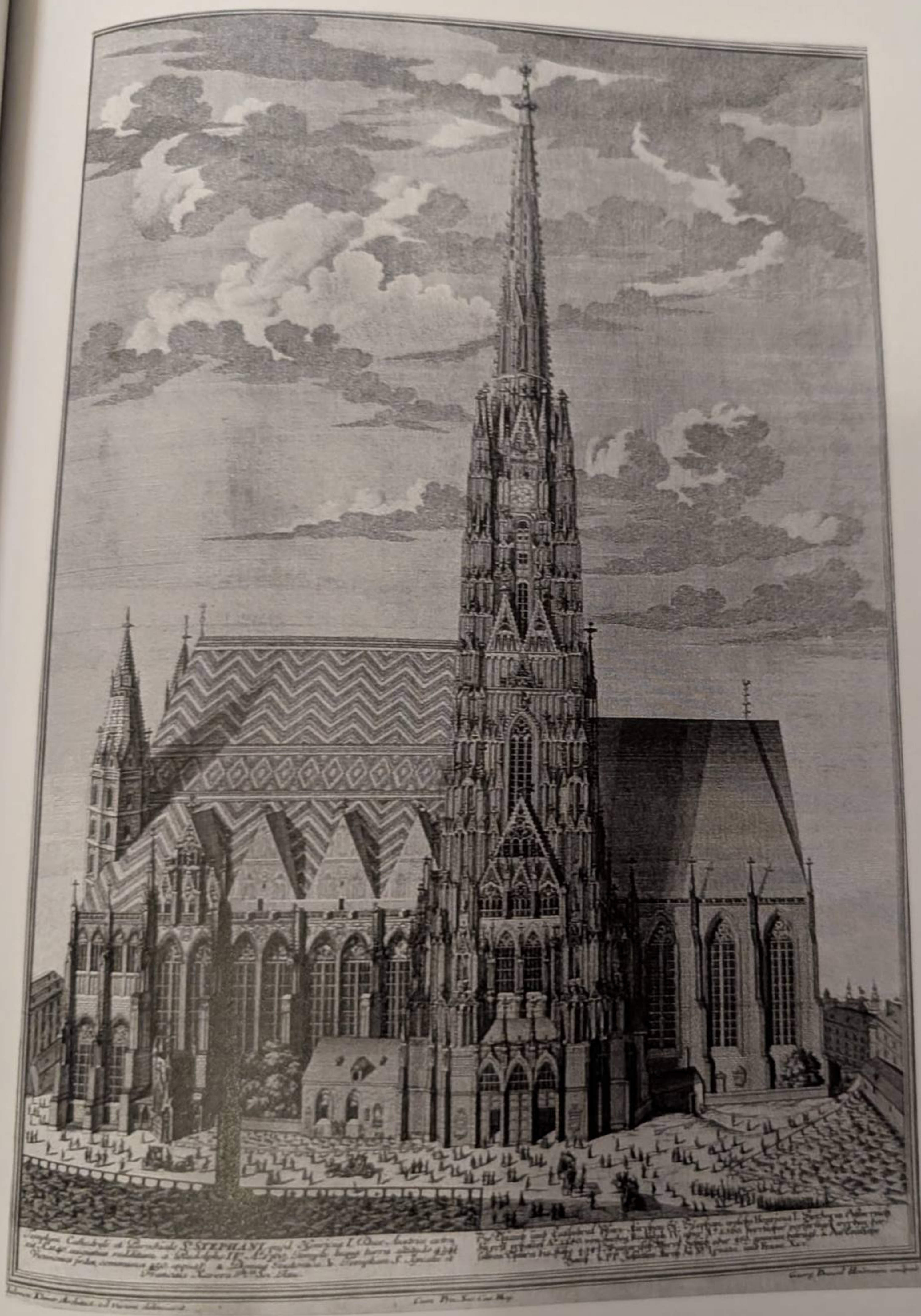




Die Graphische Sammlung von Anton Roschmann
Allegorische Darstellung in den graphischen Künsten -
Ein relativierendes Element und Medium in Hinblick auf ihre
gesellschaftlichen Aufgaben

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
Institut für Kunstgeschichte
Geisteswissenschaftliche Fakultät der Leopold-Franzens-Universität
Innsbruck

Eingereicht von Mgr. Bc. Vladan Antonovic

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

DVO BRACCHIA CEPI
TRIDENTINAM BENEDICTIONEM
ET TEMPOREM
PATIRI

(Augustinus Salernitanus)

ACCEPTVM REDDITVR OFFICVM

Danken möchte ich meinem Mentor und Betreuer meiner Dissertation, **ao.Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler**, der mir nicht nur die Anregung gab, mich mit der graphischen Sammlung von Anton Roschmann zu beschäftigen, sondern mir durch wichtige Denkipulse immer wieder die Richtung gewiesen hat. Mein Dank gilt Herrn **Dr. Alfred Bader und seiner Frau Isabel** für ihr großzügiges Stipendium, das mir meinen Aufenthalt in Innsbruck überhaupt ermöglichte. Für seine Unterstützung möchte mich bei **Univ.-Prof. Dr. Milan Togner** bedanken, der mir seine wertvollen Kenntnisse übermittelte. **Dr. Martin Wieser**, Direktor der Universitätsbibliothek in Innsbruck und **allen Mitarbeitern in der Abteilung für Sondersammlungen** danke ich für die ständige Hilfsbereitschaft, die meine Arbeit mit dieser Sammlung wesentlich erleichterte. Ohne die unermüdliche Hilfe bei sprachlichen und fachlichen Problemen durch **Mag. Romedio Schmitz-Esser, Veronika Koch, Dr. Martin Kapferer** und **MMag. Brigitte Winkler-Komar** würde ich meine Dissertation nicht beendet haben.

Meinem nächsten Umkreis, **Oma, Resi** und **Lukas** danke ich für die beste Atmosphäre, die ich mir für meine Arbeit wünschen konnte.

Innsbruck 2002

Vladan Antonovic

Inhalt

Prolog	
Die Persönlichkeit von Anton Roschmann	1
Entstehung und die Geschichte der Sammlung	6
Gliederung und System der Sammlung	10
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.1	15
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.1 – Dürerkassette	17
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.2	19
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.3	31
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.4	36
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.5	43
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.6	48
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.7	50
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.8	52
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.9	54
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.10	55
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.11	63
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.12	65
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.13	67
Graphische Sammlung von Anton Roschmann - Band Nr.14	69
Allegorische Darstellung in den graphischen Künsten - Ein relativierendes Element und Medium in Hinblick auf ihre gesellschaftlichen Aufgaben	73
Graphische Allegorie als <i>Propaganda Fide</i>	76
Graphische Allegorie in den Diensten von Politik und Macht	77
Graphische Allegorie als Kunstwerk	79
Graphische Allegorie als die Erfassung der menschlichen Wirklichkeit	80
Quellenverkürzungen	81
Literatur	83
Abbildungsnachweis	93
Katalog - Band Nr.1	1
Katalog - Band Nr.1 – Dürerkassette	25
Katalog - Band Nr.2	35
Katalog - Band Nr.3	56
Katalog - Band Nr.4	80
Katalog - Band Nr.5	102

Katalog - Band Nr.6	132
Katalog - Band Nr.7	155
Katalog - Band Nr.8	169
Katalog - Band Nr.9	198
Katalog - Band Nr.10	226
Katalog - Band Nr.11	242
Katalog - Band Nr.12	265
Katalog - Band Nr.13	290
Katalog - Band Nr.14	317
Einleitung - CD	326

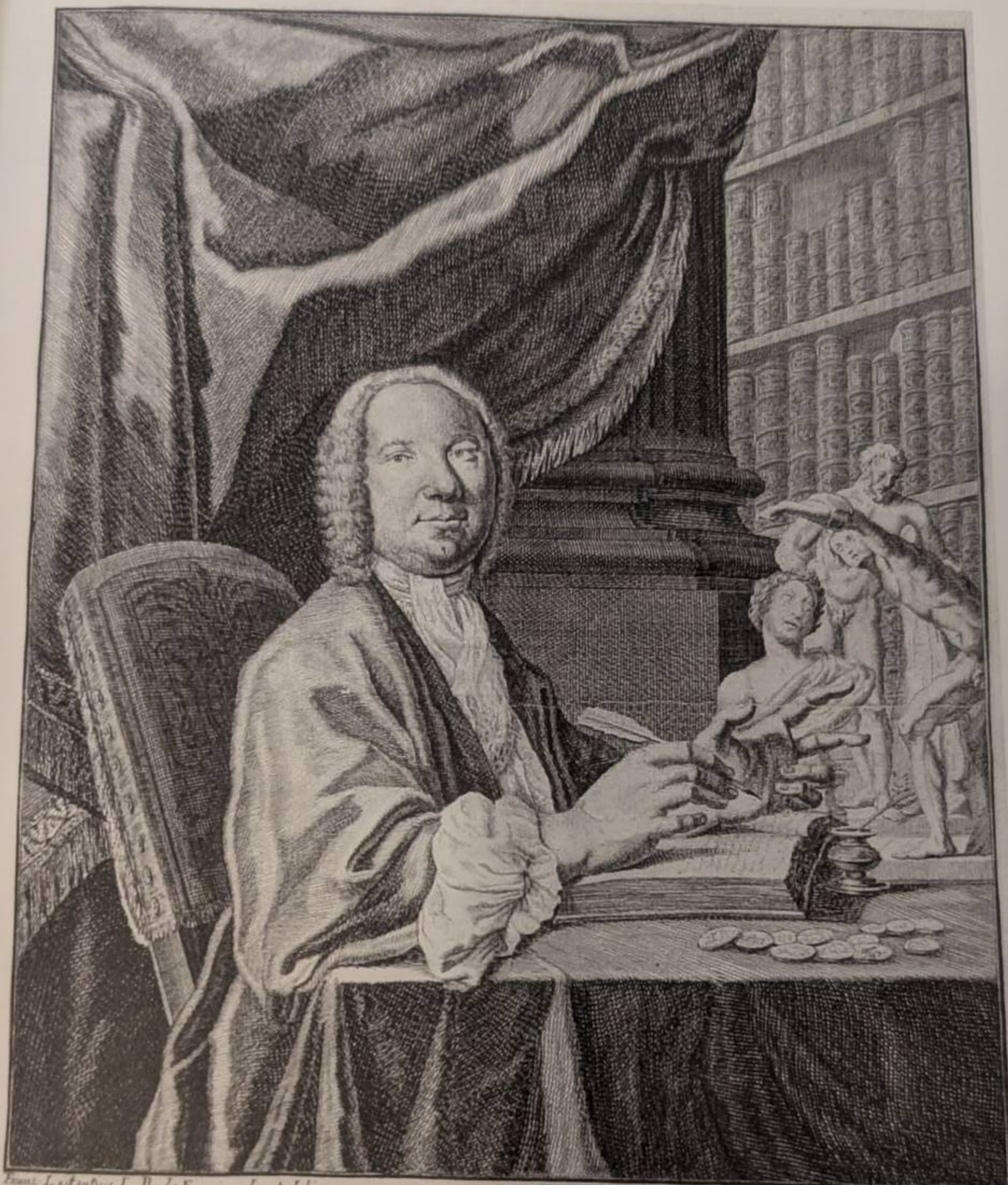
Prolog

Im Rahmen seiner Tätigkeit als der erste Universitätsbibliothekar stellte Anton Roschmann eine graphische Sammlung zusammen, die heute nach ihm benannt ist. Die Sammlung besteht aus 29 Bänden mit mehr als 6.400 geklebten graphischen Blättern, einem Band von Handzeichnungen der tirolischen Künstler und einem Registerband. Diese Bände sind einheitlich in Rindsleder gebunden. Ich habe mich über zwei Jahre lang intensivst in mühevoller Kleinarbeit mit dieser Sammlung auseinandergesetzt und konnte dieses Werk vorlegen, das ich hiermit freudvoll präsentiere.

Die vorliegende Arbeit verfasst zum erstenmal einen wissenschaftlichen Katalog von allen graphischen Blättern (4.000), die sich in den Bänden der deutschen und tirolischen Künstler befinden und beschäftigt sich gleichzeitig mit dem Begriff der graphischen Allegorie. Sie versucht weiters die allegorischen Darstellungen als ein relativierendes Element und Medium in den künstlerischen und geistesgeschichtlichen Rahmen zu betrachten, um ein möglichst objektives und erklärbares Dasein der Bildidee und des Kunstwerkes anzudeuten und damit auch in ihren gesellschaftlichen Positionen, die Walter Koschatzky verwendete, zu verankern. Die Kapitel der vorliegenden Arbeit beschreiben neben dieser Problematik und der Geschichte und Gliederung der Sammlung auch die Inhalte der einzelnen Bände, aus denen einige interessante Beispiele ausgewählt und ikonographisch wie ikonologisch interpretiert wurden.

Den Stützpfeiler der vorliegenden Dissertation bildet der aus zwei CDs bestehende Multimediakatalog, ohne den die ganze Dissertation unvollständig bliebe. Die Zielsetzung des Kataloges liegt in einer vollständigen, multimedialen Präsentation der graphischen Sammlung von Anton Roschmann, die einem breitgefächerten Forscher- und Interessentenkreis einen leichtestmöglichen Zugang zur Sammlung gestattet. Die Lösung dieser anspruchsvollen Aufgabe bestand in der EDV-Verarbeitung von 4.000 Graphiken in mehr als 56.000 Dateien. Aufgrund dieser enormen Datenmenge wurde der Katalog auf zwei CDs aufgeteilt, wobei bereits an einer zukünftigen Nutzbarmachung der Daten im Medium Internet gearbeitet wird.

Es steht fest, dass der vorliegende Katalog im technischen Sinne kein professionelles Werk sein kann, aber unter den gegebenen Umständen wurde das Maximum für eine möglichst fehlerfreie Umsetzung unternommen.



Frans. L. schouten L. B. De Fervens. In. et Solin.

Franz Schauer Buchhändler Leipzig

A. ROSCHMANNO
VIVENTI
QVOD. PATRIAM. HISTORIAM
ET
ELEGANTIORES. LITTERAS
EGREGIE. IN LVSTRET
LACTANTIVS. FIRMIANVS
H. M
CONCIVI OPTVMO
D. D. D

Die Persönlichkeit von Anton Roschmann

Die Persönlichkeit von Anton Roschmann ist stark mit der Tiroler Historiographie verbunden. Roschmann war der erste Innsbrucker Universitätsbibliothekar, Schatzregistrator und Autor von fast 200 verschiedenen Studien und Abhandlungen, die mehr als achttausend handschriftliche Blätter darstellen.¹

Anton Roschmann wird am 7. Dezember 1694 in Hall in Tirol geboren.² Seine Eltern stammen aus unvermögenden Verhältnissen, der Vater arbeitet als Salzstoßer, die Mutter ist Tochter eines Zimmermeisters. Nach dem Besuch des Jesuitengymnasiums in Hall studiert er an der Innsbrucker Universität Philosophie, Theologie und Rechtswissenschaften. Im Jahre 1716 erwirbt er den Titel des Magisters der Philosophie, 1720 beendet er das vierte Jahr des Studiums der scholastischen Theologie. 1726 erwirbt er den „Gradus Licentiae ex utroque Jure“ und im Jahre 1727 absolviert er erfolgreich die Notariusprüfung. Die Frage nach der Finanzierung seiner Studien kann auch unter Zuhilfenahme der Quellen nicht beantwortet werden, sein erster Biograph A.A. Dipauli nennt als Finanzaufkommen die Auftragsarbeiten, bei denen es sich um die Verfassung der „Laudationes“ handelt.³ Aus Roschmanns zwei Ehen gehen dreizehn Kinder hervor, von welchen vier in jungem Alter sterben. Einer seiner Söhne, Kassian Anton Nikolas Roschmann, wird sein Nachfolger im Bibliotheksdienst.

Am Beginn seines beruflichen Werdegangs erhält Anton Roschmann im Jahre 1722 die Stelle des Universitätsnotarius, welche er bis 1747 innehat. Die erste Erwähnung über den Kontakt zwischen ihm und der Ambraser Kunstsammlung geht auf das Jahr 1725 zurück, in dem er für die Inventur der Bibliothek und der Kunstsammlung mit 75 Gulden belohnt wird.⁴ Weitere Arbeitsmöglichkeiten in Ambras findet Roschmann im Zusammenhang mit der Übergabe des Schlosses an die neuen Schlosshauptmänner in den Jahren 1736 und 1755. In diesem Jahr wird er auch beauftragt, ein neues Inventar der Sammlung zu verfassen, welches sich heute

¹ Ganzer Nachlass befindet sich in der Abteilung „Dipauliana“ der Bibliothek des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck.

² A. Auer 1979, S. 1-44.

³ A.A. Dipauli: Anton Roschmann und seine Schriften. In: Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg. Bd. 2, Innsbruck 1826. S. 1-184.

⁴ TLA, Embieten und Befehl, Fol. 37-38, 9. Feber 1725.

im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.⁵ Zu dieser Schrift fügt noch Roschmann eine Kurzfassung hinzu, in der er eine mögliche Präsentation der Sammlungen vorschlägt.

Für Roschmann ist die Ambraser Kunstsammlung eine wertvolle Quelle für alle Studienbereiche. In seinem Nachlass können wir noch zwei weitere - die Ambraser Kunstsammlung betreffende - Handschriften finden. Es handelt sich um eine kurze lateinische Aufzählung der wichtigsten Kunstwerke sowie eine umfassendere Studie, die sich an den gelehrten Reisenden wendet. Hier findet man mehrere interessante Beobachtungen, in welchen Roschmann z.B. die Erhaltung der Denkmäler „in situ“ forderte: „*Beim Eingang dieses Erzfürstlichen Schloßes Ambraserzeugen sich 6 Römischen Meilstein, so nach Gezeugens Erasmi Igl v Voldersperg aus verschiedenen Gegenden von Yhnsprugg sub. Ferd. A.A. dahin gebracht worden. Es wäre der Alten Tyrol Geographie besser geholfen worden, wan dise Meul Säulen an ihren Orthen wären gelassen worden.*“⁶

Neben den Inventararbeiten erhält Roschmann auch den Auftrag, die Elogia der siebenundzwanzig Tiroler Landesherren im Spanischen Saal im Schloss Ambras zu verfertigen.

Einen wichtigen Meilenstein stellt für Anton Roschmann die Gründung der Innsbrucker Universitätsbibliothek dar. Schon im Jahre 1731 äußert sich der akademische Senat mit einer Bitte an mehrere öffentliche Stellen, die Ambraser Bibliothek der Universität zu überlassen. Von Beginn an ist Roschmann mit diesem Projekt verbunden, da die Stelle des Bibliothekars aus finanziellen Gründen der Universitätsnotarius unter dem Patronat eines Professors übernehmen soll. Im Jahre 1735 befiehlt eine kaiserliche Resolution die Einrichtung der öffentlichen Bibliothek, welche allerdings erst im Jahre 1745 realisiert wird.

Das Kernstück der Bibliothek bildet die Ambraser Bibliothek mit dreitausend Büchern, weiters folgen die Bücher, die sich bei Hof und der Regierung in Innsbruck befanden. Die Bibliothek erhält auch Rechte auf Pflichtdrucke aus Vorder- und Oberösterreichischen Ländern, ein jährliches Budget in der Höhe von dreihundert Gulden für neue Exemplare und die Wiener Bibliothek übergab an sie vier Kisten von ihren Dubletten.

⁵ Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums in Wien, Inv.-Nr.6656.

Die Innsbrucker Bibliothek umfasst auch eine Kollektion von Mineralien und Monumenten, die für einen didaktischen Zweck zusammengestellt wurde.⁷

Anton Roschmann ist einer der Mitbegründer der gelehrten Gesellschaft „*Societas academica literaria*“, welche im Jahre 1738 oder spätestens 1740 entsteht.⁸ Die ersten Mitglieder waren neben Roschmann Graf Zeil, Baron Rossi, Hofrat Spreng, Professor Riegger, Graf Taxis, Representationsrat Ceschi, Graf Brandis, der Wiltener Prämonstratenser Kempter und Recordin, der Kaplan der Mariahilfkirche Gabrielli. Die Zielsetzung der Gesellschaft wurde als Universalgeschichte bezeichnet. Die Mitglieder, genannt „*Silentiarii*“, trafen sich nach festgelegten Regeln einmal wöchentlich, zur Aufnahme eines neuen Mitglieds war die Zustimmung der Anwesenden notwendig, die Zahl sollte aber nicht wesentlich vergrößert werden. Für jedes Mitglied bestand die Möglichkeit, ein frei gewähltes Thema in Form eines Vortrages zu besprechen, wobei den Teilnehmern eine Abschrift des Vortrages zu diesem Zeitpunkt vorgelegt werden sollte. Diese geschriebene Studie fügte man zusammen mit den wichtigsten Punkten der Diskussion und der Teilnehmerliste den Akten der Akademie bei. Für den Fall, dass kein Referat vorbereitet war, sollte ein Abschnitt aus Petavius' Geschichte gelesen und besprochen werden. Die Gesellschaft versammelte sich zumeist in der Bibliothek des Grafen Taxis. Im Jahre 1747 hatte sie schon neunundsechzig Mitglieder, aber die Zahl der Teilnehmer betrug nur selten mehr als zehn.

Bis Juli 1747 finden ungefähr zweihundert Sitzungen statt, auf welchen Anton Roschmann mehr als einhundert Vorträge hält. Zum Programm der Sitzungen gehörte auch die Präsentation von Natur- und Kunstobjekten, z.B. wurde hier die sechsbändige Kupferstichsammlung des Grafen Brandis diskutiert, die Roschmann bereits inventarisiert hatte. Es handelt sich dabei um die Stiche nach den Brüdern Carracci, Michelangelo, Raphael, Rubens, nördliche Künstler waren mit Werken von Stradanus, Goltzius, Hollar, Merian, Sandrart, Aachen, Heintz, Binck, Pencz, Rottenhammer, Schönfeld und anderen vertreten.⁹

Anton Roschmann tritt im Jahre 1747 aus dem Universitätsdienst aus, da er zum Schatzregistrator ernannt worden war. Von seinem damaligen hervorragenden

⁶ Abteilung „Dipauliana“ der Bibliothek des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, Dipauli-Roschmann, Kat.Nr. CLXII, Fol.2.r., zitiert nach A.Auer 1979, Nr.81.

⁷ A.Auer 1979, S. 42-43.

⁸ A.Auer 1979, S.17-24.

