multiple Original, Copy and Reproductions, Studies in the History of Art*, ed. by National Gallery of Art, Washington 1989, pp. 101–109; Véronique Meyer, *Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques*, in: *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 1989, no. 12 [Estampe et gravure d'illustrations], pp. 41–46; Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750–1930)*, in: *Storia dell'arte italiana, parte prima: Materiali e problemi, vol. 2: L'Artista e il pubblico*, Turin 1979, pp. 417–484; Dick Venemans, *Het «Discours sur les Préjugés de certains Curieux touchant la Gravure» door Bernard Picart*, in: *Delineavit et Sculpit*, 1995, No. 15, Mai, pp. 23–31; unzureichend Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern 1998 sowie zuletzt: Christian Rümelin, *Stichtheorie und Graphikverständnis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Artibus et Historiae*, vol. 44, 2001, pp. 187–200.

⁴ *Rudolf II. im Oval*, Kupferstich, TIB 7201.330, 2 Zustände bekannt, davon letzterer mit Adresse: «Marco Sadeler excudit», ansonsten Inschriften, um das Oval: «RVDOLPHUS II. ROMANORVM IMPERATOR AVGVSTVS: REX HVNGARIÆ, BOHE: ETC.» – im Bildfeld: «A DOMINO» – oben links: «PROCESSIT» – oben Mitte: «MANEBIT.» – oben rechts: «ADSIT.» – Mitte links: «CONSTABIT» – Mitte links: «MANSISSES.» – Mitte rechts: «POSSE DOCET» – darunter Mitte Rechts: «INSTAT.» – unten Mitte: «TIBI» – unten Mitte: «S. C. Mtis. pictor Iohan. / ab Ach Inuentor.» – unten rechts auf Buch: «CV[m] S. CÆS. MAL:» – unter Bild: «AVGVSTISSIMO, INVITISSIMO, SAPIENTISS°, ET FELICISS° ROM: IMPERATORI, RVDOLPHO II. DIOMIINO // SVO CLEMENTISSIMO, GRATVULATIONIS, FIDEI, ET SVBIECTONIS SPECIMEN HVMILLIMÉ DICAT, // CONSECRAT, PERPETVVS CLIENS ÆGIDIUS SADELER, ANNO M.D.C.III.» – Siehe hierzu Hollstein, 323; Prag um 1600, Ausst.kat. Essen 1990, No. 676; Limouze 1990 (wie Anm. 1), pp. 150, 164. – Der von Limouze angestrengte Vergleich von Sadelers Stich mit Jan Saenredams Stich nach dem Gemälde von Pieter Isaak mit dem Porträt von Hans von Aachen weist zwar einige oberflächliche Gemeinsamkeiten auf, doch verbleiben diese so allgemein, dass daraus keine Erklärung abgeleitet werden kann.

⁵ Siehe zuletzt: Jürgen Müller und Bertram Kaschek, *Adriaen de Vries: Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603*, in: *Studia Rudolphina*, 2001, H. 1, pp. 3–16.

⁶ Die bei Hollstein angeführte Identifikation als Minerva ist kaum überzeugend, wäre doch die Verdoppelung der Figur in einem derartigen Programm sinnlos.

⁷ Siehe die Deutung dieser Kombination und die folgenden Ausführungen: Müller/Kaschek (wie Anm. 5), pp. 8–11. Auf die astrologische Dimension muss hier nicht eingegangen werden, da sie sich offensichtlich am genau gleichen Programm orientiert und wohl auf die gleichen Quellen zurückgreift.

⁸ *Rudolf II.*, Kupferstich, 1604/1609, TIB 7201.329, 5 Zustände, 1. Zustand mit Adresse im Bild: «CVM // PRIVIL. // S. C. M.» – unter Bild auf neutraler Fläche: «AVGVSTISSIMO ET GLORIOSISSIMO ROM: IMPERATORI, // RVDOLPHI II. GERMANIÆ, HVNGARIÆ, BOHEMIÆ ETC REGI DNO[DOMINO] SVO // CLEMENTISSIMO SVBIECTISSIMVS CLIENS ÆGIDIUS SADELER DEMISSÆ // ET DEBITÆ OBSERVANTIÆ SIGNVM DEDICABAT ANNO M.D.C.IIIII PRAGÆ.» – Siehe zu diesem Blatt: Hollstein, no. 322; Haupt (in Ausst.kat. Prag um 1600), no. 22 und p. 164; Limouze 1990, p. 165 f.

⁹ TIB weist folgende Exemplare nach: Leiden, London (British Museum), Madrid (Prado), Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), Oxford (Ashmolean Museum), Paris (Bibliothèque Nationale, 2 Exemplare), Paris (FC), Parma, Rotterdam, Venedig, Wien (Albertina). Ich beziehe mich im Folgenden primär auf die Exemplare des Ashmolean

Museum (1. und 3. Zustand), daneben auf die Exemplare in Paris (Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et Photographies).

¹⁰ Hier ist also Larsson zu widersprechen, der die umfassenden Änderungen und damit verbundenen Implikationen als «nur geringfügig» einstuft. Siehe hierzu Lars Olof Larsson, *Bildnisse Rudolfs II.*, in: *Prag um 1600* (Beiträge; wie Anm. 2), pp. 161–170, p. 164.

¹¹ Siehe zum Begriff der *comparatio* ausführlich: C. H. Kneepkens, *comparatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, 5 Bde. (bislang), Darmstadt 1992 ff., hier Bd. 2 (1994), Sp. 293–299.

¹² Siehe hierzu Larsson (wie Anm. 10), p. 164. Unter Verweis auf das publizierte *Kunstammerinventar*: *Das Kunstammerinventar Rudolfs II. 1607–1611*. Hrsg. von Rotraud Bauer und Herbert Haupt, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, vol. 72, 1976, hier speziell: p. 104, Nr. 1990.

¹³ Von Sadeler werden erwähnt, die meisten Platten sind identifizierbar: *Die Weisheit besiegt die Unwissenheit*, Nr. 1984 (TIB 7201.114); *Kopf eines bärtigen Apostels mit Kappe* nach Dürer, Nr. 1986 (TIB 7201.040); das *Porträt Rudolfs II.* von 1603, Nr. 1987 (TIB 7201.330); *St. Johannes* nach Dürer, Nr. 1988; *Maria*, 1598, Nr. 1989; *Rudolf II.*, 1604, Nr. 1990 (TIB 7201.329), *Verkündigung an die Hirten*, nach Bassano, Nr. 1997 (TIB 7201.031); *Maria und Jesus*, nach Hans von Aachen, Nr. 1998 (TIB 7201.054); *Madonna della Seggiola*, nach Raffael, Nr. 1999 (TIB 7201.076); *Hercules und Omphale*, Nr. 2004 (TIB 7201.105); *Madonna mit der Meerkatze* nach Dürer, Nr. 2006 sowie *Acteon und die Nymphen*, nach Rudolf Heintz, Nr. 2013 (TIB 7201.104).