Ruf zeugen die Verleihung des Ehrentitels eines „*landschaftlichen Historicus*“ oder das Angebot des kaiserlichen Rates und geheimen Haus- und Hofarchivars Anton Theodor Taulow von Rosenthal, der Anton Roschmann nach dem Aufenthalt in Innsbruck als seinen Adjunkten offiziell vorschlug. Roschmanns Ablehnung wurde ihm in einer kaiserlichen Resolution genehmigt. Kaiserin Maria Theresia erkannte ihm für seine Verdienste eine jährliche Pension in der Höhe von sechshundert Gulden zu. Über Roschmanns Arbeiten war selbst Papst Benedikt XIV. informiert und äußerte sich in drei Briefen zu verschiedenen Schriften Roschmanns. Roschmann war auch Mitglied von anderen gelehrten und wissenschaftlichen Gesellschaften. Es handelt sich dabei um die Gesellschaft deutscher Benediktiner, die Gesellschaft der Agiati in Rovereto und die Bayerische Akademie der Wissenschaften.

Anton Roschmann stirbt am 25. Juni 1760, kurz nachdem sein Sohn Kassian als sein Adjunkt bestätigt wurde.

Roschmanns Schriften und Studien kann man in vier Gruppen einteilen:

- 1) Reiseberichte mit historisch-topographischen Untersuchungen
- 2) Sammelbände zur Geographie und Geschichte
- 3) Quellen zur Tiroler Kirchengeschichte und Hagiographie
- 4) Empirische naturwissenschaftliche Schriften

Alle Arbeiten sind im Stil der summarischen Aufzählung einzelner Fakten verfasst, welche in einem chronologischen oder topographischen System verankert ist. Eine wichtige Rolle für die Kunstgeschichte spielt seine Schrift *Tyrolis Pictoria ac Statuaria*. Im ersten Teil identifiziert sich Roschmann in mancher Hinsicht mit theoretischen Ansichten von Andre Felibien (1619-1695) : „*4 Haubtsache(n) erfordere(n) die Kunstverständige(n) d(a)s jemande aine(n) vortreffliche(n) Künstler und besond(er)s Mahler, abgebe(n) khönne. d(a)s erste nennen sie die Genie, od(er) d(a)s Naturell: welches mit aine(m) grosse(n) Gout begleitet seyn solle, d(a)s andere die Composition, d(a)s dritte die Zeichnung, d(a)s vierte die Colorit. die Genie nun, od(er) d(a)s Naturell, ist d(a)s sond(er)bare Talent, welches wed(er) durch Arbeit od(er) Ybung khann zuwegegebracht werde(n), sond(ern) man muss mit diese(m) gebohre(n) seyn. Es ist nemblich aine Erleuchtung des Verstands, welche durch leichte Mittel uns zum Endzweckh bringet; zu diese(m) Naturell muss ain Mahl(er) die sichtbare Natur*

⁹ Dipauli-Roschmann, Kat.Nr.LXXIII.

als sein objectu(m) damit er umbzugehe(n) hat, betrachte(n), nicht wie dis und jenes sich in d(er) Natur zufällig ergibt, sonde(rn) wie sie in sich selbst nach ihrer Vollkommenheit seyn soll, und wie sie in d(er) Art und Thatt seye (n) wurde..“

Der Zweite Teil der *Tiroler Künstlerviten* entsteht unter dem theoretischen Einfluss von Roger de Piles (1635-1709): „*damit ich ainige Begriff und Grund Ursache vorbrächte, auch die Terminos Artis, welche nothwendig in dene(n) Lebe(n) d(er) Tyrol(er) Künstler vorkome(n) müsse(n), und mithin die Beschreibung selbste in etwas erleuchtete, und erkläerte. es habe mir zu diese die Reflexiones des Mr. de Piles so er yber die Mahlerey yberhaupt, und sodann yber die vornembste insbesondere verfertigte genuzet, desse(n) ybersezung und beliebte Kürze ich auch in Mehrweeg beybehalte habe, weillte die Künstler selbste(n) bekhenne(n). Er habe am beste(n) v(on) d(er) sache geschriben, und geurthaillet..“*

Die Entstehung und die Geschichte der Sammlung

Sammlung auserlesener Kupfer-Stiche vom Anfang dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeiten. Worinnen die Werke der vornehmsten Künstlern enthalten. Theils aus der Landsfl. Kunstkammer zu Ambras und der Residenz allhier, mehrentheils aber durch einge auf des Landes Tyrns Beste Gutthäteren abziehende Freygebigkeit für die kayl-kön. Öffentliche Bibliothec allhier zusammen- und in diese Ordnung gebracht von Anton Roschmann, J.J.L., k.k. Bibliothecario, Hof-Vice-Archiv und Ldschl. Historico. Ao Dni M.D.CC.LL.¹⁰

Aus der Titelseite der ganzen Sammlung, die am Anfang des ersten Bandes steht, geht hervor, dass eine der Sammlungsquellen auch im Schloss Ambras liegt. Erzherzog Ferdinand I. von Tirol (1529-1595), zweiter Sohn Kaiser Ferdinands I., Neffe Kaiser Karls V., Onkel Kaiser Rudolfs II., Statthalter in Böhmen (1547-1563) und Landesherr von Tirol und den Vorlanden (1563-1593) gehört zu den wichtigsten Sammlerpersönlichkeiten im Hause Habsburg. Für seine zahlreichen Sammlungen ließ er ein eigenes Gebäude im Schloss Ambras, heute auch als Unterschloss bekannt, bauen.

Die Tragelemente für die Kunstsammlung stellten die Begriffe Natur, Kunst und Altertum dar, deren Grenzbereiche ineinander übergehen konnten. Die Kunstsammlungen der späten Renaissance entsprachen dem enzyklopädisch-didaktischen Programm. Die Kunstkammer spielte hier die Rolle eines Theatrum Mundi, es handelte sich um einen abgeschlossenen Mikrokosmos, der in den Augen der Zuschauer einen Makrokosmos im Sinne der ganzen Erde vertreten sollte.

In dieser Hinsicht umfasste die Sammlung von Erzherzog Ferdinand I. von Tirol in Ambras auch die Graphik.¹¹ Ein wesentlicher Teil dieser graphischen Kollektion befindet sich seit dem Jahre 1665 in Wien. Es handelt sich um 5000 Blätter in 34 Folien, vorwiegend in gebundenen Bänden. Mit Ausnahme von dem Werk Albrecht Dürers wurden die Stiche nach Themen unterteilt, welche man in fünf „Oberkategorien“ einordnen kann:

- 1) Werk von Albrecht Dürer
- 2) Religiösen und Moralitäten
- 3) Ikonographie (Bildnisse und Porträten)

¹⁰ Titelseite der Sammlung von Anton Roschmann, siehe im Katalog: R-01-01

¹¹ Peter W. Parshall 1982. S.139-184.

- 4) Topographie (Landschaften, Veduten, Architektur)
- 5) Musterbücher

Aus dem Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. von Tirol geht hervor, dass auch weitere Bände mit Stichen in seiner Kunstkammer vorhanden waren. In dem Inventar sind einzelne Bände nur stichwortartig beschrieben, aus der Bemerkung „*ain langelets buech in rots leder eingebunden, darauf steet geschriben allerei illuminierte Kupferstiche*“¹² kann man kein konkretes Werk identifizieren.

Der Großteil der graphischen Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol blieb nicht lange in Ambras. Mit dem Tod des Erzherzog Sigmund Franz im Jahre 1665 starb die Tiroler Nebenlinie der Habsburger aus und Kaiser Leopold I. ließ danach einige wertvolle Bände aus der Ambraser Bibliothek - damit auch fast alle Bände mit der Graphik - nach Wien überführen.¹³

Aus der graphischen Sammlung blieb im Schloss Ambras nachweisbar ein Klebeband bezeichnet als „*Moralia Inventiones et Historiae*“, der 222 Stiche nach Themen und Inhalten geordnet umfasst. Vertreten sind hier die Werke der niederländischen und deutschen Künstler wie P. Bruegel, H. Bol, C. Bos, F. Floris, M. Heemskerck, G. de Jode, L. Lombard und G. Pencz.¹⁴

Als Registrator der Kunstsammlungen und Verfasser der Inventare hatte Anton Roschmann den besten Überblick über die in Ambras untergebrachte Graphik. Schon im Jahre 1746 ersuchte er die zuständigen Stellen um die Überlassung eines „Trucheles“ aus dem Schloss Ambras, wo sich die Kupferstiche und Handzeichnungen befanden, die von den Mäusen beschädigt worden waren.¹⁵ Dieser Antrag scheint abgelehnt worden zu sein, da Roschmann in seinem Inventar aus dem Jahre 1751 einen Bücherkasten mit vielen ungeordneten Kupferstichen erwähnt: „*Die nachfolgende v Holz Seyde Helfenbain und Federn außgezierete Kästeren berühren die Litteratur fast nichts wohl aber der 12 oder Bücherkasten. diser hat sich mittelst so vieler Kupferstichen erwehret, d Er nit wie anderstwo und besonds am höchsten Orth beschehen von*

¹² Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelust, Innsbruck und Ambras, vom 30. mai 1596. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 7/2, 1888. S. CCXXVI-CCCXII. Folio 388.

¹³ Die Sammlung befindet sich heute in der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums in Wien.

¹⁴ Der Klebeband befand sich noch im Jahre 1982 im Schloss Ambras, heute wird er zusammen mit restlichen Bänden in KHM in Wien deponiert

¹⁵ Anton Hittmair 1910. S.25.

dem Dorf in die Stadt reisen müssen: Das für diesen Kasten die Kays. Königl. Commisions Actuarii nit recht unterschreiben wollen und meine Feinde wenigst diese Freyde erlebt, d noch dises hintertriben, wan es schon niemand anuzet: vielleicht hilft khünftiger Zeit aine höhere Unterschrift, d ad usum Publicum khomet, wasß in der Kunst Camer niemand oder sechen will, oder mit Verlust der Zeit sechen khan.“¹⁶

Die endgültige Bewilligung für die Übernahme dieser Kupferstiche musste Roschmann bald bekommen haben, da seine Sammlung noch im selben Jahr komplettiert wurde.¹⁷ Welche Stiche dieser Kasten umfasste, ist leider unklar. Eine annähernde Antwort vermittelt uns die Sammlung selbst.

In den Stichen, die die Sammlung von Anton Roschmann umfasst, tritt Erzherzog Ferdinand II. von Tirol weder als Auftraggeber, Schirmherr noch Freund der an der Verfertigung der Blätter beteiligten Künstler oder des Herausgebers auf. Nur eine einzige Serie trägt eine Dedikation an ihn, es handelt sich hierbei um das Werk *Bonorum Malorum*, das im Verlag von Johannes Sadeler in Antwerpen im Jahre 1586 nach Vorlagen von Maarten de Vos herausgegeben wurde. Die anderen Serien sowie einzelne Blätter aus der Sammlung sind aber auch den anderen Mitgliedern der Habsburger Dynastie, darunter dem Kaiser Matthias, gewidmet.

Einen weiteren Anhaltspunkt bilden die Künstler, die für den Hof der Tirolischen Habsburger in Innsbruck tätig waren. Die habsburgische Genealogie von Hans Burgkmair, in der Sammlung mit 48 Holzschnitten vertreten, stammt höchstwahrscheinlich aus dem Schloss Ambras. Die Stiche aus dem Verlag von Dominik Custos, für den der Erzherzog Ferdinand II. von Tirol der wichtigste Auftragsgeber war, sind ebenfalls in der Sammlung vorhanden.

Die drei kompaktesten Gruppen der *Deutschen Künstler* aus der Sammlung von Anton Roschmann bilden:

- 1) Die deutschen Meister des 15. Jahrhunderts
- 2) Die niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts
- 3) Die Kupferstiche nach Vorlagen von Johannes Stradanus

Diese Gruppen stellen mehr als ein Drittel der ganzen *Deutschen Künstler* vor und haben alle eine enge Beziehung zu den Ambraser Kunstsammlungen. Der bis heute bestehende Teil der graphischen Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol

¹⁶ Dipauli-Roschmann, Kat.Nr.CLXII. F.6 v.

¹⁷ Titelseite der Sammlung

umfasst dazu die genannten Künstlergruppen in einer ähnlichen Unterteilung. Aus diesen Gründen kann man vermuten, dass sich gerade diese drei Gruppen oder zumindest Teile davon in dem erwähnten Kasten aus dem Schloss Ambras befanden, um dessen Übernahme Anton Roschmann ersuchte.

Weitere Quellen der Sammlung stehen sicher mit der Innsbrucker Gesellschaft „*Societas academica literaria*“ in Zusammenhang. In der Position eines anerkannten Kenners und Begutachters besuchte Roschmann mehrere Mitglieder und leistete in dieser Hinsicht auch einen Beitrag bei der Bildung der Sammlung. Roschmann hatte gute Kontakte zu den zeitgenössischen Künstlern, in seiner Schrift *Tyrolis Pictoria ac Statuaria* sind viele Künstler erwähnt, die mit seinen Stichen oder Stichen nach seinen Vorlagen, vertreten sind. Als Beispiel kann man das Mitglied der berühmten Familie Firmian, Franz Lactanz nennen, der an der genannten Akademie tätig war und das Bildnis von Anton Roschmann verfertigte, welches zusammen mit seiner Serie von charakteristischen Köpfen in dem Band von Tirolischen Künstlern bewahrt ist.

Mit Ausnahme des ersten Bandes der deutschen Künstler, der im Jahre 1905 abgelöst wurde, sind alle Bände der Sammlung in ihrem ursprünglichen Zustand. Die einheitliche Einordnung der Stiche verursachte eine wesentliche Entwertung der Sammlung. Einzelne Blätter wurden meistens bis zu den Bildrändern verschnitten, die Größeren wurden gefaltet, fast bei allen kann man das Durchlassen der Druckfarbe auf der gegenüberliegenden Seite, Risse, Knickstellen oder Abschürfungen feststellen. Durch das Ankleben ist es überhaupt nicht möglich, die Wasserzeichen zu erkennen.

Die Sammlung ist bis heute im Ursprungszustand geblieben. Im 19. Jahrhundert wurden ungefähr dreißig lithographische Blätter mit topographischer (Tirol) oder geschichtlicher (Andreas Hofer) Thematik in den Band mit tirolischen Künstlern eingefügt. Nach Ablösung des ersten Bandes mit den deutschen Künstlern im Jahre 1905 wurden die einzelnen Stiche mit Passepartouts versehen und in sieben Kassetten angebracht. Einen größeren Schaden erlitt die Sammlung am Ende des ersten Weltkrieges, als man sie in einem feuchten Keller versteckte, wohingegen die Sammlung den zweiten Weltkrieg ohne Beschädigungen überstand. Heute wird sie in der Abteilung für Sondersammlungen der Universitätsbibliothek in Innsbruck aufbewahrt.

Sammlung
ausgelesener
Kupfer-Stiche

von Anfang dieser Kunst
bis auf gegenwärtige Zeiten.

Warinnen die Werke
der vornehmsten Künstler
enthalten.

Theils, aus der Landst. Kunst-Kammer
zu Amras, und der Residenz allhier,
Sodann theils aber durch einigerauf
des Landes Erholungs-Beste
Guththäteren abziehende Freigebigkeit
für die kais. kön. öffentliche
Bibliothek allhier zusammen
und in diese Ordnung gebracht.

Von Anton Roschmann

JVL & K. Bibliothecario

Hof. Vice-Archiv. und öffentl. Histor.

A. D. M. D. C. C. L.

Gliederung und System der Sammlung

Im Rahmen seiner Tätigkeit als Universitätsbibliothekar stellte Anton Roschmann eine graphische Sammlung zusammen, die heute nach ihm benannt ist. Die Sammlung besteht aus 29 Bänden mit auf dickes Büttenpapier geklebten 6.400 graphischen Blättern, einem Band von Handzeichnungen der tirolischen Künstler und einem Registerband. Diese Bände sind einheitlich in Rindsleder mit einer geprägten Verzierung gebunden, ihr Format beträgt 585 mm in der Höhe und 425 mm in der Breite.

Anton Roschmann verteilte die von ihm zusammengefasste Sammlung in den folgenden Bänden:

- 1/ *Teutsche Künstler – Tomus I. – Teütsche Unbekante, somit Erfindung der Buch-
Druckerey herausgegeben worden*
- 2/ *Teutsche Künstler – Tomus II.*
- 3/ *Teutsche Künstler – Tomus III. – Die Wercke des Stradanus*
- 4/ *Teutsche Künstler – Tomus IV.*
- 5/ *Teutsche Künstler – Tomus V.*
- 6/ *Teutsche Künstler – Tomus VI.*
- 7/ *Teutsche Künstler – Tomus VII.*
- 8/ *Teutsche Künstler – Tomus VIII.*
- 9/ *Teutsche Künstler – Tomus IX.*
- 10/ *Teutsche Künstler – Tomus X*
- 11/ *Teutsche Künstler – Tomus XI. – Picards Bibel*
- 12/ *Teutsche Künstler – Tomus XII.*
- 13/ *Teutsche Künstler – Tomus XIII.*
- 14/ *Teutsche Künstler – Tyrolische Künstler – I.*
- 15/ *Tyrolische Künstler - Zeichnungen*
- 16/ *Französische Künstler – Tomus I.*
- 17/ *Französische Künstler – Tomus II.*
- 18/ *Französische Künstler – Tomus III.*
- 19/ *Französische Künstler – Tomus IV.*
- 20/ *Französische Künstler – Tomus V. – Die Wercke des Johan Le Pautre enthalten*
- 21/ *Welsche Künstler – Römische Schule – Tomus I.*

- 22/ *Welsche Künstler – Römische Schule – Tomus II.*
- 23/ *Welsche Künstler – Römische Künstler – Tomus III.*
- 24/ *Welsche Künstler – Kirchen – Gebäu. THEATRA Gärten*
- 25/ *Lombardische Künstler – Tomus I.*
- 26/ *Venetianische Künstler – Tomus I.*
- 27/ *Venetianische Künstler und ainig andere, meistens Welsche – Tomus II.*
- 28/ *Abbildungen der tyrolischen Landesfürsten und ainicher vornehmer Tyroleren*
- 29/ *Abbildungen deren Künstlern & Abbildungen der Künstler*
- 30/ *Wienerische Gallerie von allerhand Künstlern*
- 31/ *Registerband*

Jeder Band ist am Anfang mit einem alphabetischen Künstlerverzeichnis versehen. Die bibliographischen Notizen, die Roschmann zuweilen vor einzelnen Autoren hinzufügte, schöpfen aus Felibien, de Piles, Vasari und Sandrart, Roschmann zitiert die Werke sogar mit Seitenzahlangaben. Er erwähnt manchmal auch, daß ihm persönlich ein weiteres Bild von dem besprochenen Künstler bekannt war.¹⁸ Die Bände, die nur einem Künstler gewidmet sind (Stradanus, Le Pautre) oder eine größere Zahl von Stichen nach einem Maler umfassen (Perelle, de Linder), sind weiters auch nach Themen wie Landschaften, Ruinen, Kirchen, Palästen oder Gärten gegliedert.

Roschmann verfasste in seinem Registerband eigentlich vier unterschiedliche Verzeichnisse. Unter dem ersten „*Register deren Mahleren allein wellche in dieser Sammlung selbst etwas in Kupfer gestochen oder radirt haben*“ findet man die Stiche, die nach der heutigen Ansicht als „Autoren-“ oder „Originalgraphik“ bezeichnet werden könnten, also die Graphik, an deren Entstehung der Künstler; Autor der Vorlage selbst beteiligt war.

Das zweite Verzeichnis „*Register Aller Mahleren, Bildhauer, Baumeister, Zeichner und Kupferstecher deren Wercke in dieser Samlung erfundlich*“ umfasst dann alle Künstlernamen, die im Werdegang der „Reproduktionsgraphik“ ihre Spuren hinterlassen haben und hinter den Verkürzungen *pinx.*, *del.*, *comp.*, *inv.*, *sculps.*, *fec.* oder *ex.* zu finden sind.

¹⁸ Im zehnten Band (siehe Katalog; 10-05-08) erwähnt Roschmann bei der Notiz über Johann Kaspar Sing auch sein Altarbild mit dem Hl. Ignatius in der Jesuitenkirche in Innsbruck.

Das erste Themenregister beinhaltet alle Namen von Landesfürsten, Künstlern, Geistlichen, Feldherren und anderen wichtigen Personen, deren Bildnisse eine ganze Sammlung umfasst. Roschmann unterschied hier, ob es sich um Selbstbildnisse handelt, die er unter dem Titel *Abbildungen deren Künstlern* eingeordnet hat oder um Bildnisse, die von anderen Künstlern gefertigt wurden (*Abbildungen der Künstler*).

Unter *Abbildungen oder Contrafaits von* sind solche Künstler erwähnt, die die Vorlagen für diese Porträts geschaffen haben.

Das eigene Themenregister umfasst in der alphabetischen Reihe die mythologischen, biblischen, historischen und topographischen Themen, wobei manchmal hier von Roschmann auch die Namen der ganzen Werke, wie *Acta Apostolorum* und *Ovidii Metamorphoses* oder umfassendere Bereiche wie *Tugende allerhand* eingetragen wurden.

Am Ende des Registerbandes zählte Roschmann schließlich systematisch alle Abkürzungen auf, die er in diesem Werk verwendete.

Eine ähnliche Systematik verwendete Roschmann auch für die Inventarisierung der Gemälde im Schloss Ambras. Hier bildete er die Gruppen von den deutschen (A. Dürer, A. Aldegraf, P. Bruegel d. Ä., J. Hoefnagel, P. Bril, R. Savery, P.P. Rubens), den venezianischen (Bassano, P. Veronese, Tintoretto, Tizian), den lombardischen (G.B. Castiglione, Procaccini, Carracci) und den römisch-florentinischen Künstlern (G. Romano, C. Dolce, Raphael, A. del Sarto, S. Rossa, F. Montelatici, L. Giordano).¹⁹

Die Systematik, die Roschmann für seine Sammlung verwendete, ist notwendig mit den zeitlich relevanten Ordnungsprinzipien anderer Kollektionen zu vergleichen. Ein Beispiel liefert uns die berühmte Graphiksammlung des Prinzen Eugen von Savoyen (1663-1736), die durch den Einsatz der Pariser Kunsthändlerfamilie Mariette nach 1717 entstanden ist. Jean und Pierre-Jean Mariette gliederten die Graphik nach den künstlerischen Regionen, innerhalb dieser Gruppen folgte dann die chronologische Teilung der einzelnen Maler, deren Werke wieder thematisch gegliedert wurden. Der Stecher wurde in diesem Fall noch völlig dem Maler untergeordnet, einige spezifische Graphikarten wie etwa *Clairobcur-*

¹⁹ Dipauli-Roschmann, Kat.Nr.CLXII. F.9.r.

Holzschnitte sortierten die Mariette in die separaten Bänden. Alle graphischen Blätter wurden geklebt und in roten Lederbänden bewahrt.

Am Hof Augusts des Starken entstand im Jahre 1720 das erste eigenständige Graphikkabinett außerhalb Frankreichs, sein Kustod Johann Heinrich von Heinecken gliederte den Bestand noch klassisch nach den Themen, aber sein Nachfolger Carl Heinrich von Heinecken verwendete schon die Gliederung nach künstlerischen Schulen - innerhalb dieser kam allerdings nicht die chronologische sondern die alphabetische Reihung zum Einsatz.²⁰

Die dritte Sammlung, deren Erwähnung notwendig scheint, ist die Sammlung des Enkels von August dem Starken; Herzog Alberts von Sachsen-Teschen (1738-1822), der als Statthalter in Ungarn und später auch Generalstatthalter in den österreichischen Niederlanden eine Kollektion von 200.000 Graphiken und 14.000 Zeichnungen zusammenstellte, die den Grund- und Kernstein der Wiener Albertina bildet.²¹ Am Anfang dieser Sammlung steht in der Rolle eines geistigen Vaters der österreichische Gesandte in Venedig und renommierte Kunstsammler Giacomo Conte Durazzo, der im Auftrag des Herzogs die graphischen Blätter und Zeichnungen nicht nur sammelte, sondern vor allem auch ordnete. Als er dem Herzog im Jahre 1776 in Venedig eine graphische Kollektion überreichte, legte er gleichzeitig eine gedruckte Gründungsurkunde bei, in der er die Sammlung als eine praktische Geschichte der Malerei und der Graphik von den Anfängen bis zu seiner Zeit betrachtete. Als ein neues Ordnungsprinzip bezeichnet er die Gliederung nach künstlerischen Regionen in Rahmen einer chronologischen Ordnung. Diese Methode hatte aber schon vor ihm die Mariette praktiziert, deren Methoden Durazzo aus eigener Erfahrung beim Studium der Sammlung des Prinzen Eugen kannte. Durazzo hat aber im Unterschied zu den Mariette einige Stecher auf die gleiche Ebene wie die Maler gestellt; also die Autoren der Vorlagen eingeordnet. In dieser Hinsicht können wir über die Entstehung einer neuen Methode sprechen, die Adam Bartsch vollgezogen hat.

Die Ordnungsprinzipien Roschmanns scheinen in diesem Licht eine neue Dimension zu bekommen, sie stellen mit ihrer Trennung der Original- und Reproduktionsgraphik im Rahmen der einzelnen Kunstregionen und mit Rücksicht

²⁰ Carl Heinrich von Heinecken hatte die Stelle des Kustods seit 1746 inne.

²¹ B.Dossi 1998, S.16

auf die chronologische Ordnung (Band Nr.1) einen Übergang zwischen Mariette und Durazzo dar und bilden damit einen wichtigen Meilenstein in der Gliederungssystematik der Graphik überhaupt.

*Teutsche Künstler – Tomus I. - Teütsche Unbekante, somit
Erfindung der Buch-Druckerey herausgegeben worden
(Band Nr.1)*

Anton Roschmann fasste in diesem Band eine hervorragende Kollektion der Graphik zusammen, die den Werdegang dieser Kunst nördlich den Alpen zielbewusst widerspiegelt. Die überragende christliche Thematik, wie die ganzen Folgen der Leiden Christi von Martin Schongauer, Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Altdorfer oder Lucas van Leyden, zeigt die erste gesellschaftliche Aufgabe der Graphik, wie etwa die *Propaganda Fide*.

Die Exklusivität dieser Auswahl demonstrieren neben den Stichen des Vaters des Kupferstiches Martin Schongauer die Werke der deutschen Kleinmeister (Heinrich Aldegrever, Hans Sebald Beham, Barthel Beham, Georg Pencz). Die fast winzigen Stiche mit der christlichen, aber auch mythologischen und allegorischen Thematik verraten zwar die Begegnung mit der italienischen Kunst, im Ganzen stellen sie eine originelle, sorgfältig ausgeführte Komposition dar, die vor allem durch naturtreue raumperspektivische Stadt- oder Landschaftsansichten erweitert sind.

Die kraftvollen Drucke dieser Künstler zeigen auch die Emanzipation der weiteren Themengebiete. Barthel Beham zeigt mit seinen allegorischen Personifikationen das Einsatzgebiet der Graphik in Rahmen der gesellschaftlichen und sozialen Kritik, die zugleich durch die lebendige, feine Prägung eines der Meisterwerke dieser Epoche bleiben. Sein Stich „Die schlafende Gerechtigkeit“ oder „Welt Lauf“ zeigt die gefesselte Personifikation mit ihrem Gefolge tief schlafend außerhalb von Nürnberg, von wo sie vertrieben wurde und deren Stadtansicht den Hintergrund bildet, während ein perfider Fuchs, wahrscheinlich Sinnbild der Nürnberger, ihr das Schwert, Sinnbild ihrer Macht, stiehlt. Dieser bittere moralische Unterton ist dazu sehr persönlich geprägt, weil gerade Beham wegen seiner religiösen Anschauungen aus Nürnberg vertrieben wurde.

Einen besonderen Rang nehmen in diesem Band auch die Stiche der Meister der Donauschule ein, deren stimmungsvolle und innige Marienbilder und andere meistens christliche Themen hier mit Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Altdorfer, Wolf Huber oder Augustin Hirschvogel vertreten sind.

Die Vermenschlichung der Heldenkreise wird hier durch die Folge der Monatsbilder von Hans Sebald Beham repräsentiert, in welchen der bäuerliche Jahreskreis in humoristischen Szenen dargestellt ist, wobei hier zu ihrer Darstellung eine kurze deutsche Inschrift kommt, in der Beham die Namen für die abgebildeten Personen der einzelnen Monatsnamen verwendete (Herr Gregorius Mercz, Marcus April).

Ein schönes Beispiel für den Einsatz der Graphik im Alltagsleben zeigt die Serie von sechs Spielkarten des Virgil Solis, die mit einer erstaunlichen Ornamentik versehen sind.

Die Drucke, welche eine nähere Beziehung zu den zahlreichen künstlerischen Projekten Kaiser Maximilians I. haben, sind hier mit einer Kollektion von zwölf Radierungen von Daniel Hopper vertreten, unter denen sein bekanntes Bildnis von Kaiser Maximilian nicht fehlt. Das andere wichtige Werk dieser Richtung, etwa Burgkmairs Genealogia, hat Roschmann unter dem falschen Namen „Hans Brosamer“ in den Band Nr. 12. eingeordnet.





*Teutsche Künstler – Tomus I. – Teütsche Unbekante, somit
Erfindung der Buch-Druckerey herausgegeben worden
(Band Nr.1 – Dürer-Kassette)*

Die sogenannte „Dürer-Kassette“ war ursprünglich ein Teil des ersten Bandes - als dieser Band im Jahre 1905 abgelöst wurde, wurden die Stiche mit Passepartous versehen und in sieben Kassetten angebracht (vier Kassetten für die Graphik außer Dürer, drei Kassetten für die Dürer-Graphik).

Die Dürer-Kassette enthält 156 Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen, die von und nach Albrecht Dürer entstanden sind. Die Prachtstücke dieser Kollektion bilden bei den Holzschnitten „Anbetung der Könige“, „Hl. Christophorus“, „Die acht Schutzheiligen von Österreich“, bei den Kupferstichen sind es „Der verlorene Sohn“, „Maria mit der Heuschrecke“, „Herkules am Scheidewege“, „Nemesis“, „Hl. Hieronymus in der Zelle“, „Hl. Georg zu Pferde“, „Das Ungeheuer oder Raub der Animone“, „Landschaft mit einer Kanone“, „Bildnis von Erasmus von Rotterdam“, „Sechs Männer im Bad“, „Knoten mit oblongem Schild oder Der Ritter, Tod und Teufel“.

Die Gedankenwelt dieses Meisters zeigt in ihrer vollen Entfaltung der zuletzt genannte Kupferstich. Durch eine rauhe felsige Landschaft mit Dornenbüschen, die an das Todestal erinnert, reitet ein stolzer Ritter mit einem gehorsamen Hund. Neben ihm reitet der schlangengekrönte Tod und das Gefolge wird von hinten mit dem Teufel, der hier als ein Ungeheuer mit den Zügen eines Ebers erscheint, beschlossen. Diese Teufelsdarstellung ist den Visionen von Schongauer oder Grünewalds Teufel aus dem Isenheimer Altar (Die Versuchung des Hl. Antonius) ähnlich. Aus dem unerschrockenen Gesicht des Ritters geht hervor, dass sein Kampf nicht erst vor ihm liegt, nicht mal hinter ihm sondern er ist in ihm, dieser Kampf reitet mit ihm und er ist sein fester Bestandteil. Der im Weg liegende Schädel, der Tod mit der Sanduhr, der das Pferd antreibende Teufel mit seinen stechenden Augen scheinen ihn nicht zu berühren, er ist bereit sein Schicksal so hinzunehmen, wie es prädestiniert wurde.

Die graphische Kunst Dürers, etwa die Kombination der naturtreuen Landschaft im Hintergrund mit den fantastischen und mystischen Visionen im

*Teutsche Künstler – Tomus I. - Teütsche Unbekante, somit
Erfindung der Buch-Druckerey herausgegeben worden
(Band Nr.1 – Dürer-Kassette)*

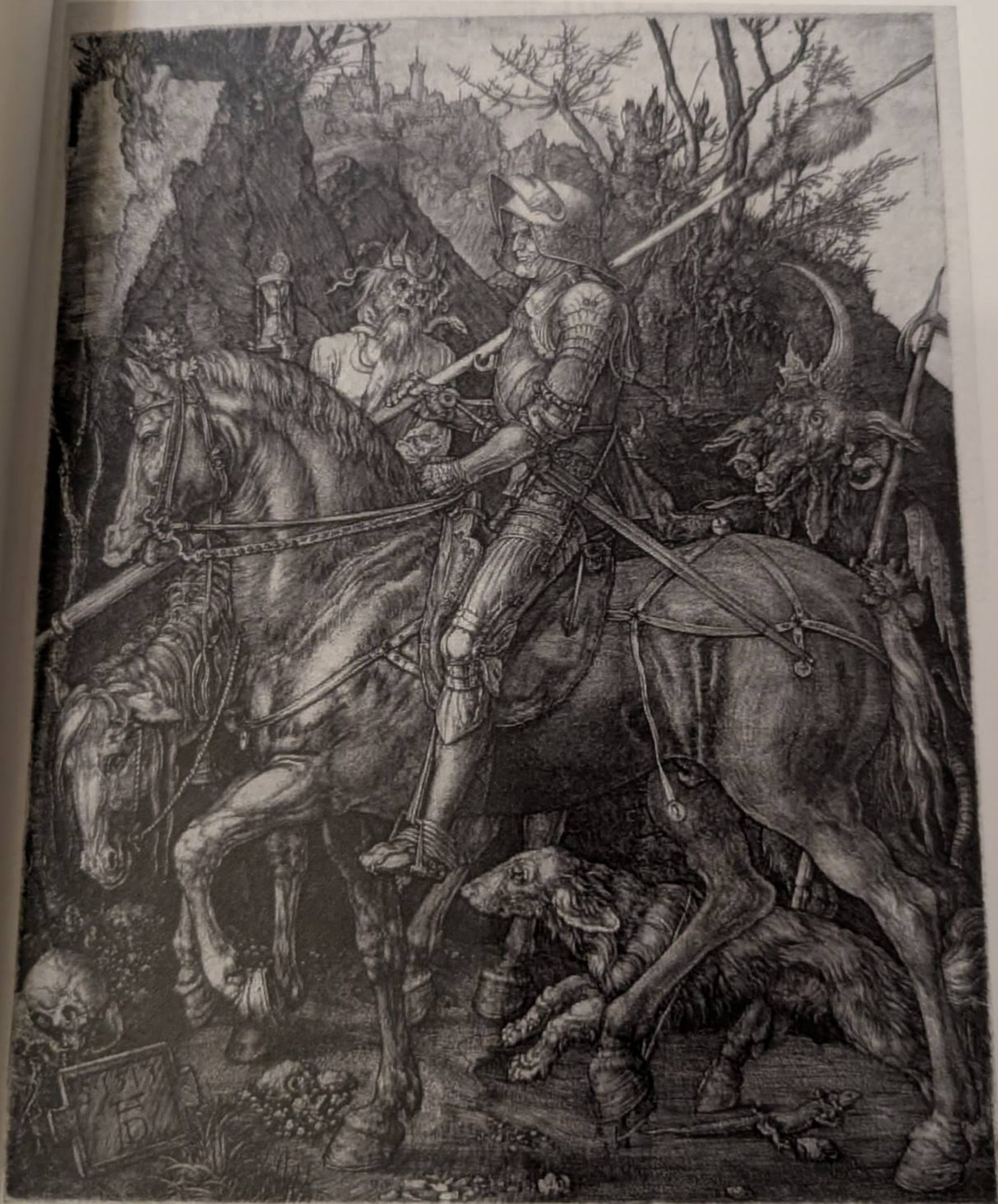
Die sogenannte „Dürer-Kassette“ war ursprünglich ein Teil des ersten Bandes - als dieser Band im Jahre 1905 abgelöst wurde, wurden die Stiche mit Passepartouts versehen und in sieben Kassetten angebracht (vier Kassetten für die Graphik außer Dürer, drei Kassetten für die Dürer-Graphik).

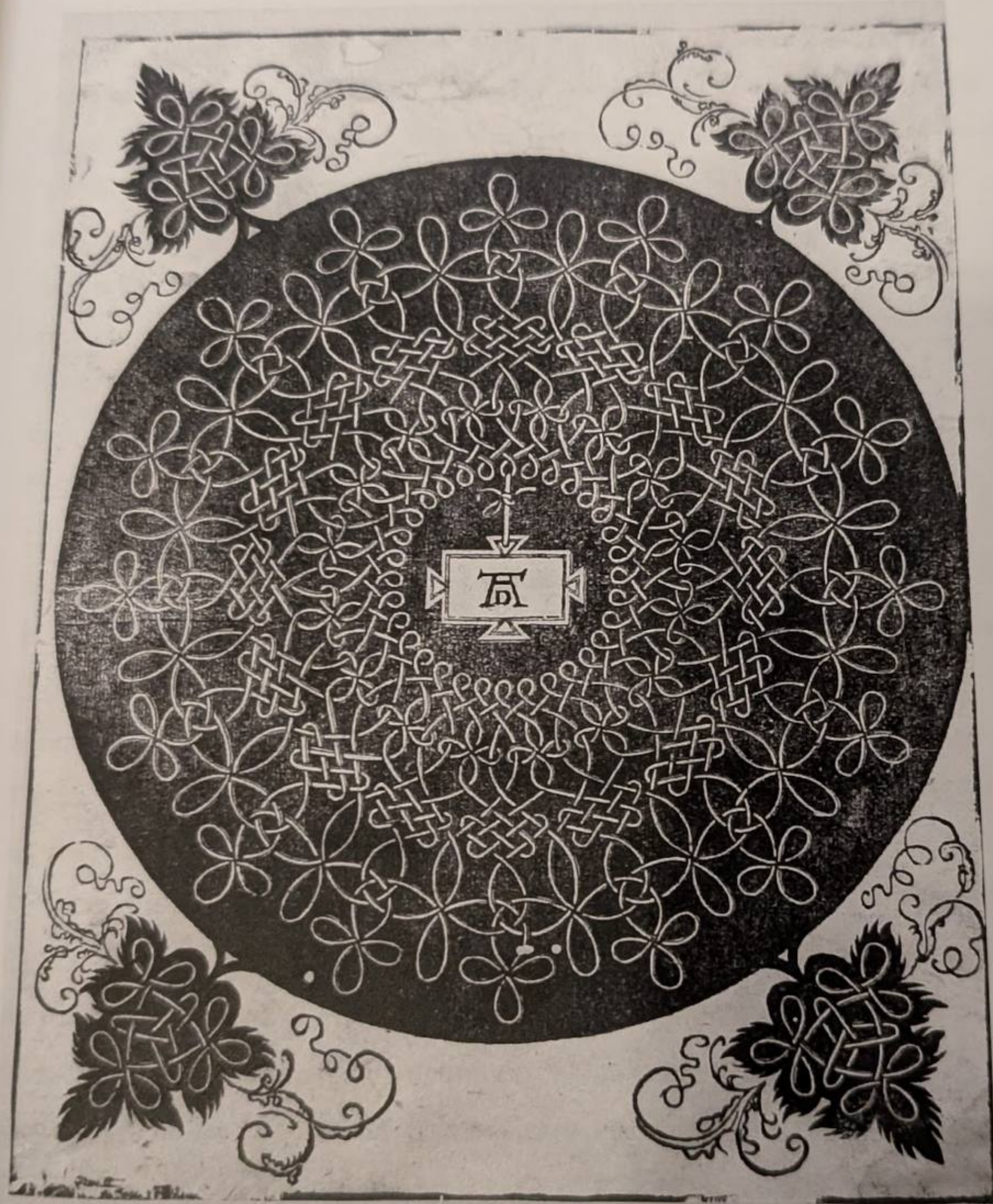
Die Dürer-Kassette enthält 156 Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen, die von und nach Albrecht Dürer entstanden sind. Die Prachtstücke dieser Kollektion bilden bei den Holzschnitten „Anbetung der Könige“, „Hl. Christophorus“, „Die acht Schutzheiligen von Österreich“, bei den Kupferstichen sind es „Der verlorene Sohn“, „Maria mit der Heuschrecke“, „Herkules am Scheidewege“, „Nemesis“, „Hl. Hieronymus in der Zelle“, „Hl. Georg zu Pferde“, „Das Ungeheuer oder Raub der Animone“, „Landschaft mit einer Kanone“, „Bildnis von Erasmus von Rotterdam“, „Sechs Männer im Bad“, „Knoten mit oblongem Schild oder Der Ritter, Tod und Teufel“.

Die Gedankenwelt dieses Meisters zeigt in ihrer vollen Entfaltung der zuletzt genannte Kupferstich. Durch eine rauhe felsige Landschaft mit Dornenbüschen, die an das Todestal erinnert, reitet ein stolzer Ritter mit einem gehorsamen Hund. Neben ihm reitet der schlangengekrönte Tod und das Gefolge wird von hinten mit dem Teufel, der hier als ein Ungeheuer mit den Zügen eines Ebers erscheint, beschlossen. Diese Teufelsdarstellung ist den Visionen von Schongauer oder Grünewalds Teufel aus dem Isenheimer Altar (Die Versuchung des Hl. Antonius) ähnlich. Aus dem unerschrockenen Gesicht des Ritters geht hervor, dass sein Kampf nicht erst vor ihm liegt, nicht mal hinter ihm sondern er ist in ihm, dieser Kampf reitet mit ihm und er ist sein fester Bestandteil. Der im Weg liegende Schädel, der Tod mit der Sanduhr, der das Pferd antreibende Teufel mit seinen stechenden Augen scheinen ihn nicht zu berühren, er ist bereit sein Schicksal so hinzunehmen, wie es prädestiniert wurde.

Die graphische Kunst Dürers, etwa die Kombination der naturtreuen Landschaft im Hintergrund mit den fantastischen und mystischen Visionen im Vordergrund, die malerische Betrachtung und die präzise Wiedergabe der einzelnen

Details kommt in dieser Kollektion zu wertvoller Geltung und macht aus ihr eine Schatztruhe der Kunst dieses Meisters.





Teutsche Künstler – Tomus II.

(Band Nr. 2)

Den Anfang dieses Bandes beherrschen neben der malerischen Apostelfolge von Lambert Suevius vor allem 42 Radierungen von Matthäus Merian mit den Szenen aus dem *Grossbasler Totentanz*, die im Verlag von Matthäus Mieg in Basel im Jahre 1621 herausgegeben wurden. Als Anlass für dieses Werk war eine Festhaltung der Ergebnisse der Restaurierung von Wandgemälden aus dem Jahre 1616, die kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich durch Konrad Witz im Kirchhof des Basler Predigtklosters entstanden sind.²² Der Totentanz setzt mit den winzigen Holzschnitten von Hans Lützelburger, die nach den Vorlagen von Hans Holbein d.J. entstanden sind, fort. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um einen Nachdruck, die Papierqualität ist weniger als durchschnittlich, die einzelnen Blätter wurden doppelseitig bedruckt und so mußte hier Roschmann in den einzelnen Folianten die Fenster ausschneiden und dann die Holzschnitte einschieben und einkleben.

Den geistigen Schwerpunkt dieses Bandes bilden die erstaunlich fantasievollen Serien der *Fünf Elemente* (Philipp Galle nach Marcus Geeraerts d.Ä.), *Vier Erdteile* (Philipp Galle nach Marcus Geeraerts d.Ä.), *Kreislauf der Welt* (Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck), *Triumphe nach Petrarca* (Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck) und *Unmoralisches Leben eines Streitenden* (Umkreis von Dirck Coornhert und Maarten van Heemskerck) in der allegorischen Verankerung darstellen.

Die Tradition der antiken Triumphzüge lebte in der italienischen Dichtung des 15. Jahrhunderts wieder. Die Personifikationen fuhren auf den Triumphwagen, die mit ihren Sinnbildern belagert wurden, durch die irdische Laufbahn eines Menschen.²³ Diese bunten und effektvollen Kompositionen beeinflussten den ganzen System der öffentlichen Feierlichkeiten und schuf so durch die allegorischen Festumzüge ein neues künstlerisches Medium, die nachträglich als ein gedruckter Stichzyklus mit dem ganzen Programm veröffentlicht wurde.²⁴

²² Wüthrich 1993, S.XX-XXI.

²³ Ausstellungskatalog Stuttgart 1997, S.143.

²⁴ Ausstellungskatalog Stuttgart 1997, S.15.

Auf die letzten Folianten dieses Bandes hat Roschmann die kleinformatischen Holzschnitte aus dem Werk *Kunstreiche Figuren der Reiterei* von Jost Amman und die Jagdszenen von Christoph Murer und Tobias Stimmer hingefügt, die eigentlich in den ersten Band gehören sollten.

Allegorische Darstellung - Eigennützige Streitereien

Eine der ikonographisch interessantesten Folgen der niederländischen Produktion in der Sammlung von Anton Roschmann stellt die Folge aus dem Umkreis von Dirk Volckerts Coornhert dar. Dieser humanistische Literat, Maler und Kupferstecher öffnete sein Atelier nach seiner Schulbildung und einer Studienreise nach Spanien und Portugal vorerst in Haarlem. Dort war er in enger Zusammenarbeit mit Maarten van Heemskerck tätig, er stach nach dessen Vorlagen und beteiligte sich gleichzeitig an dessen Konzepten. Durch seine unorthodoxe Einstellung verfeindete er sich mit katholischen und protestantischen Kreisen. Er floh aus den Niederlanden und ließ sich in Emden und Xanten nieder. Nach der Genter Pazifikation kehrte Coornhert im Jahre 1576 in die Niederlande zurück, aber nach Ende der Herrschaft Oraniens im Jahre 1585 verließ er seine Heimat wieder. Bis zu seinem Tod war er in Gouda und Emden tätig. Zwei der bedeutendsten niederländischen Stecher, Hendrik Goltzius und Philipp Galle, waren seine Schüler.

Coornherts Schriften *Zedekunst* (1588) und *Recht Ghebruyck* (1585) stellen die sozial-gesellschaftliche Kritik in einem breiten ikonographischen Spektrum vor. In dem Fall von *Recht Ghebruyck* handelt sich um eine illustrierte niederländische Übersetzung des lateingeschriebenen Werkes *De rerum usu et abusu* von Bernard Furmer aus dem Jahre 1575.²⁵

Diese bittere Kritik stützt sich auf alt- und neutestamentarische Stellen, die von dem Lager des niederländischen protestantischen Moralismus geübt wurde, obwohl diese thematische Auswahl nicht ausschließlich die katholische Seite betrifft und trotz ihrer kirchlichen Prägung bleibt diese Folge für beide Seiten gleichberechtigt.

Alle Stiche dieser Serie sind geprägt von der statischen Wirkung einzelner Personen, die Umgebung ist meistens ohne größere Details angedeutet. Die

²⁵ Antwerpen 1575. Verlag von Christoph Plantin.

künstlerische Bestrebung steht hier völlig im Hintergrund des Leitmotivs, die die kritisch-moralische Geschichte selbst darstellt und für welche die Graphik nur das Wiedergabehilfsmittel für das Publikum präsentiert. Die ganze Folge ist zwar unsigniert, aber durch ihre verblüffende Ähnlichkeit mit den Illustrationen von Coornherts Schriften, *Zedekunst* und *Recht Ghebruyck* geht hervor, dass sie direkt von ihm oder von Coornherts nächstem Umkreis stammt.

R-02-43-152

**Allegorische Darstellung – Eigennützige Streitereien vertreiben
Nächstenliebe, Eintracht und Gottesfurcht**

Kupferstich 184 x 230 mm

>>LITIS ABVSUS<<

>>Miin en diin verdrmen door onmatich begeren die zoete Liefde Eendtracht Vreed en Vrees des heeren<<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>>Niemants suche seinen eignen nutz sunder den nutz des anderen. 1.Corint.10.

Und dieweyl die ungerechtigkeit wird uberhard neme wirdt die lieb in vile erkalten. Matthei 24.

Den waeg fridens kennend sy nit in iren gengen ist kein billigkeit. Esai 59.

Das ungerecht gemut mag nit gerechtlich hanlen. da das wake seines gemuts macht in falle. Ecli 1.<<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Die Szene spielt vor dem Hintergrund eines Platzes in einer größeren Stadt. Die Persönlichkeiten von „Meine“ und „Deine“ vertreiben aus dem Haus des Streitenden mit den Peitschen in ihren Händen die Tugenden Eintracht (Concordia), Nächstenliebe (Caritas), Friede (Pax) und Gottesfurcht (Timor Dei). Die Inschrift *Litis abusus* (ausgenutzte Streiten) kann man in dem Sinne begreifen, dass Meine und Deine gerade durch die Streitereien auf ein friedenvolles christliches Leben verzichten. Ohne niederländisch-lateinische Inschriften wäre die Identifizierung einzelner Persönlichkeiten äußerst kompliziert, nur die Nächstenliebe hält ein kleines

nacktes Kind in den Armen, ein älterer Knabe hält ihr Kleid und beobachtet ängstlich die sie verfolgenden „Meine“ und „Deine“.

Meine und Deine treten hier im Sinne eigener habgieriger Interessen auf. In ihrer eigennützigen Sehnsucht nach Geld verlassen sie den Weg der Gerechtigkeit und missachten die christlichen Tugenden. Hier beginnt ihre Laufbahn begleitet von Sünden und Lastern, an deren Ende sie ein Höllensturz erwartet.

R-02-43-153

Allegorische Darstellung- Unerfahrener Notar in der Begleitug von dem Betrug und der Fälschung

Kupferstich 180 x 230 mm

>>Door t' scalke bedroch, door valscheit argelstich ooc door scryvers zot werdt de Coopman meest twistich.<<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>>Sunder ir thud unrecht, und verforteilen, und solichs an den bruderen. 1.Corint.6.

Nefraudem feceris. Mar.10.

Dem Herren ists ein greuwel zweierley gewicht, und ein falsce wag ist ein bosz ding. Es ist bosz, es ist bosz, spricht der, der etwas kauft. so es aber im wirt so lobt ers. Prou.20.

Alles nun das ir wollend alz euch die leut thun sollend, dasz thund auch ir inen. Math.7.<<

>>MH<< (?) (Zeichen)

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Befreit von den Tugenden können Meine und Deine, hier in der Gestalt zweier Handelsleute, ihre falschen und hinterlistigen Taten treiben. In einem Hafen wird die Frachtübernahme abgehalten. Der unerfahrene Notar (Notarius imperitus) mit der Augenbinde verfertigt den Vertrag. Betrug (Fraus) streckt die Hand des Verkäufers zum Besiegeln des Geschäftes vor, Fälschung (Falsitas) hält den Käufer davon ab. Zweierlei Gewicht oder Maß auf einer Seite wird mit verlogener Enttäuschung auf der zweiten Seite ausgewogen und so sind beide reichen Geschäftsmänner Betrüger, die sich gegenseitig berauben.

**Allegorische Darstellung – Zug des Streites und des Streitenden zu
einem Prozess**

Kupferstich 181 x 239 mm

>> *Waen reecht hartneckig, duister testament, myn et dyn met begeerte blint balent Proces eendrochts
venyn.* <<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>> *Dan geyt ist ein wurzel alles ybels: welcher hat etliche gelustet und sind.etc. 1.Tim.6.*

Wohar ist streit und krieg under euch ist nit da har ausz euweren wollusten, die.etc. Jac.4.

Der zormutig richtet zanke an der dulmutig aber stillt den zanke un hader. Proverb.15.

Vil toerechte und scadliebe lust, welche versenckend die mesche ins verderben. 1.Tim.6. <<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Die Versammlung der Verlorenen ist auf dem Weg in eine Stadt. Im Vordergrund befindet sich auf der linken Seite eine Höhle, aus welcher sie wahrscheinlich herausgekommen sind. Der ganze Zug wird von der Begierde, dem leidenschaftlichen Verlangen (Cupido cecus) geführt, ihre Blindheit ist mit dem Korb auf dem Kopf gekennzeichnet. Der Streit (Lis), hat die Gestalt eines einzigartigen Ungeheuers mit einem Wolfskopf, einem geöffneten Rachen auf dem Bauch und den Dreihaken statt Händen und Pressschrauben als Beine. Meine und Deine ziehen ihren Ruf (Opinio) in den Streit hinein, sodass er zusammen mit dem letzten Willen (Testamenta) als Gefährtin des Streites erscheint. Das Ende des Zuges bilden Meine und Deine, die den nächsten Prozess, eine Anfechtung des Testaments, besprechen.

R-02-44-155

**Streitende in der Begleitung von Reichtum, Geduld und
Schamlosigkeit**

Kupferstich 181 x 231 mm

>>Hibe hoeft drie sacken die met proces ist gequelt. Een vol onscamelheit, een vol gedult, een vol
gelt.<<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>>Zanck nit mit eine reiche, das er nit wider dich eine schware handel anrichte. Eccli.8.

Den gottlosen verfured seine wag. Pro.12.

Das bemuyet und bekumberet die thooren. Eccl.10.

Der mesch der sich vor zack hader hutet wirt eerlich, ein yeder aber der sich sich.etcet.Pro.20.

Sich ir fastend zu zanche und hadere, und das ir den zugesprochnen mit der.etcet. Esaiae.58.<<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck?

Die Szene spielt auf dem selben Platz, wo Meine und Deine die Tugenden vertrieben haben. Auf einem Stufenpodest des Gerichts diskutieren vier Männer, bei deren es sich wahrscheinlich um die Richter handelt. Der Streitende besteigt mühselig die Stufen zu ihnen, und trägt in seinen Händen zwei schwere Säcke gefüllt mit Bestechungsgeld. Sein Gefolge bilden drei weibliche Gestalten mit vollen Säcken; Unverschämtheit (Impudentia), Geduld (Patientia) und Reichtum (Pecunia). Der Streitende ist bereit, den Prozess mit allen Mitteln bis zu seinem Sieg zu betreiben, ein friedvoller und gerechter Weg ist für ihn nur Zeitverlust.

Allegorische Darstellung – Bitteres Schicksal des Streitenden

Kupferstich 181 x 229 mm

>> *Huius en Hof verslint het Proces onversadelyck. Met gesindts, tyds, en der zielen versuym scadelyck.* <<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>> *Stryt nit mit dem gewaltige, das du im nit seine hend fallst. Ecclesiasti.8.*

Die aglen hat zwo tochteren (die eine heiszt) Traghar (die ander) Bringhar. Proverbior.30.

Es wirt yeder das fleisch seines arms essen einader verzeert werdind. Esai.9.

So ir euch aber under einader byssed und frassend so sehend zu das ir nit under. Gal.5. <<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Der Streit sitzt auf einem Thron und wird gerade von dem Streitenden mit seinem Bauerngut gefüttert. Der Rachen auf dem Bauch des Streits speit neugeborene Töchter; Gib und Gib, Symbole der Unersättlichkeit: *Der Blutegel hat zwei Töchter Gib ! Gib! Drei sind es, die nie sattwerden, vier sagen nie genug.*²⁶ Zwei Töchter vom Blutegel sind seine Saug- und Haftorgane; Symbole für die Habgier. In dem geleerten Haus des Streitenden herrschen Nachlässigkeit im Haushalt (Negligentia domus), Unpünktlichkeit (Negligentia temporis) und selige Zerfahrenheit (Negligentia animique), die gerade die Seele des Streitenden (Anima Litigatoris) aufhängt. Der Streitende opfert dem Streit sein ganzes Vermögen, aber er kann dennoch, durch seine ewige Habgier getrieben, nie befriedigt werden.

²⁶ Das Buch der Sprichwörter:30-15.

**Allegorische Darstellung – Unruhe und Angst vertreiben den süßen
Schlaf aus dem Bett des Streitenden**

Kupferstich 182 x 230 mm

>> *Onrust des herten crayet wacker den pleyter vertyst. Door anxctige sorge, die den zoeten
slaep verdryst.* <<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>> *Dem Sunder aber gibt er myn und kumber. Ecclesiastes 2.*

Kein slaaf sicht sy an, sy habind dann vor einen unfal angerichtet. Proverb.4.

Es ist ein mensch der weder tag noch nacht seine Augen keinen schlaaff gūnnet. Ecclesiastes 8.

*Das er alle seine tag mit traurigkeit mit leid und iamer vertreibt, das auch sein hertz bei nacht kein
ruh hat. Eccls. 2.* <<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Der Streitende liegt im Bett und beschäftigt sich mit den Schriften und
Unterlagen für den Prozess. Herzliche Unruhe (Inquietatio Cordis) hält ihm die
Kerze und wacht über ihn. Die Vogelscheuche mit dem aufgespießten Herzen auf
ihrem Kopf, die Ratsche in der Hand und ein Hahn bei dem Bett sind eindeutig die
Attribute des Aufwachens. Selige Angst (Anxia Cura) vertreibt mit einer Peitsche aus
dem Zimmer des Streitenden dem süßen Schlaf (Somnus dulcis) mit einer
Nachtmütze auf dem Kopf.

Die Fledermäuse, die an den drei Enden der Peitsche befestigt sind, gelten als
Symbole der Angst vor der kommenden Nacht, aber auch als schlechtes Gewissen.
Der Streitende ist voll in die Macht des Streites verfallen, er versäumt mit den
Fehden und dem Hadern nicht nur den Tag, sondern auch die Nacht. Die
Schlaflosigkeit ist das Ergebnis seines Ärgers und gleichzeitig die vorläufige
Gottesstrafe vor dem endgültigen Höllensturz.

Allegorische Darstellung – Dornenpfad der Gerechtigkeit

Kupferstich 181 x 228 mm

>>Goede saec moet die na zeech door den spietsen danssen voor goey rechters ist goet anders ist mommescanssen.<<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>>Vast bosz ists so ma im gericht de unsculdige usz a sehe des gotlosen verurteilt. Pro.18.

Die ratsleg der gotlosen sind falsch.Pro.12.

Ir habend den raat des armen verspottet.Psalm13.

Wie der essig zane ist und der rauch de auge allso ist der faul dene die in auszendend. Proverb.10.

Der wider seine nächste fallsche zeugnuszi gibt, ist wie ein bickel, ein schwart und scarpffe pfeyl.Pro.25.<<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Der gerechte – ehrbare Prozess (Bona Causa) wird durch die Spießruten der Gerechten und Ungerechten durch die Straße vor dem Haus des Streitenden gejagt. Beide Seiten möchten ihn mit ihren Spießen treffen, auf der Linken sind es ungerechte Richter (Judices injusti), unerfahrene Anwälte (Advocati iperiti), nachlässige Prokuratoren (Procuratores negligentes) und falsche Zeugen (Testes falsi), auf der Rechten wahrhafte Zeugen (Testes veraces), ehrbare Prokuratoren (Procuratores fideles), hilfsbereite Anwälte (Advocates pervi) und gerechte Richter (Judices just).

Sehr interessant ist die Reihung einzelner Personen, die ungerechte Gruppe beginnt gleich mit dem Richter, weil der ungerechte Prozess meistens schon vorher entschieden wird. Die gerechte Gruppe öffnet sich mit dem wahrhaften Zeugen, welcher bei einem ehrbaren Prozess die größte Rolle spielt.

Der Sieg erklärt mit dem Lorbeerkrantz die rechte Seite für die Gewinner, ihr Weg ist gerecht und gottgefällig: Dann wird er auch sagen zu denen zur Linken: Geht

weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln! ²⁷

02-46-159

**Allegorische Darstellung – Armut und schlechtes Gewissen schaufeln
das Feuergrab für den Streitenden**

Kupferstich 180 x 230 mm

>> *Wat wint don wiise pleiter met syn moelich drauen. Dat hem quaey conscintil en armoe
begrauen.* <<

>>..<< (lateinische Texte aus der Bibel)

>> *So der gotlos stirbt, so ist sei hofnung us. da das hoffen der fraslere ist verderbuns. Pro.11.*

Ire wurm werded nit sterbe noch ir fheur erloschen. Esai.66.

Bosz ist die armut in dem mund des gottlosen. Ecclesiasti 13.

Bisz wilfertig deine widersachen bald, die weil du noch mit im auf dem wag bist. Mat.5. <<

unbezeichnet

Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck ?

Die irdischen Tage des Streitenden sind gezählt. Sein Körper liegt vor dem Haus auf einem Heubündel, der beflügelte Streit zieht ihm die Seele aus dem Mund heraus. Die einzigen Freunde und Gefährten, die ihm treu bleiben, sind Armut und schlechtes Gewissen. Sie schaufeln ihm mitten auf der Straße sein Grab, aus dem bereits die höllischen Flammen hervorschlagen. Alle Hoffnungen sind verloren gegangen, falsche Erwartungen sind gelöscht, auf die Seele des Streitenden wartet ewige Verdammung als Strafe für seine Todsünden.

²⁷ Mat.25.42



Non longas cum homine potante, ne forte tacitas in manus illius. Ecclesiast. 8.
 Singulaeque huc sunt filiae, dicentes, Affert affert. Prov. 9. 10.
 Ut fratres suos non pariet. — Unusquisque carum fructu suo vorabit. Eccl. 9.
 Quod si misericordiam mercedem et comestum viderit, ne ab iniuriam comminationis Gal. 1. So er auch aber wider vnder brisset und schändet, so schändet die er mit vnder.

Allegorische Folge Occasio, Cursus und Praemium

Aegidius Sadeler d.J. verfertigte diese virtuoson Kupferstiche nach Vorlagen von Christoph Schwartz, Hans von Aachen, Joris Hoefnagel und Peter Candid. Die dreiteilige Folge entstand um 1590 auf dem Münchener Hof von Herzog Wilhelm V., wo sich alle genannte Künstler damals aufhielten.²⁸ Die Botschaft deutet auf die Glückstriade. Man muss erst die glückliche Gelegenheit ergreifen, die richtige Richtung wählen und am Ende wartet die wahre Belohnung.

Künstlerisch anspruchsvolle Szenen sind dem naturgetreuen Hintergrund eines südländischen Hafens (Gelegenheit), einer bergigen Landschaft (Richtung) und eines antiken Zirkus (Belohnung) vorgesetzt und liefern uns zusammen mit den plastisch und fast greifbar dargestellten Personen ein Paradebeispiel des malerischen Oeuvres von Aegidius Sadeler dem Jüngeren, der sein graphisches Kunstkönnen auf den Details von dem gekräuselten Seespiegel, dem bewegten Himmel, der tiefblickenden Gloriole oder der wehenden Kleider unterstreicht.

R-02-79-225

Allegorische Darstellung der Belohnung

Kupferstich 392 x 285 mm

>> PRAEMIVM.<<

>> DAT DEVS OMNE BONV, SED NON PER CORNVA TAVRV.<<

>> 3. Petrus. de witte brugensis fig: G: Sadler scalp: <<

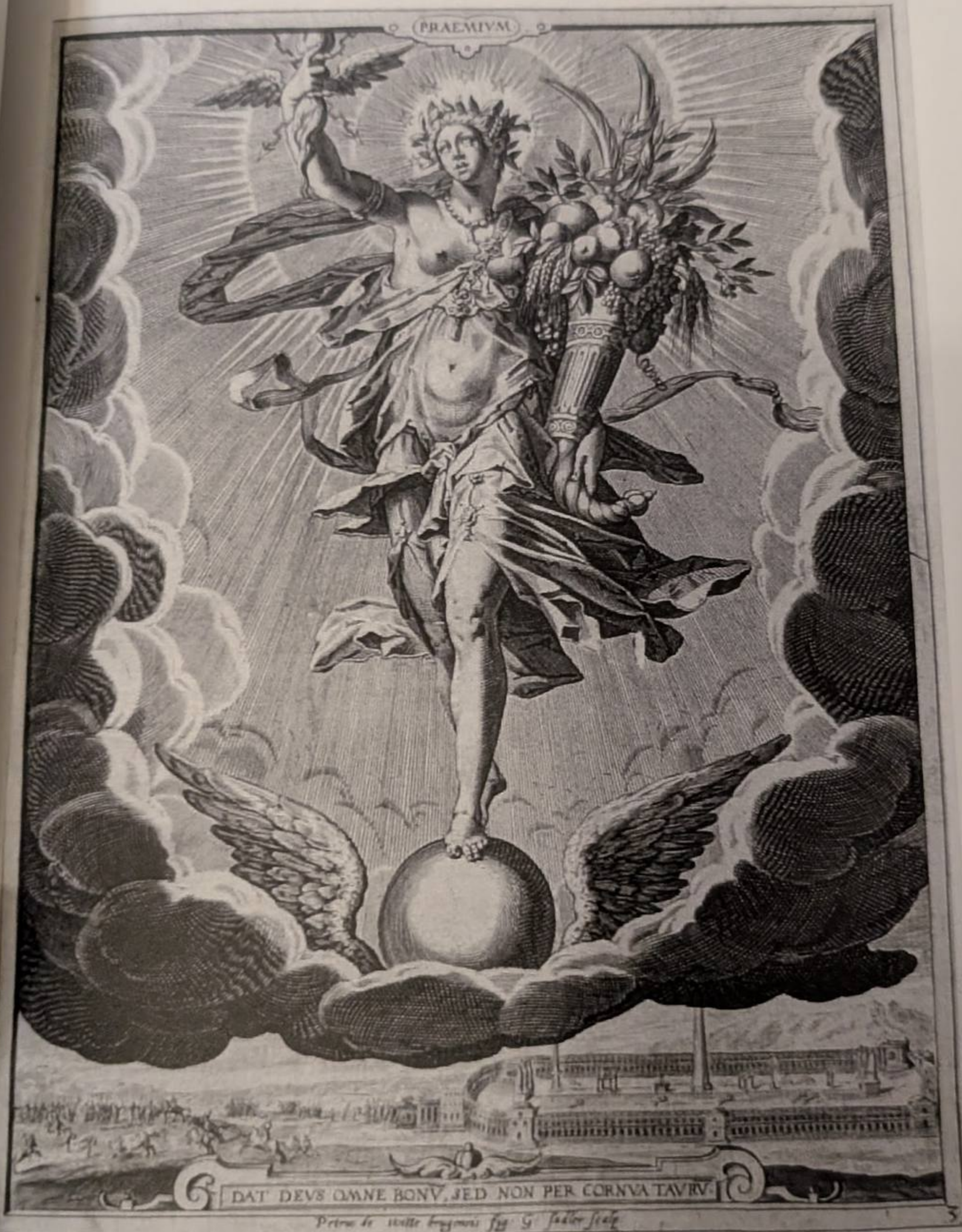
Aegidius Sadeler der Jüngere nach Peter de Witte (Peter Candid)

Die Belohnung erhebt sich über einem römischen Zirkus, wo die Kämpfer und die Renner um den Sieg und damit auch um die Belohnung gekämpft haben.

Die entblößte Belohnung mit dem Lorbeerkranz auf dem Kopf, der von einer Sternengloriole umgeben ist, steht wie die Gelegenheit auf einer unsicheren beflügelten Kugel. In der rechten Hand hoch über ihrem Kopf hält sie das Zepter in Form eines Blitzbündels. Die linke Hand hält ein überfülltes Füllhorn, das sich am Arm anlehnt. Das Zepter ist ein Symbol für das Gotteszeichen, das Füllhorn bedeutet das menschliche Gute. Das in die Höhe gehaltene Gotteszeichen ist bereits zum Sieger erklärt worden.

²⁸ Ausstellungskatalog Wien 1988, Bd.1, S.421-422.

Die Inschrift trägt die Botschaft, dass das Gute, welches von dem Gott stammt, von dem menschlichen materiellen Guten weit entfernt ist. Die Vormacht der göttlichen Belohnung über die menschliche wird durch den Lorbeerkrantz, dem Sinnbild des Sieges, unterstrichen, da dieser von der Gloriole, dem Sinnbild des göttlichen Ruhmes, umgeben ist.



Teutsche Künstler – Tomus III. – Die Wercke des Stradanus
(Band Nr. 3)

Johannes Stradanus – Jan van der Straets (1523-1605)

Stradanus begann seinen künstlerischen Werdegang bei seinem Vater, später setzte er seine Lehre bei Maximilian Franck fort. Nach einer weiteren dreijährigen Ausbildung bei Pieter Aertsen wurde er im Jahre 1545 in die Meistergilde in Antwerpen aufgenommen. Er unternahm eine Reise nach Frankreich, wo er in Lyon bei Corneille de la Haye arbeitete. Stradanus reiste danach nach Italien, wo er in Florenz die Bekanntschaft mit Vasari machte. Mit ihm war er in den Jahren 1550 bis 1553 im Palazzo del Vaticano tätig.

Nach seiner Rückkehr nach Florenz erhielt Stradanus die Stelle des Hofmalers bei Großherzog Cosimos I. Medici. Er entwarf zahlreiche Vorlagen für die großherzogliche Tapetenmanufaktur mit mythologischen und historischen Darstellungen sowie Jagdszenen. In den Jahren 1561 und 1562 arbeitete Stradanus an der Ausschmückung der Zimmer von Eleonora von Toledo im Palazzo Vecchio. Im Auftrag von Don Juan d'Austria malte er die Fresken in der Kirche S. Anna de'Lombardi in Neapel. Der bekannteste seiner Schüler war Antonio Tempesta (1555-1630), der in seinem graphischen Werk vorwiegend nach den Vorlagen von Stradanus stach.²⁹

Stradanus ist ein typischer Künstler der Spätrenaissance. Sein schöpferisches Spektrum ist fast universal. Als technisch begabter Gelehrter entwarf er unterschiedliche Maschinen, in seinem Werk *Nova reperta* (Neueste Erfindungen) gibt er einer Auswahl der neuesten beziehungsweise fortschrittlichsten Erfindungen und Entdeckungen der Neuzeit. Er lieferte die Vorlagen für die Kupferstiche von Geschichten der Medici, biblischen Geschichten, verschiedensten Jagddarstellungen und Pferderassen vorwiegend dem Verlag von Philipp Galle, wo neben Philipp Galle selbst auch seine Söhne Theodor und Cornelis, seine Schwiegersöhne Karel de Mallery und Adriaen Collaert, sowie Hans Collaert, Hieronymus Wierix und Hendrik

²⁹ In den Adressen auf den Kupferstichen von A. Tempesta ist Stradanus als Autor der Vorlagen nicht erwähnt.

Goltzius nach Stradanus stachen. Goltzius stach nach den Vorlagen von Stradanus im Verlag von C. Visscher eine vierteilige Serie mit apokalyptischen Darstellungen, die ein Paradebeispiel der virtuellen Dynamik seiner Meisterkunst darstellen. Die Stiche mit den exotischen Jagdszenen dienten auch als Vorlagen für weitere Kunstobjekte, etwa für die Stuck-Kassettendecke im Schloss Güstrow, die Daniel Anckermann im Jahre 1620 vollendete.

Stradanus schuf weiters auch die politisch- moralischen Vorlagen für den Fürstenspiegel. Es handelte sich um eine Form von theoretischem Traktat, welchen er mit Niccollo Machiavelli in seiner Pragmatisierung und Relativierung der Tugenden zu Gunsten der herrschenden Macht zu dem Höhepunkt brachte.

*Stradanus ist bei unleugbarer Begabung der traurigste von allen Dekadenzmanieristen. Seine Produktionen sind künstlerisch trostlos und sie bieten nicht das geringste Moment, welches berechtigt hätte, derlei in kostbaren Tapete auf die Nachwelt zu bringen.*³⁰

Diese Bewertung von Wurzbach, die für Generationen ihre Gültigkeit nicht verlor, positionierte Stradanus am Rand der künstlerischen Welt des späten 16. Jahrhunderts. Tatsächlich enthält sein Werk keine wirklich bahnbrechenden und progressiven Elemente; die zwar durchaus fantasienvollen, üppig ausgestalteten Szenen wirken dennoch teilweise starr und die Verbindung der einzelnen Personen mit der Umgebung sowie mit dem Hintergrund erscheint oftmals eher zufällig. Trotz dieser Mängel haben die Stiche nach Stradanus durch die Anreicherung der dargestellten Ereignisse mit vielfältigen, illustrierenden Anekdoten auch noch für den heutigen Betrachter einen gewissen Charme, was das Oeuvre dieses Künstlers vielleicht in ein günstigeres Licht zu rücken vermag.

³⁰ A. Wurzbach, 1910, S.668.

R-03-125-247

Allegorische Darstellung - Frömmigkeit

Kupferstich 220 x 282 mm

>>PIETAS<<

Qui fulges hominum imperio, regnique corona, Curam adhibe, ut dignus sorte habere tua. Utque animata Dei in terris uidearis imago, Religione grauis numina rite colas. Dijs centum ponas delubra, altaria centum Ignem aris uigilem, pinguis thura sacres.

>> Ioa Strad. fig. Raphael Sadeler scalp. <<

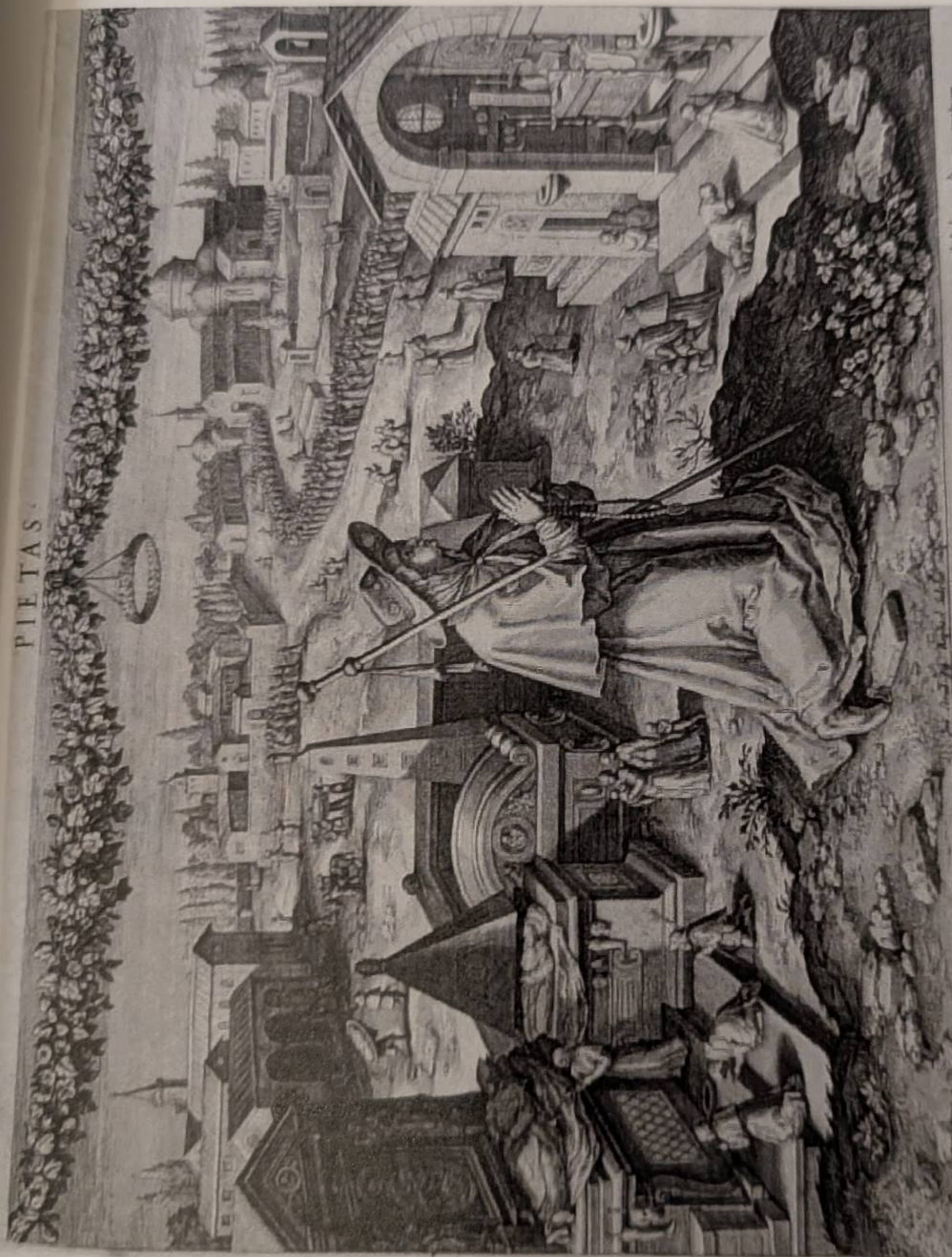
Raphael Sadeler nach Johannes Stradanus (Hollstein Nr.204)

(aus dem Fürstenspiegel - Schema seu speculum principum, Verlag von Johannes und Raphael Sadeler - Venedig 1597))

In tiefer Demut ist die kniende Frömmigkeit (Pietas) in ihr Gebet versunken, über ihr wippt ein Rosenkranz auf den Festons. Sie ist kurz vor dem Ziel ihrer Reise, einem wichtigen Wallfahrtsort wie etwa Santiago de Compostela, angelangt. Ihr Hut mit der Muschel und den Schwertern; wobei die befestigte Muschel ursprünglich als eine Trinkschale benutzt wurde, ein Wanderstab, ein Pilgerbeutel mit dem Gebetsbuch, stellen die Frömmigkeit als eine Pilgerin dar. Hinter der Frömmigkeit erstreckt sich eine Landschaft, die als eine Pilgerstrasse mit zahlreichen Kirchen, Kapellen, Klöstern und Hospizen gestaltet ist. Auf den Gräbern im Vordergrund sind verschiedene Pilgerabzeichen aufgehängt, die Heilungssuchende in ihrer ausweglosen Situation in Form von Händen, Füßen und anderen Körperteilen hinterließen.

Diese Szene ist in ihrer Demut ein trauriges Omen, da das Paar, dem das Werk gewidmet wurde, durch den Tod von Katharina Michaela Habsburg von Spanien im Alter von 29 Jahre noch im selben Jahr zerrissen wurde (6. November 1597).

PIETAS.



Qui fulget humanum imperium, regnumq; coronas,
Curam adhibe, ut dignas sorte habeant tua.

Vix amata Dei in terra uidearis imago,
Religione prius numina rite colas.

Dij centum ponas delubra, altaria centum
Ipsum arte uigilem, propius ibare iuuet.

Huldigung auf die Malerei - Die Malerwerkstatt von Jan van Eyck

Kupferstich 204 x 272 mm

>> COLOR OLIVI. <<

>>..<< (lateinischer Text)

>> Ioan. Stradanus invent. Phls. Galle excud.<<

Hollstein IV-129-148 als Hans Collaert, Hollstein VII-410-430 als Theodor Galle

Die Szene zeigt einen Einblick in die Werkstatt von Jan van Eyck, der hier der gängigen Tradition entsprechend als Erfinder der Ölmalerei dargestellt ist. In der Mitte ist der Meister selbst auf einem Podest abgebildet, er arbeitet gerade an einem großformatigen Bild, das den Kampf des Hl. Georgs mit dem Drachen zum Inhalt hat. Dieses Thema ist im Oeuvre Eycks unbekannt, anscheinend handelt es sich hier um eine unrealistische Vorstellung von Stradanus, denn die Darstellung ist für die Malerei ziemlich untypisch; konventioneller wäre das Thema: Der Hl. Lukas malt die Jungfrau Maria oder eine antike Kunstszene (Zeuxis, Parrhasius).³¹

Auf der linken Seite bei dem Fenster unter dem Bild von Maria mit dem Christuskind porträtiert ein erfahrener Maler eine Dame aus den höheren Kreisen, sie ist zwar wegen des Portraitsitzens in die Werkstatt gekommen, aber als Zeichen ihres gesellschaftlichen Status ist hier auch ihre Dienerin anwesend. Ganz im Vordergrund arbeiten zwei Lehrlinge an einem großen Tisch, der ältere und erfahrenere mischt dem Meister Eyck die Farben, der jüngere zeichnet eine antike Frauenbüste ab. Ganz am Rande sitzt der dritte jüngste Lehrling, vor sich auf dem Schemel hat er eine Zeichnung mit zwei Augen liegen, vermutlich handelt sich um eine Kopievorlage. Auf der rechten Seite befinden sich zwei Männer, die die Farben vorbereiten. Der hintere Geselle zerreibt das Farbpulver auf einem Malstein, ein Häufchen Pigment und eine Spachtel liegen auf seinem Malstein. Der vordere Geselle fügt mit Hilfe einer Pipette das Bindemittel Öl hinzu. Gerade im Bereiten der Farben aus Farbstoffen (Pigment) und Öl (Bindemittel) nach einem gehüteten Werkstattgeheimnis sah Stradanus die Erfindung, die er in seinem Werk darstellen musste.

Der ganze Blick erschafft dem Betrachter einen kompletten Blick in die Malerwerkstatt, in diesem Sinne handelt es sich hier um eine treue didaktische

³¹ R. Brignetti & G. Faggini 1968.

Illustration der Entstehung eines Gemäldes, aber im Kontext der Anordnung dieser Szene auf die Bedeutungsebene der Entdeckung Amerikas geht hervor, dass hier von Stradanus eine allegorische Huldigung auf die Malerei erschaffen wurde.

R-03-84-167

Alchemistenküche

Kupferstich

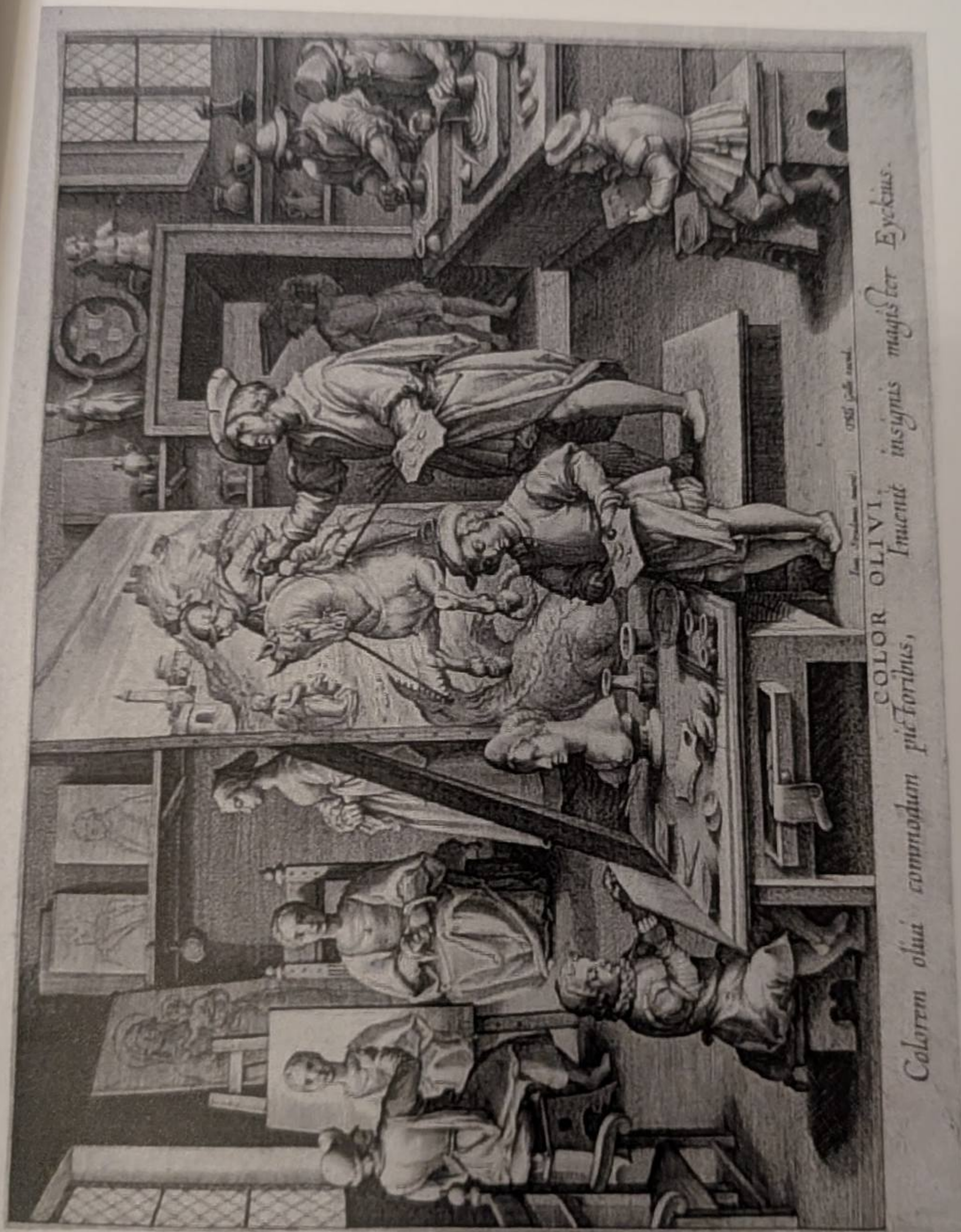
>> *DISTILLATIO*.<<

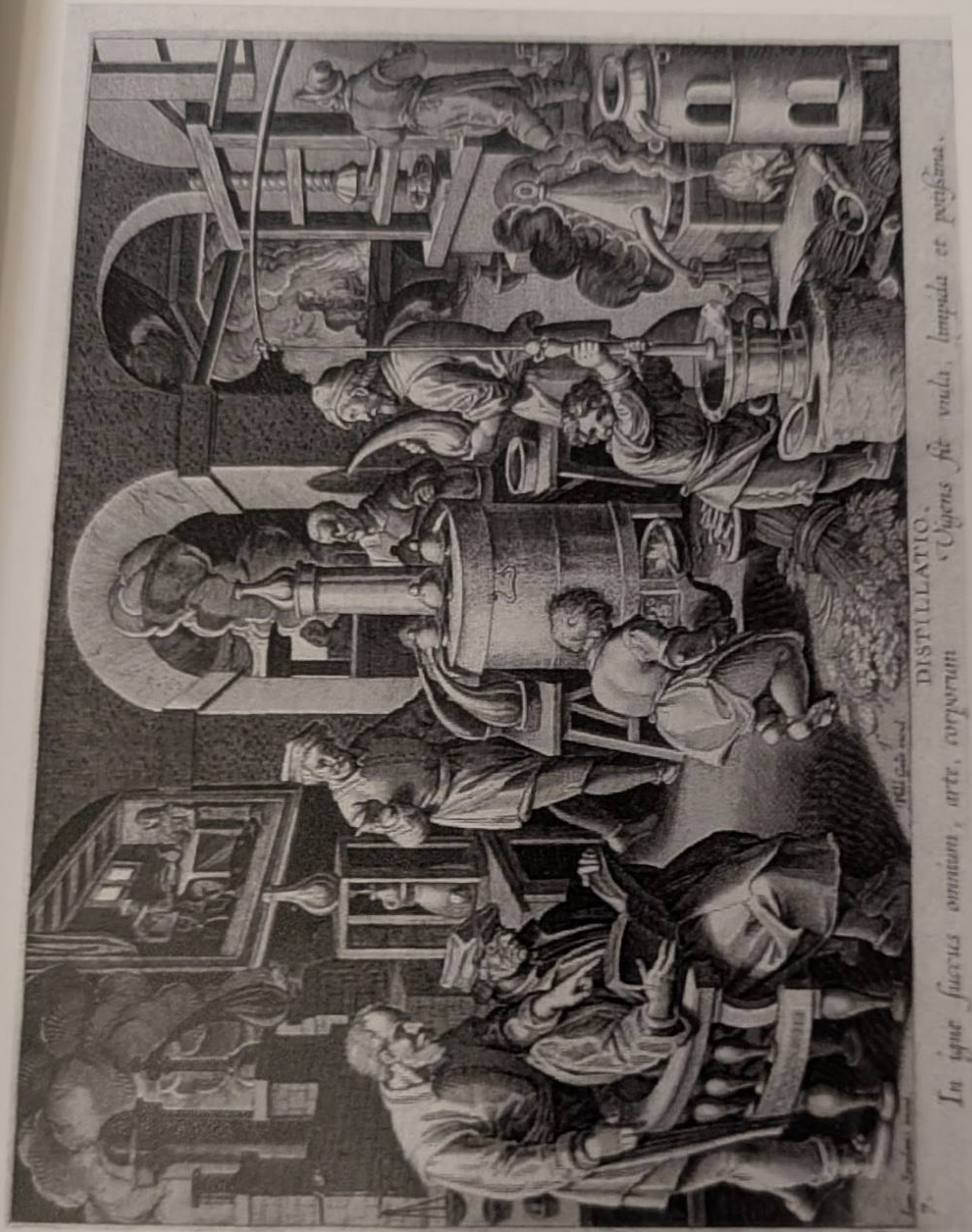
>>7. ..<< (lateinischer Text)

>> Ioan. Stradanus invent. Phls. Galle excud.<<

Hollstein IV-129-148 als Hans Collaert, Hollstein VII-410-430 als Theodor Galle

Die Szene verschafft uns einen Blick ins Labor des Herzogs Francesco I. von Medici, wo die üblichen Techniken praktiziert wurden. In der Mitte steht ein großes Wasserbad mit den Destillierhelmen, nebenan befindet sich eine Haubdestillation. Im Hintergrund auf der linken Seite sieht man einen großen Turmofen mit einem Destillatorium, worein die Kohle gerade geschüttet wird. Von weiteren damals gewöhnlichen Laborarbeiten wird das Auspressen von Pflanzensäften mit einer Schraubenpresse und das Mosern gezeigt.





Teutsche Künstler – Tomus IV.

(Band Nr. 4)

Der vierte Band der Sammlung stellt vor allem die Kunst zweier bedeutender niederländischer Künstler der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vor; die Virtuosität der Kunst von Hendrik Goltzius und die erstaunliche Kombination des Realismus mit der moralisierenden Botschaft von Joris Hoefnagel.

Die Apostelfolge, Serie von Musen und die Geschichte der Lucretia stammen von Goltzius selbst, Die Serie von Tugenden und Lastern, Leiden Christi und 46 Illustrationen zu Ovids Metamorphosen entstanden nach seinen Vorlagen.

Goltzius' Personifikationen stehen teilweise in den Nischen, ihre ruhigen Bewegungen mit wirkungsvollen Falten und dem sanften Licht- und Schattenspiel verliehen ihnen einen tiefen plastischen Eindruck. In seiner Kunst erkennt man deutlich die italienischen Vorbilder und die effektvollen Stellungen der abgebildeten Personen erinnern an Bartholomäus Spranger, dessen Werke Goltzius durch seine Kupferstiche in den Niederlanden bekannt gemacht hat. Seine Stichtechnik basiert auf den anschwellenden Kreuztaillen in den unterschiedlichen Stärken und Abständen.

Jacob Matham; Goltzius' Schüler und Adoptivsohn ist hier mit der Serie von Personifikationen der Tugenden und Laster vertreten. Die Kontakte zu dem rudolphinischen Künstlerhof in Prag hat er noch vertieft, seit dem Jahr 1601 war er der Besitzer des kaiserlichen Privilegiums zum Verkauf der Graphik, die nach den Vorlagen aus den Kunstsammlungen des Kaisers Rudolfs II. gestochen wurde.³² Den wesentlichen Teil dieses Bandes nehmen 52 Kupferstiche von Jacob Hoefnagel ein, die er nach den Vorlagen seines Vaters Joris Hoefnagel gestochen und unter dem Titel *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii* in Frankfurt am Main im Jahre 1592 herausgegeben hat.

³² Lena Widerkehr 1998, S.198.

Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii
Frankfurt am Main 1592. Jacob Hoefnagel nach Joris Hoefnagel

Joris Hoefnagel stammte aus der bekannten Antwerpener Kaufmannsfamilie. Seine künstlerische Schulung gewann er als Autodidakt. Er unternahm Reisen nach Frankreich, Spanien und England. Zusammen mit dem Geografen Abraham Ortelius reiste er durch Italien, in Rom lehnte er laut van Mander die Stelle des Hofmalers bei Kardinal Farnese ab.³³ Im Jahre 1578 trat Hoefnagel in die Dienste des bayerischen Herzogshofes in München, aber aufgrund seiner Kontakte zu den protestantischen Kreisen verzichtete er später auf diesen Posten. Nach seinem Aufenthalt in Frankfurt, wo er zusammen mit seinem Sohn Jacob Archetypa herausgegeben hat, war er bei den Habsburgischen Höfen in Wien und Prag tätig. Neben den botanischen und zoologischen Darstellungen ist Hoefnagel auch als Autor von Stadtveduten und Landschaften bekannt.

Joris Hoefnagel schuf mit diesem Album eine kunstvolle und naturgetreue Wiedergabe der zoologischen und botanischen Welten in einer Symbiose, die in eine komplizierte allegorische Bedeutung mündet. Dieses Werk verbindet zwei unterschiedliche Botschaften, es handelt sich um ein Musterbuch für die Naturwissenschaftler und zugleich um eine tiefnachdenkliche Betrachtung von den abgebildeten Gegenständen und ihren Koexistenzen. Hoefnagel verwendete bereits im Jahre 1590 ähnliche Illustrationen im *Misale Salus Generis humani*, gestochen von Aegidius Sadeler dem J., für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, das sich danach in den Kunstsammlungen im Schloss Ambras befand.³⁴ Für diese Arbeit erhielt Hoefnagel von Erzherzog Ferdinand II. zusätzlich zu seinem Gehalt auch eine goldene Kette.³⁵

Das irdische Dasein ist von der Welt umgeben, die zwar die prachtvollen Schönheiten umfasst, aber durch den Kreislauf der Welt in die Vergänglichkeit und in den physischen Untergang führt. Die buntesten Blüten verblühen, die seltensten Tiere sterben und auch auf den Mensch wartet nach seinem Tod das Letzte Gericht.

³³ Carel van Mander 1617. S. 263.

³⁴ ÖNB, Handschriften und Inkunabelsammlung Cod.1784.

³⁵ Carel van Mander 1617. S. 263.

Diese Botschaft entspricht dem Geist der hohen und noblen Gesellschaft der Ausgewählten, für welche dieses Werk geschaffen wurde.

Hoefnagel legte mit seinen Archetypa einen Grundstein für die autonome Blumenmalerei. Die Wurzeln findet man in der flämischen Miniaturmalerei des frühen 16. Jahrhunderts sowie in den botanischen Atlasbüchern des 16. Jahrhunderts. Durch seine literarische Begabung brachte Hoefnagel völlig neue Erfindungen in bereits bekannte Sinnbilder und Emblemata ein.

Allegorische Darstellung des wahrhaften Lebens

Kupferstich 152 x 207 mm (Oberer Teil leicht beschädigt)

>> *UBI MEL IBI FEL* <<

>> *PARS TERTIA* <<

>> *excud: Hoef:* <<

>> *VOLVPTATI MOEROR COMES* <<

>> *Et miser, et brevis, est decursus totius aeni: Dulcibus et quacuis miscet amara dies* <<

>> *Cum praevil: Caes:Maies:* <<

Archetypa – Jacob Hoefnagel nach Joris Hoefnagel (Frankfurt am Main 1592)

Die Inschrift *Ubi mel ibi fel* (Kein Honig ohne Galle) begleitet die Mittelszene. Sie stellt die Erdkugel in der Funktion eines Bienenhauses dar, auf welchem ein üppiger Blumenstrauß befestigt ist.³⁶ Die Erdkugel repräsentiert hier die Allgegenwart Gottes, die Bienen sind hier aufgrund ihrer Doppelrolle vertreten. Sie spenden zwar den Honig, sind aber auch bereit zu stechen. In diesem Sinne stellt der Honig die offenen Arme Christi, sein Mitleid mit der Menschheit dar. Die Stacheln erinnern an den Weltenrichter Christi, da die Verdammten von Engeln mit Lanzen (Stacheln) in die Höhle begleitet werden.

Die beiden Eichhörnchen in den oberen Ecken verweisen auf ihre alltägliche Tätigkeit, wegen dem Kern müssen sie die hartnäckige Schale zerbrechen, in diesem Sinne ist der Kern – das Glück ist immer in der Schale – mit Mühe verborgen.³⁷

³⁶ T. Vignau-Wilberg 1994, S.70

³⁷ *SYMBOLORVM et EMBLEMATVM..IOACHIMO CAMERARIO* (Joachim Camerarius) *MEDICO NORIMBERG..M.D.XCV. Nr.87. Henkel-Schöne S.492.*

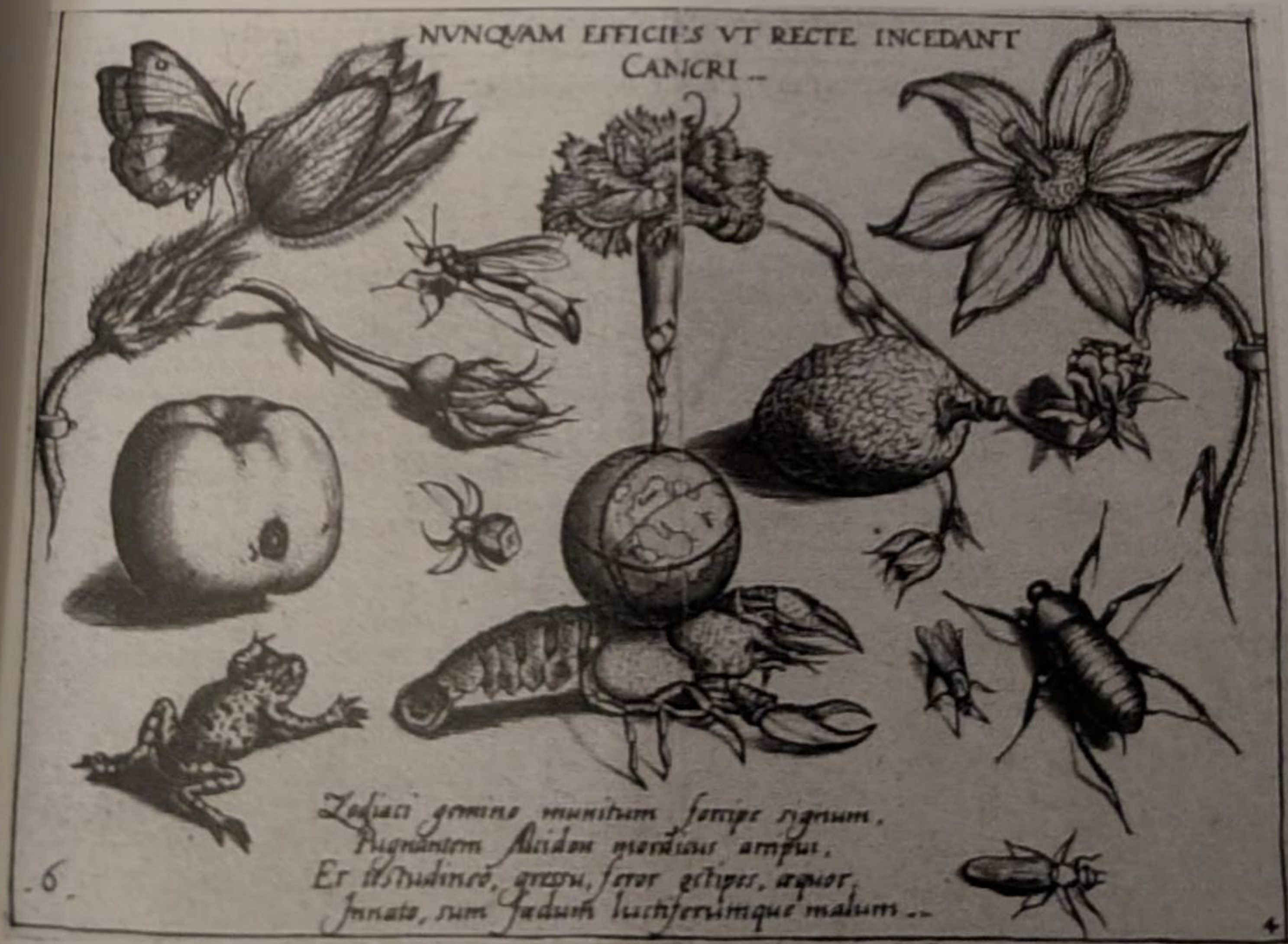
Das Sprichwort "Kein Honig ohne Galle" trägt die Botschaft, dass die Belohnung und die Bestrafung feste Bestandteile des göttlichen Universums sind.

Die prachtvollen Füllhörner, eine Erinnerung an das Horn der Ziege Amaltheia, das ihr Zeus abgebrochen hat und das der Flussgott Acheloos dem Herakles später als die Ablöse für ein eigenes Horn gegeben hat, sind die Sinnbilder der Überfülle des Glücks. Die herumgewickelten Schlangen, wahrscheinlich die Viper, zeigen die Koexistenz der irdischen Freude mit dem Leiden. Jedes Glück ist durch das Unglück abgelöst. Dieser Sinn ist durch den Krebs und die Schildkröte, die neben den Füllhörnern hängen, verstärkt.

Der Krebs ist ein garstiges Tier, das mit seinen Doppelzangen Leiden und Schmerzen säht. Die Schildkröte trägt ihre sinnlustigen Laster immer mit sich an alle Orte, wie auch die sündigen Menschen die Sünde in ihren Herzen fest verankert haben.³⁸

Ein weißes Taubenpaar, Symbol der unschuldigen Liebe, ist von der dunklen Eule begleitet, die Liebe und die Traurigkeit gehen einen gemeinsamen Weg. Die Stellung der Eule in der Mitte, in der Öffnung zwischen beiden Hörnern hat auch eine weitere Bedeutung. Die Eule tritt hier als die Erzählerin auf, die die geschilderten Wahrheiten bereits kennt und diese dem Zuschauer vermittelt.

³⁸ Iohann: 8-34.



Allegorische Darstellung - Der rückschrittliche Lauf der Welt

Kupferstich 152 x 207 mm

>> *Nunquam efficies ut recte incedant cancri.* <<

>> *Zodiaci gemino munitum forcipe signum*

Pugnatem Alciden mordicus arripui.

Et testitudineo, gressu, feror octipes, aequor,

Innato, sum foedum luctiferumque malum. <<

Archetypa – Jacob Hoefnagel nach Joris Hoefnagel (Frankfurt am Main 1592)

Die Beziehung zwischen dem Krebs und der Erdkugel hat entscheidende Relevanz für dieses Sinnbild.³⁹ Der rückwärtsgehende Krebs trägt die Erdkugel, die Welt und ihre Laufbahn bewegt sich dadurch genauso rückwärtig, seine doppelten Zangen deuten auf die Leiden und die Schmerzen, die für die Welt in diesem Fall ihre Kennwerte verkörpern.

Einen besonderen ikonographischen Hintergrund bilden die Blumen und die Tiere, die die Mittelszene umgeben.

Auf der Erdkugel ist eine Nelke befestigt. Ihre nagelförmigen Blätter, bei den Heidenelken und Lichtnelken sind die Blätter tropfenförmig, erinnern an die Passion Christi (die Nagelform – die Kreuzannagelung Christi, die Tropfenform – das Blut Christi oder die Tränen Marias). Die restlichen Blumen stellen die christliche Symbolik dar: Die Kuchenschelle wird auch als die Osterblume bezeichnet, weil ihre während der Osterzeit blühenden Blüten den Glocken ähnlich sind. Die Akelei ist ein Sinnbild für die Anrufung Christi, der Apfel und die Rose sind Mariensymbole. Die Mandelfrüchte zeichnen die Auferstehung Christi, seine menschliche Gestalt (die Schale) verbirgt die göttliche Gestalt (der Kern).

Eine ganz unterschiedliche Welt schildern die anwesenden Tiere. Die Spinne ist der Bote des bösen Triebes, der Schmetterling steht für die Begierde und die leere Eitelkeit. Die Grabwespe (Mordwespe) ist ein Sinnbild der Hölle, weil sie unter die Erde in den Hohlräumen durch einen Stich gelähmte Spinnen und Insekten für seine

³⁹ T.Vignau-Wilberg 1994, S.85.

Larven versteckt. Die Fliege ist die Gefährtin des obersten Teufel Beelzebub (Baál-Zebub – hebräisch. Herr der Fliegen), der Frosch erinnert an Gottesplagen.

Das gesamte Bild stellt mit seiner Botschaft ein Universum dar. Die himmlischen Pflanzen, die höllischen Tiere und in der Mitte steht die Erdkugel als unsere Welt, die das Fegefeuer vorzeichnet.

R-04-02-03

Allegorische Darstellung – Occasio - Gelegenheit

Kupferstich 400 x 291 mm

>> OCCASIO <<

>> FABER EST QVISQVE FORTVNAE SVAE FRONTE CAPILLATA POST
EST OCCASIO CALVA <<

>> Christophorus Swartz monachien pin: G: Sadler scalp:<<

Aegidius Sadeler der Jüngere nach Christoph Schwarz

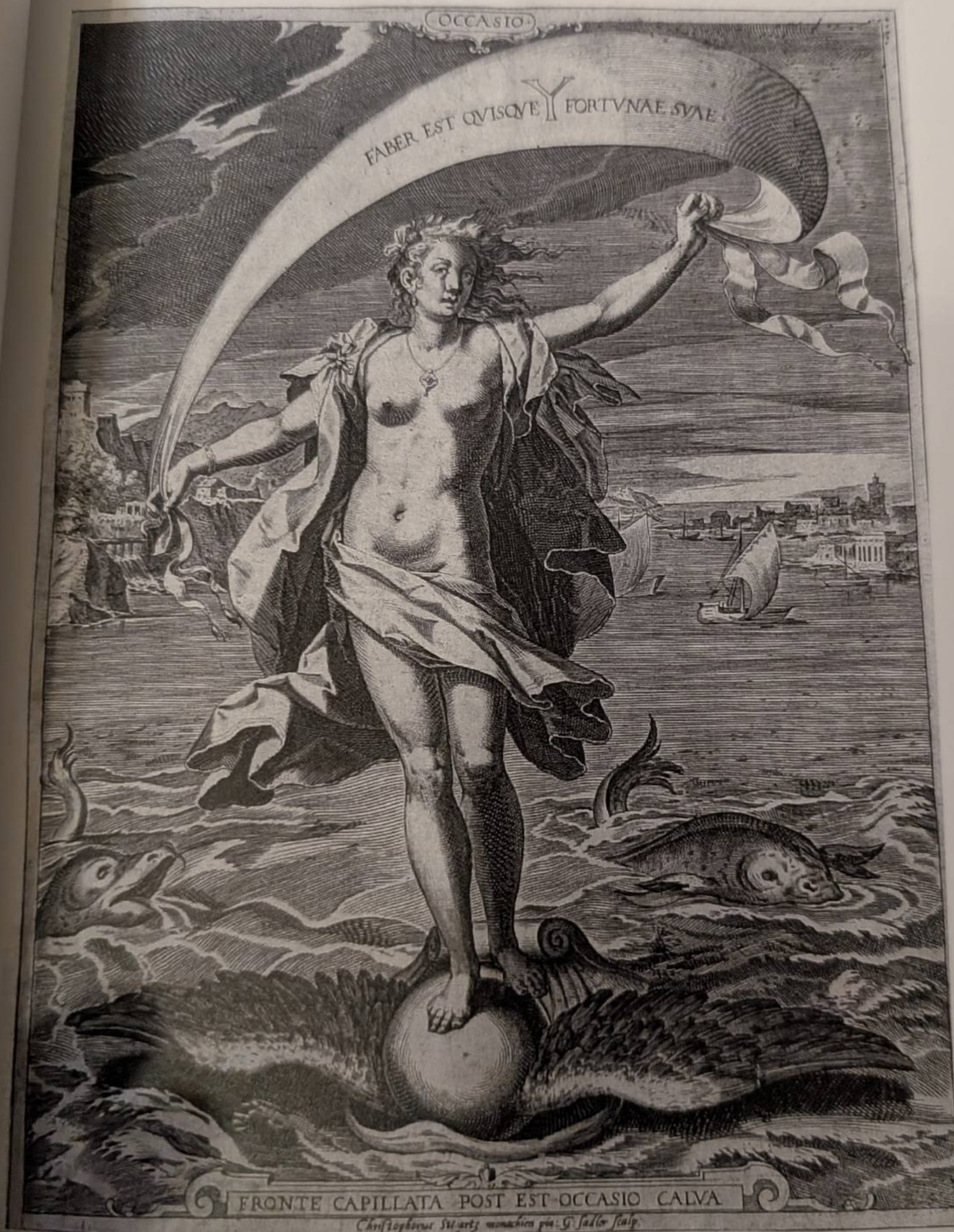
Mit der Fahne oder dem Glückssegel fängt die halbnackte Gelegenheit den Glückswind. Die Inschrift *Faber es quisque Fortunae suae* bedeutet, dass jeder seines Glückes Schmied ist. Der Buchstabe Y ergänzt diese Botschaft, das pythagoreische Y steht für einen Weg, für die Entscheidungsfreiheit oder für einen Kreuzweg zwischen dem Weg der Tugend und dem Weg der Laster. In dieser Hinsicht ist dieses Symbol oft bei der Darstellung des Herkules am Scheideweg zu sehen, welches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in der niederländischen Kunst die Spaltung zwischen den katholischen und protestantischen Lagern widerspiegelte.

Die beflügelte Kugel betont die Grundeigenschaften der Gelegenheit, ihre Flüchtigkeit und Instabilität. Ein interessantes Beispiel liefert das Emblembuch von Andreas Alciatus. Hier tritt Merkur als Patron der Künste vor, der auf einem festen Sockel sitzt, die flüchtige Fortuna balanciert auf einer Kugel.⁴⁰

Das lange Stirnhaar und das kahle Genick der Gelegenheit deuten wiederum auf Vergänglichkeit hin, man muss sie gleich von vorne zugreifen, wenn man diesen Augenblick verpasst, hat man keine Chance mehr. Die Gelegenheit hat auf dem Genick kein Haar und so zerrinnt sie für den Zauderer. Ihre Stellung vor dem Hafen

⁴⁰ Emblemata.D.A. Alciati..Rovilium 1550. S.107, Nr.58. Henkel-Schöne S.1796.

in der Funktion eines Lichthauses ist ein Sinnbild dafür, dass jedes Schiff im Sinne eines Menschen eine Gelegenheit trägt.



Teutsche Künstler – Tomus V.

(Band Nr. 5)

Der fünfte Band der Sammlung beginnt mit 112 Viertelblätter der Eremiten und Eremitinnen, die nach den Vorlagen von Maarten de Vos von Johannes Sadeler d.Ä., Raphael Sadeler und Adriaen Collaert gestochen wurden und im Jahre 1594 in München im Verlag von Johannes Sadeler d.Ä. herausgegeben wurden. Aus dem gleichen Verlag stammen auch die weiteren Werke Triumphus Martyrum von 1591 (Crispijn de Passe I. nach Maarten de Vos) mit der Widmung an Maximilian von Tyrol und die Szenen aus dem Alten Testament von 1586 (Johannes Sadeler d.Ä. nach Maarten de Vos) mit der Widmung an Erzherzog Ferdinand II. von Tyrol, in diesem Fall konnte sich sehr wahrscheinlich um die Werke handeln, die Roschmann aus Schloß Ambras gewonnen hat. Die mehrzähligen religiösen Serien werden mit der Apostelfolge von Anton Wierix beschlossen.

Die allegorische Welt des späten 16. Jahrhunderts repräsentieren hier die Folgen der Jahreszeiten (Crispijn van Passe I. nach Maarten de Vos) und der Sternzeichen (Crispijn van Passe I. nach Maarten de Vos und Johannes Sadeler nach Maarten de Vos von 1585 mit der Widmung an Alexandro Farnesse).

Einen besonderen Reiz hat auch die Serie von Wolfgang Kilian nach Nicolas de Hoey, die in den gewaltigen Szenen die Laster, Sünden und Unglück der Menschheit darstellt.

Die rudolphinische Graphik ist in diesem Band mit einigen Prachtstücken vertreten. Aegidius Sadeler d.J., Johannes Sadeler d. Ä., Raphael Sadler d.Ä.; einige der hervorragendsten Stecher seiner Zeit und Mitglieder der berühmten ursprünglich flämischen Kupferstecher- und Kunsthändler-Familie verewigten die bekanntesten Kompositionen nach Hans von Aachen, Joseph Heintz und Bartholomäus Spranger, deren Hauptwerke zusammen mit den Stichen von Lukas Kilian und Jan Muller diese faszinierende Reihe der Graphik, die den Übergang zwischen der Renaissance und Barock bildet, darstellt.

Kupferstich 396 x 285 mm

>>CVRSVS<<
 >>HERMATHENA<<
 >>Ornamentum In prosperis <<
 >>Refugium In aduersis<<
 >>ITA VITA EST HOMINVM, QVASI CVM LVDAS TESSERIS, SI ILLVD,
 QVOD EST MAXIME OPVS, LACTV NON CADIT, ILLVD, QVOD CECIDIT
 FORTE, ID ARTE VT CORRIGAS<<
 >>HIS SINE VITA NIHIL<<
 >>Me duce peruenies<<
 >>Tu modo progredere<<
 >>Ioannes ab ach Coloniensis fig: scalp: G. sadler Ex: Hoefnaglus auctor cum prae: Cae:
 Mag:<<

Aegidius Sadeler der Jüngere nach Hans von Aachen nach Joris Hoefnagel

Ein Paradebeispiel der humanistischen Gedankenwelt liefert uns der Kupferstich von Aegidius Sadeler dem Jüngeren, der nach der Vorlage von Hans von Aachen entstanden ist. Die zentrale Botschaft ist die Symbiose der Wissenschaft und der Kunst, durch welche die Menschheit in ihrem ewigen zufälligen Jammertal die Rettung finden soll.⁴¹

Auf einem Sockel ruht links Minerva mit der Aegis und einer Eule auf dem Buch, rechts steht Merkur mit dem beflügelten Petasos, dem Caduceus und einem Hahn auf zwei Spielwürfeln.

Das Buch, ein Sinnbild des Wissens ist hier ein Begleiter oder Wegweiser zur Eule, der Weisheit, die die Dunkelheit des Nichtwissens durchbricht. Die Aegis mit dem Gorgoneion in der Mitte, welche über der Eule steht, deutet auf den Gottesschutz über der Weisheit.

Der kluge und wache Hahn steht auf den Spielwürfeln, die an die menschliche Lebenskunst erinnern. *Das Leben der Menschen ist so wie Dein Spiel mit den Würfeln. Wenn jenes durch den Wurf nicht fällt, ist dies das höchste Werk. Ist jenes zufällig gefallen dies damit du es durch die Kunst zu recht richtest.*⁴² Hoefnagels Vergleich des Lebens

⁴¹ Ausstellungskatalog Wien 1988. Bd.1, S.421-422.

⁴² Die Übersetzung der Devise unter den Würfeln von C.Brink & W.Hornbostel. In: Ausstellungskatalog München 1993, S.182.

mit dem Würfelspiel kann man in Emblembücher finden. Denis Lebey de Batilly bringt in seinem Werk ein ähnliches Motto.⁴³

Den Ursprung des Doppelbildnisses von Hermes und Athena findet man bei Cicero, für ihn gehörte Hermathena zur idealen Ausstattung einer Akademie. Für die Neuzeit entdeckte dieses Exemplum der Bolognese Humanist und Autor von einem Emblembuch - Achilles Bocchi. Er gründete eine gelehrte Gesellschaft, die auch als *Accademia Ermatenea* benannt wurde.⁴⁴

Hermes gehört zu den zwiespältigsten Gottheiten. Er gilt als ein Beweis, dass die List und der Betrug selbst den Göttern nicht fremd sind, schon als ein Ankömmling stiehlt er fünfzig von Apollon gehütete Rinder des Admetos und gilt deswegen auch als Patron der Diebe. Die Kaufleute dankten ihm für den Gewinn, ganz gleich wie er erworben war. Der Begriff *Hermaion* bedeutete einen unerwarteten Gewinn oder einen glücklichen Fund. Auf der anderen Seite tritt Hermes als der Beschützer der Beredsamkeit vor, er trägt den Beinamen der gute Hirt und war auch der Seelengeleiter in die Unterwelt (Psychopompos). Hermes handelt im Auftrag der Götter, tritt zusammen mit seinem Vater Zeus bei Philemon und Baucis ein und er ist auch bei dem Urteil des Paris anwesend.

Seinen Caduceus kann man auch als den Zauberstock bezeichnen, Hermes hat mit ihm die vom Neid besessenen Aglauros in den schwarzen Stein verwandelt.⁴⁵ In der Astrologie bildet Hermes den Übergang zwischen den weiblichen und den männlichen Planeten, in dieser zweigeschlechtlichen Hinsicht bringt man ihm auch mit der *Materia Prima* in Verbindung, sodass er auch eine wichtige Rolle in der Alchemie spielt.

Hermes ist in der Kunst mit den spektakulären Verwandlungen verbunden, die sich in drei Gruppen trennen lassen:

- 1) Herstellung der edelsten Natursubstanzen
- 2) Erschaffung der künstlichen Existenz
- 3) Erschaffung der neuen Existenz durch die Verbindung Hermes' mit den anderen Gottheiten

In dem ersten Fall versuchte man mit der Hilfe des Hermes einen *Lapis*

⁴³ DIONYSII LEBEI-BATILII (Denis Lebey de Batilly). Francofurti ad Moenum 1596., Nr.12. Henkel-Schöne S.1121.

⁴⁴ Ausstellungskatalog Wien 1988. Bd.1, S.431.

⁴⁵ Ovid, Met.II,732-834.

philosophorum; den Stein der Weisen herstellen. Eine Substanz, welche durch die komplizierte Verwandlung unedler Metalle entstehen sollte, die Grundbedingung war die Trennung und die Wiedereinigung auf der höheren Ebene der beiden Hermesseiten, der männlichen und der weiblichen Prinzipien. In diese Gruppe gehört auch das Suchen nach der *Quintessenz*, dem fünften Element, das die Restlichen umschließt.

Für die Erschaffung einer künstlichen Existenz verkörpert Hermes besonders im 16. Jahrhundert die Überwindung des individuellen Dualismus, seine androgyne Prägung bildete eine Grundbedingung für die Erschaffung des vollkommenen Wesens.

Die dritte Gruppe der Hermesverwandlungen hat in den bildenden Künsten die größte Bedeutung. Sein Sohn Hermaphrodit, dessen Mutter Aphrodite war, ist ein Sinnbild der zweigeschlechtigen Gestalt. Ovids traurige Geschichte übernimmt die Kunst als eine Darstellung der Lösung von der Verschmelzung männlicher und weiblicher Formen, die ästhetisch und sinnlich als reizvoll empfunden wurden.⁴⁶

Die Verbindung Hermes – Hermes stammt aus dem Emblembuch von Adriaan de Jonge (Junius Hadrianus Emblemata, Antwerpen 1565) und bedeutet die Vereinigung der Klugheit und der Stärke. Die Stärke hat die Gestalt des jungen Hermes, die Klugheit tritt als ein alter Hermes auf, beide Körper bilden eine Doppelfigur, die in der oberen Leibespartie zusammengewachsen ist.⁴⁷

Hermathena, die Darstellung der Symbiose zwischen Hermes und Athena erhebt die Hermesverwandlungen auf die höchste Ebene. Dies wurde von Anfang an als ein intellektuell-künstlerisches Beispiel angesehen, durch welches eine philosophisch-didaktische Botschaft gepredigt wurde. Allein die Verschmelzung beider Götter wird nur durch die absolut unerotische geistige Umarmung und Überkreuzung der Füße angedeutet, die an den Akt der Hochzeit in der Vertretung nach dem Hofzeremoniel erinnert.

Die Kunst und die Weisheit (Athena) werden durch die Beredsamkeit (Hermes) belebt. Hermes, ein scharfsinniger und redefertiger Schelm, tritt für die gelehrte und ernstvolle Athena ein, er wird ein Bote der Weisheiten. Für den humanistischen Umkreis verkörperte Hermathena eine ideale Verbindung der

⁴⁶ Ovid, Met. IV, 285-388.

⁴⁷ Hadriani Junii Medici Emblemata..Antverpiae..M.D.LXV. Nr.13. Henkel-Schöne S.1772.

künstlerisch-wissenschaftlichen Theorien, die erst durch die Beredsamkeit zu der öffentlichen Anerkennung kommen können. Die Kunst und Wissenschaft sind die Wegweiser der Menschheit, was die Inschrift auf dem Sockel unter beiden Gestalten bezeugt.

Die Auffassung, dass der zwiespältige Ruf des Hermes durch die tugendhafte Athena „verbessert“ wird, hat noch eine andere christliche Bedeutungsebene. Athena – Minerva als ewige Jungfrau ist ein Sinnbild der Keuschheit (*Minerva Pudica*). Sie wurde seit dem Mittelalter mit der Maria gleichgesetzt, die Göttin wurde sogar als Symbol der Jungfrau Maria dargestellt.⁴⁸ Hermes verkörpert mit seinen fast menschlichen Eigenschaften einen sündigen Mensch, für den Athena Maria als seine Fürsprecherin eintritt.

Den Hintergrund der Hermathena nehmen zwei Szenen ein. Auf der linken Seite enthauptet Perseus Medusa, aus deren blutigem Rumpf das Flügelpferd Pegasus entspringt.⁴⁹ Auf der rechten Seite lässt Pegasus durch seinen Hufschlag auf dem Gipfel von Helikon, den die neun Musen bewohnen, die Hippokrene, die Inspirationsquelle, entspringen. Neun Musen, die Töchter des Göttervaters Zeus und der Mnemosyne (Erinnerung), die göttliche Wahrheiten verkündeten, konzertieren auf dem Bergfuß.⁵⁰

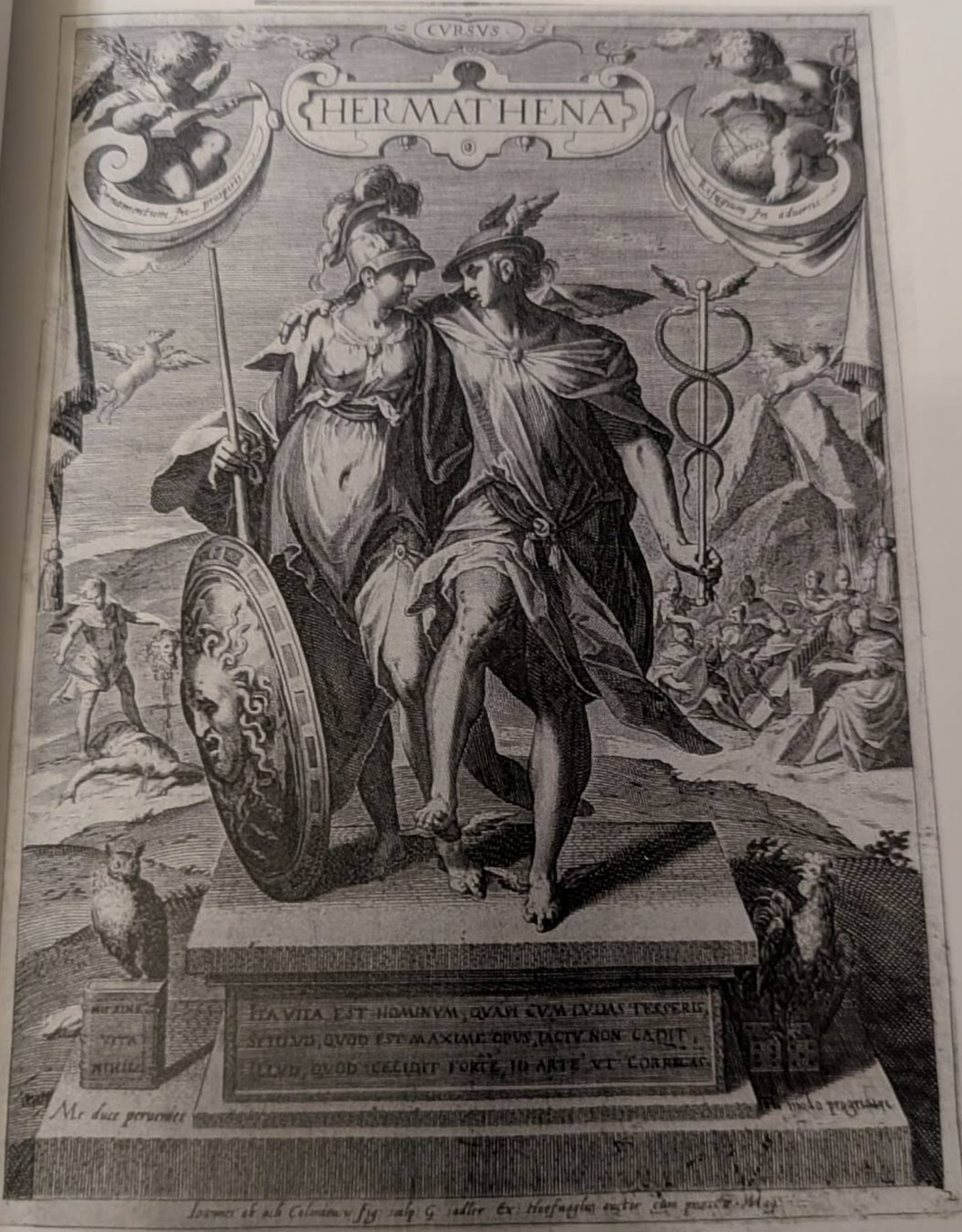
Die oberen Bildecken nehmen zwei Voluten-Medaillons ein. Die linke Amorette schreibt mit dem Lorbeerzweig in ein Buch, wahrscheinlich ein Gedicht. Es handelt sich um das Sinnbild der Kunst, das von dem Spruch begleitet wird: *Ornamentum In prosperis* (Ein Schmuck im glücklichen Fall).

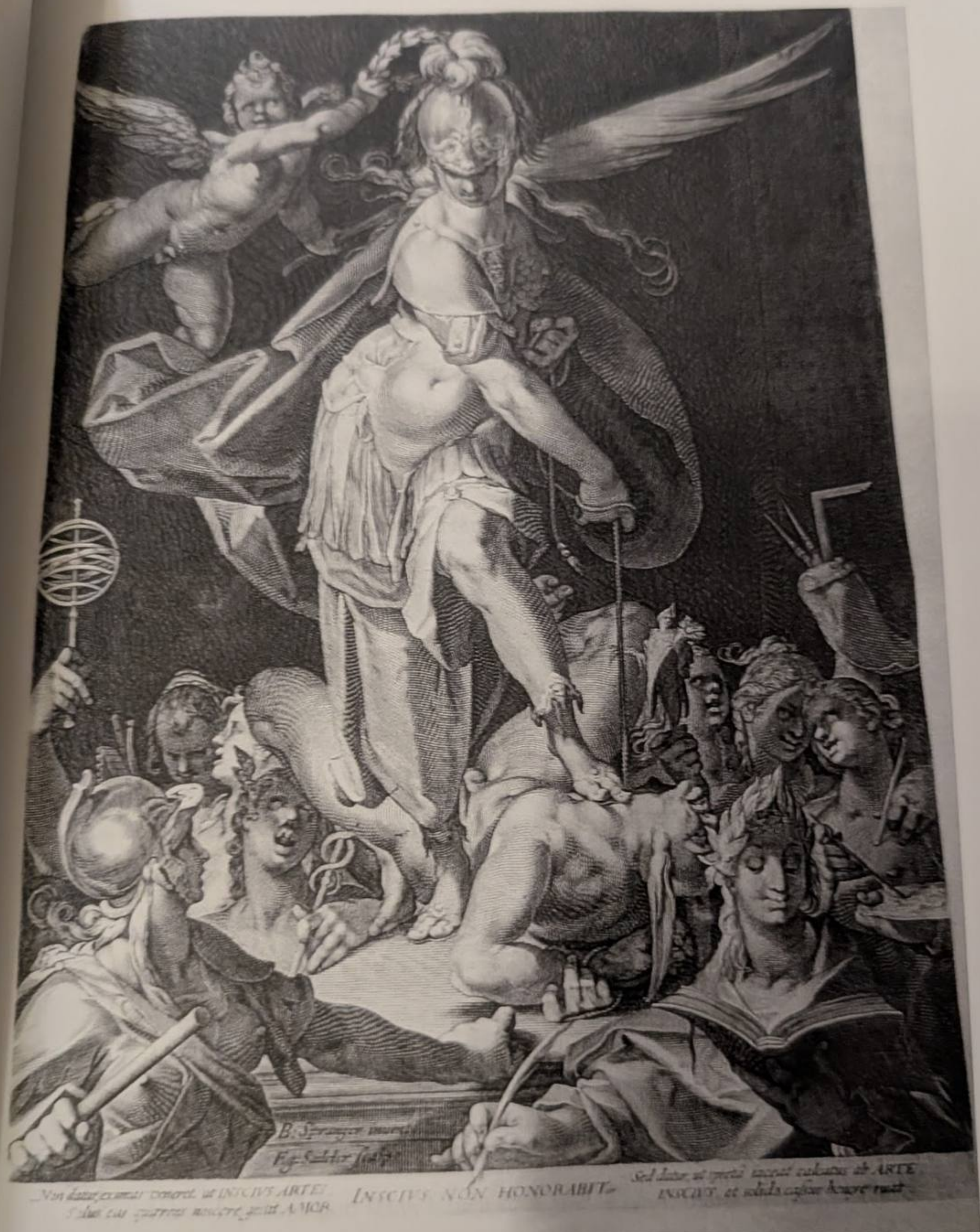
Die rechte Amorette über dem Hermes hält in einer Hand den Zirkel, mit dem er einen Erdglobus vermisst, in der zweiten Hand hat er den Caduceus. Dieses Medaillon vertritt die Wissenschaft mit dem Motto: *Refugium In aduersis* (Ein Zufluchtsort in Widrigkeiten).

⁴⁸ R. Wittkower 1983, S.259.

⁴⁹ Ovid, Met. IV, 782-786.

⁵⁰ Ovid, Met. V, 256-264.





Teutsche Künstler – Tomus VI.

(Band Nr. 6)

Am Anfang des sechsten Bandes findet man eine zahlenmäßig starke und repräsentative Kollektion der Stiche, die nach den Entwürfen von Peter Paul Rubens fast immer unter seiner Aufsicht entstanden ist.

Die Qualität der Graphik ist hervorragend, leider handelt es sich hier teilweise um großformatige Blätter, die in gefaltetem Zustand aufbewahrt werden. Nach der Apostelfolge von Schelte Adams Bolswert folgt eine dramatische Komposition „Hiob im Elend, von Dämonen gepeinigt“, die Lukas Vorsterman d.Ä. gestochen hat, weiter „Die Kreuzigung Christi – Le Coup de lance“ aus dem berühmten Pariser Verlag von Pierre Mariette und schließlich auch „Tod des Seneca“ von Alexander Woet d.J., dessen Vorbild, eines der naturalistischsten Werke Rubens, in der Alten Pinakothek in München bewundert werden kann.

Christoffel Jegher ist hier mit seinen absolut bravourösen Holzschnitten „Susanna und die beiden Alten“, „Herakles besiegt die Hydra von Lerna“ und „Liebesgarten“ vertreten. Schelte Adams Bolswert vertiefte auch die „Bekehrung Pauli“, „Vier Evangelisten“ und eine unübertreffbare Serie von Landschaften, die durch tiefe dramatische oder malerische Atmosphären mit effektvollen Regenbogen, Mondscheinen, Stürmen oder antiken Ruinen geprägt sind.

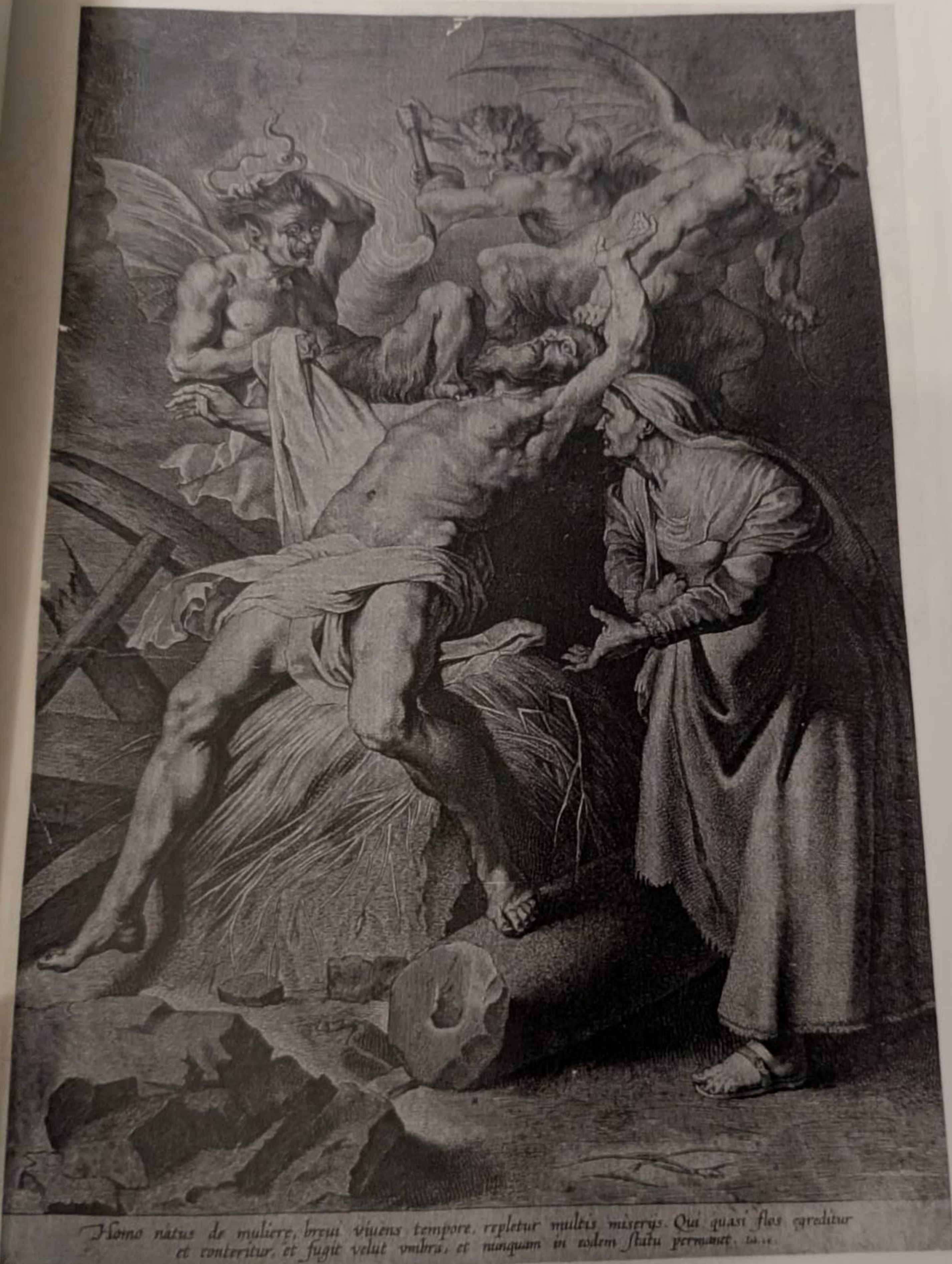
Die Kollektion der Graphik, die nach den Vorlagen von Anthonis van Dyck entstanden ist, ist nicht so umfangreich, wie die Kollektion nach Rubens, trotzdem hat auch sie einige schöne Stiche anzubieten, etwa den „Trunkenen Silen“ von Schelte Adams Bolswert oder „Beweinung Christi“ von Nicolas Viennot.

Den mittleren Teil des Bandes beherrschen 54 Blätter von Theodor van Thulden mit der Geschichte des Odysseus, die im Jahre 1633 in Paris herausgegeben wurden. Als die Vorlage für diese klassizistisch wirkende, fast reliefmäßige Serie dienten die Zeichnungen von Francesco Primaticcio, die er wieder als Vorlage für die Wandgemälde in der Galerie d'Ulysse in Fontainebleau Nicollo dell' Abbate mit seiner Werkstatt verwendete.

Jacob Jordaens und seine Kunst demonstrieren die prachtvollen Stiche von Lukas Vorsterman „Satyr beim Bauer“ und von Schelte Adams Bolswert „Wie die

Alten sangen so zwitschern die Jungen“, „Flötenspielender Satyr mit Ziegen“ und „Mercur mit schlafendem Argus und Io“.

Den Schluss dieses Bandes bildet die Graphik nach David Teniers d.J., zwischen der ein Kupferstich von Andreas Felix Altomonte „Abrahams Opfer“ hervorragt - die Vorlage wird bis heute im Kunsthistorischen Museum aufbewahrt.



*Hommo natus de muliere, breui viuens tempore, repletur multis miserijs. Qui quasi flos egreditur
et conteritur, et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanset. 1a. 12.*

Teutsche Künstler – Tomus VII.

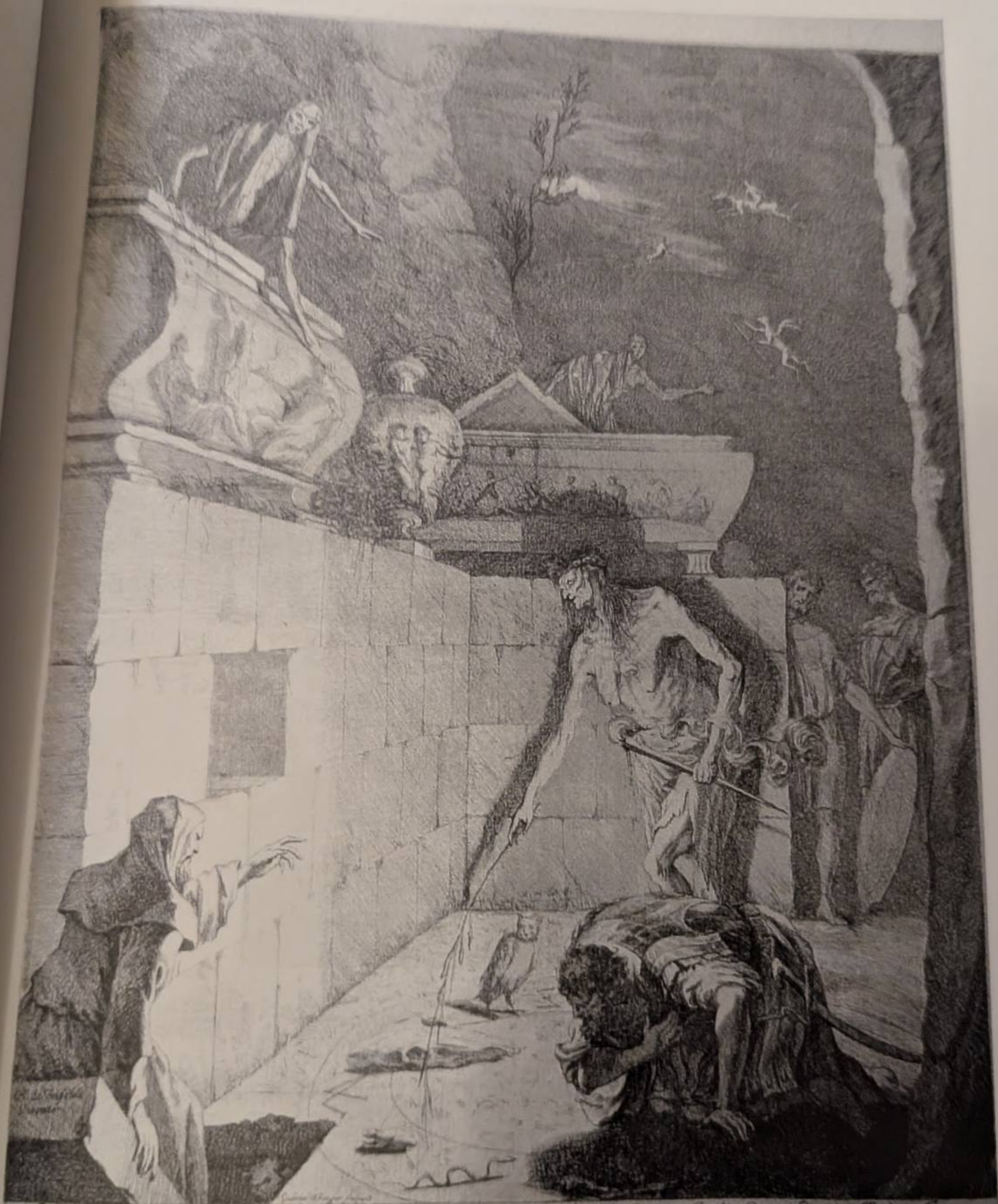
(Band Nr. 7)

Gleich am Anfang des Bandes befindet sich eine humorvolle Folge der Fünf Sinne, die Jan Both nach Andries Both radiert hat. Auf den folgenden Seiten versammelte Roschmann eine umfassendere Kollektion der Graphik von Wenzel Hollar.

Wenzel Hollar, ein Schüler von Matthäus Merian d.Ä., verbrachte den besten Teil seines künstlerischen Lebens in den Diensten des Diplomaten und bekannten Kunstsammlers Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey, auf dessen Reisen durch Europa im Dreißigjährigen Krieg ihn Hollar begleitete. Aus dieser Epoche stammen einige Stadt- und Hafenansichten, die auch in dieser Sammlung zu finden sind. Die berühmte Folge von den Trachten verschiedener Nationalitäten ist hier nur in geringerer Zahl vertreten, aber die Radierungen mit Tier-, Jagd- und Satyrendarstellungen, die hauptsächlich nach den Vorlagen von Peter van Avont entstanden sind und die zu den besten Illustrationen Hollars zählen, befinden sich hier in einer längeren Reihe.

Der Band setzt mit der Kollektion der Graphik nach Entwürfen von Johann Heinrich Schönfeld fort, darunter ragt eine schwungvolle Originalradierung – die allegorische Darstellung Vanitas – Demokrit in der Meditation hervor. Den Höhepunkt der Stiche, die nach Schönfeld gefertigt wurden, stellt hier eine Kombination des Kupferstiches und der Radierung von Gabriel Ehinger „König Saul spricht bei der Hexe von Endor“ mit „Samuels Geist“ dar. Diese Szene aus dem ersten Buch Samuels bot Schönfeld eine breite Palette von erzählerischen und fantastisch dramatischen Momenten, die Ehinger meisterhaft in die Graphik übertragen hat, und deren Wirkung noch die Abstufung der Grautöne steigert.

Bei den folgenden 24 Rembrandt-Radierungen bleibt die Frage, welche davon vom Meister selbst stammen und welche nicht, unbeantwortet und durch das Ankleben und die partielle Beschneidung der Blätter wird dieses Problem noch komplizierter. Aus den großformatigen Radierungen nach Rembrandts Vorlage ist eine spiegelverkehrte Radierung eines Unbekannten Künstlers zu erwähnen, die die berühmte Komposition „Die Auferweckung des Lazarus von Betanien“ darstellt. Lazarus wacht aus der tödlichen Agonie auf und sein erster Atemzug verschlägt allen



Viro Nobilissimo, Excellentissimorum, Domino DAVIDO THOMAN, D^{no} Consulario Regis. Au-
 gustianae Primario, Scholarchae meritis, &c. Actuum Fautori, Acclamatorum magno
 Cuius cultus grana offert et lauat Joannes Alvarius Sacerdos.



Teutsche Künstler – Tomus VIII.

(Band Nr. 8)

Den Band eröffnet Aegidius Sadeler der Jüngere, der hier noch einmal seine Meisterkunst, diesmal nach Vorlagen von Paul Bril und seiner Monatenfolge, präsentiert.

Die niederländischen Genredarstellungen mit ihren volkstümlich erzählenden Momenten, die als ein moralischer Spiegel des Alltagslebens dienten, werden in den Werken von Jan de Velde II. (Originalgraphik) und Adrian Brouwer (gestochen von Lukas Vorsterman d.Ä.) dargestellt. Die Themen wie „Verlorenes Kartenspiel“, „Verlorene Partie Backgammon“, „Bevorzugung des Bieres gegenüber dem Tabak“, „Philosophieren eines Trinkers über das Innere des Kruges“ öffnen vor uns die Welt in einer satyrischen Einkleidung, die mit dem realen Leben nicht unbedingt überstimmen musste.

Es folgt eine Reihe von acht Originalradierungen von Anthonis Waterloo, danach füllt den Band die Graphik von Melchior Küsel, die vorwiegend nach Entwürfen von Johann Wilhelm Bauer gefertigt wurde. Am Anfang stehen die Radierungen aus der Folge von Trachten verschiedener Nationalitäten, einige Blätter aus dem Spiel Pastor Fide – Dorinda und anschließend mehr als hundert Radierungen von Bauers berühmter Ikonologia. Die kleinformatischen naturgetreu wiedergegebenen italienischen Gärten, Palais, Villen, Landschaften, Hafenstädte – ergänzt um die vielfältige Staffage im Vordergrund – waren ein Meistergebiet dieses Künstlers, obwohl auch hier die Frage, was aus seinen persönlichen Beobachtungen stammte, was neu kombiniert wurde und was reine Fantasie ist, unbeantwortet bleibt. Trotzdem bleibt Bauers Werk sehr populär und in der Sammlung von Anton Roschmann bildet sie die umfassendste geographische Serie.

Den Abschluss dieses Bandes stellt die merkwürdige Folge von sieben Thesenblättern dar, die Melchior Küsel nach Vorlagen des berühmtesten böhmischen Barockmalers – Karel Skreta – für Jan Anton Losy von Losynthal gefertigt hat. Es handelt sich um eine großzügige Allegorie der Ehe zwischen Kaiser Leopold I. und Margarete von Spanien. Sie wird dem Kaiser von der Göttin Amphytrite übergeben, mit deren Hilfe wird er die Türken besiegen. Die mythischen

Figuren Deukalion und Pyrrha werfen hier Steine, aus denen sich gleichsam prophetisch die Nachkommen des Kaiserpaares bilden. Der biblische David tritt als Zeuge der Siege des Kaiser über die Türken auf, die hier als eine zerschlagene Skulptur des Königs Nebukadnezar abgebildet sind.



De kreek is myn kerk, de dronke bier gelagen.
Die syn myn daeglykx werk, en al myn vuyl bejagen.
Myn keel is altyd droeg, en diens wel haeg genat.
See sweld myn dicke balg gelyck een Baccus-vat.



Teutsche Künstler – Tomus IX.

(Band Nr. 9)

Den Anfang des Bandes bilden die malerischen Tierdarstellungen von Dirk Stoop, Johannes de Visscher nach Claes Pietersz Berchem und die eines unbekannten Radierers nach Entwürfen von Johann Heinrich Roos.

Fast der ganze Band wird von 211 Holzschnitten beherrscht, die der Nürnberger Elias Porzel und weitere unbekannte Holzschneider nach den Vorlagen von Johann Jacob Sandrart verfertigten und die unter dem Titel „*Gantz neue Biblische-Ergötzung dem Alter und der Jugend Zur Beschauung und Erbauung Aus dem alten Testament angestellt und mitgetheilt*“ im Verlag von Johann Andreas Endtner in Nürnberg herausgegeben wurden.⁵¹ Es handelt sich um winzige (ca 80 x 140 mm) Blätter, die durch eine absolut narrative Darstellungen geprägt sind, wobei hier auf ein höheres künstlerisches Ereignis verzichtet wurde.

Den künstlerischen Höhepunkt des Bandes stellt zweifellos die Monatsfolge dar, die nach Entwürfen von Joachim von Sandrart Jeremias Falck, Theodor Matham, Jonas Suyderhoef, Reinier van Persijn, Cornelius van Dalem und Albert Haelwegh gestochen haben. Die Personifikationen treten hier mit den Sinnbildern einzelner Monate in einer passenden Umgebung auf, sie verwandeln sich von den schönen und vornehmen zu den alten und bauerlichen Typen. Der Februar wird mit dem Fasching und einem rüstigen Metzger vorgestellt, den Oktober verkörpert ein trunkener Mann bei der Weinlese und eine fröstelnde Alte mit der Kerze und der Schädel beschließt als Dezember den ganzen Zyklus.

⁵¹ Der Titel des zweiten Teils: *Gantz neue Biblische-Ergötzung dem Alter und der Jugend Zur Beschauung und Erbauung Aus dem neuen Testament angestellt und mitgetheilt.*



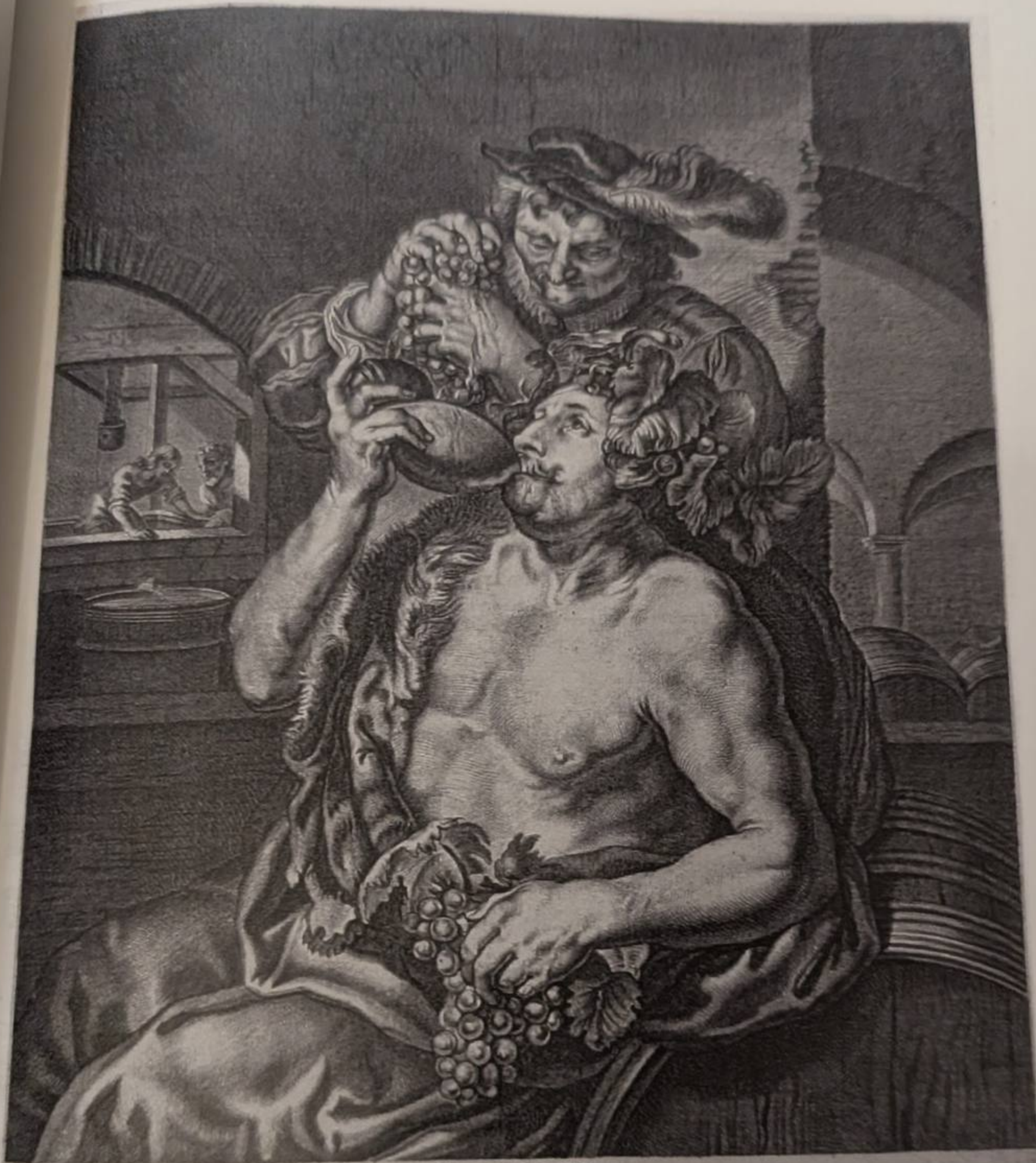
FEBRVARIUS.

En, fervent calidae, gelidis sub Piscibus, ollæ.
 Et dapibus gaudet foeta culina suis.
 Cruda incescunt passim laxis obsonia mensis.
 Materies laudis quanta, Magire, tuæ est.

Qui Curios simulant, iam Bacchanalia vivunt.
 Et Stigio vultu dissimulatur homo.
 Vera loquar: quisquis ficto sub Dæmone prodis
 Stultitiam, multum Dæmonis intus habes.

Isachimus Sandrart Pinxit.

T. Matham sculpsit.



OCTOBER.

Scorpius adversi dum spectat sidera Tauri.
 Pone sequi Caprum Phyllyridenq; videt.
 Ecce, novum potat noster Silenus Iacchum,
 Et socijs risum Spongia plena facit.

Isachmus Sandrart pinxit.

Grus, anser merula et turdus, fringilla, Scolopax.
 Advolat in cupidam victima crebra gulam.
 Tempestas anni varia est, ea pessima non est.
 Fercula quæ denti fert peregrina meo.

A. A. Strada sculpsit.

Teutsche Künstler – Tomus X.

(Band Nr. 10)

Die allegorischen Darstellungen - vorwiegend von Georg Christoph Eimmart d.J. und Carl Gustav von Amling (nach Entwürfen von Johann Andreas Wolff) - eröffnen diesen Band. Die Siege über die Türken werden hier in raffinierten Kompositionen verherrlicht und in einem Fall auch mit den Siegen über die Protestanten verbunden. Es folgt eine Reihe von mehr als hundert Blättern, die von und nach Gerard de Lairese entstanden und nach seinen Vorstellungen ein Vergnügen für die Augen und zugleich auch ein Impuls für die Gedanken darstellen sollte. Den Schluss des Bandes bilden die Reiterbilder von und nach Georg Philipp Rugendas I. und Johann Elias Ridinger.

Gerard de Lairese

(1640-1711)

Gerard de Lairese ist einer der wichtigsten Vertreter der klassizistischen Tendenzen in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, der unter starkem Einfluss von N. Poussin und Ch. Lebrun stand. Seine Bilder sind von der klassisch-idealisierten Nacktheit der antiken Götter und Helden geprägt, die von prächtigen, kulissenartigen und detaillierten Architekturen umgeben sind.

Als er mit 40 Jahren erblindete, hatte Lairese eine bedeutende Karriere als Historienmaler hinter sich. Den Rest seines Lebens verbrachte er damit, öffentliche Vorlesungen über Fragen der Ästhetik zu halten. Diesen Künstlerkreis nannte man *Ingenio et labore*. Auf Grund dieser Tätigkeit wurden zwei Bücher (1701 und 1707) zusammengestellt, die als Kompendium der holländischen klassizistischen Ästhetik gelten. Durch die Übersetzungen in mehrere Sprachen hatten diese Schriften einen bedeutenden Einfluss, auch in den neugegründeten Akademien der Künste in Deutschland, England, Polen, Russland und Skandinavien.

Lairese war ein Meister der allegorischen Darstellungen, die hauptsächlich in den Gegenüberstellungen der Tugenden und Lasten in der mythologischen, biblischen, historischen oder Genrewelt verankert sind.

In seinem „Schilderboek“ nimmt er die Malerei als das didaktische Mittel im Rahmen der ethischen und moralischen Ziele an. Die eingelebten Darstellungstraditionen sollten durch die allegorisierende Überhöhung in eine immergültige Sphäre erhoben werden. Die Botschaft eines Gemäldes besteht nach Lairese in seiner Vornehmheit, aus diesen Gründen lehnt er die Genremalerei als vulgär ab. Die einzelnen Sinnbilder der abgebildeten Personen und deren Handlungen sind unter eine klare und logische Bedeutung oder Aussage zu bringen.⁵²

Durch solche Ansichten und wegen des Strebens nach höheren Bedeutungsebenen wurden die traditionellen Darstellungstypen aus ihrem Umfeld fast völlig gelöst und so tragen die allegorischen Darstellungen von Lairese eine komplizierte und kontemplative Prägung.

Es ist charakteristisch für den Niedergang der künstlerischen Blüte in Holland, wenn Lairese im Jahre 1664, da Rembrandt noch lebte und die größten Meister noch arbeiteten, im stande war, in Amsterdam Boden zu fassen, viel Geld zu verdienen, ein berühmter Maler zu werden und dabei nicht ein einziges Werk zu hinterlassen, von dem es die Mühe lohnen würde zu sprechen.⁵³

⁵² Ausstellungskatalog Braunschweig 1978, S. 16-17.

⁵³ Wurzbach 1910, S.6-7.



R-10-20-58

**Allegorische Darstellung - Minerva verteidigt die Künste gegen Falschheit
und Lüge**

Radierung 140 x 204 mm

>> *Per Gerardum de Lairese inv. et sculp. et per Nicolaum Visscher edit cum Priv. Ord.*

General Belg: Federati<<

Gerard de Lairese

Gerard de Lairese knüpft mit seiner Radierung an die Reihe der Tugend-Allegorien an, die nördlich der Alpen wegen des dargestellten Antagonismus der Vernunft und der Laster zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert besonders gefragt waren.

Die gerüstete Minerva winkt mit ihrer rechten Hand in die Richtung der Personifikation der Künste, die hier als eine thronende Frau mit der Maske, Palette und dem Malstab erscheint, wobei sie mit den durch die Minerva vertretenen Tugenden ersonnen wird. Minerva ist Patronin und Schutzherrin der Künste und der Wissenschaften, ihre Brust deutet auf den Typus *Sapientia lactans* hin; Nährmutter der Weisheit, verteidigt sie mit ihrem Gorgoneion die Künste gegen die anstürmende Falschheit mit der verräterischen Maske und den giftigen Schlangen und die eselohrige Lüge mit dem Strohfeuer.

Unter dem Podest mit Minerva knien die Vertreter der moralisch minderwertigen Welt des Chaos; dies sind ein Faunknabe und der Flussgott Marsyas mit seiner schicksalischen Syrinx. Beide Gestalten deuten mit ihren unbändigen und wilden Leben auf das Chaos, das die Minerva zusammen mit Eros und Ceres besiegte.⁵⁴ Die Szene wird mit der geflügelten Fama gekrönt, die die Verherrlichung des Sieges von Minerva mit der Posaune verkündet.

Dieses häufig vertretene Thema findet seinen Höhepunkt in Bartholomäus Sprangers Werk *Triumph der Weisheit*, die einzigartige bewegte Komposition stellt hier die Minerva im Moment ihres Triumphs dar, wobei sie mit ihrem rechten Fuß auf der einzigen Personifikation der besiegten Mächte des Bösen steht.⁵⁵ Die Spannung dieser Szene wird bei Sandrarts *Minerva und Saturn beschützen die Künste* gesteigert, die

⁵⁴ Marg, Walter, 1984, 116-125. (Hesiod, Theogonie)

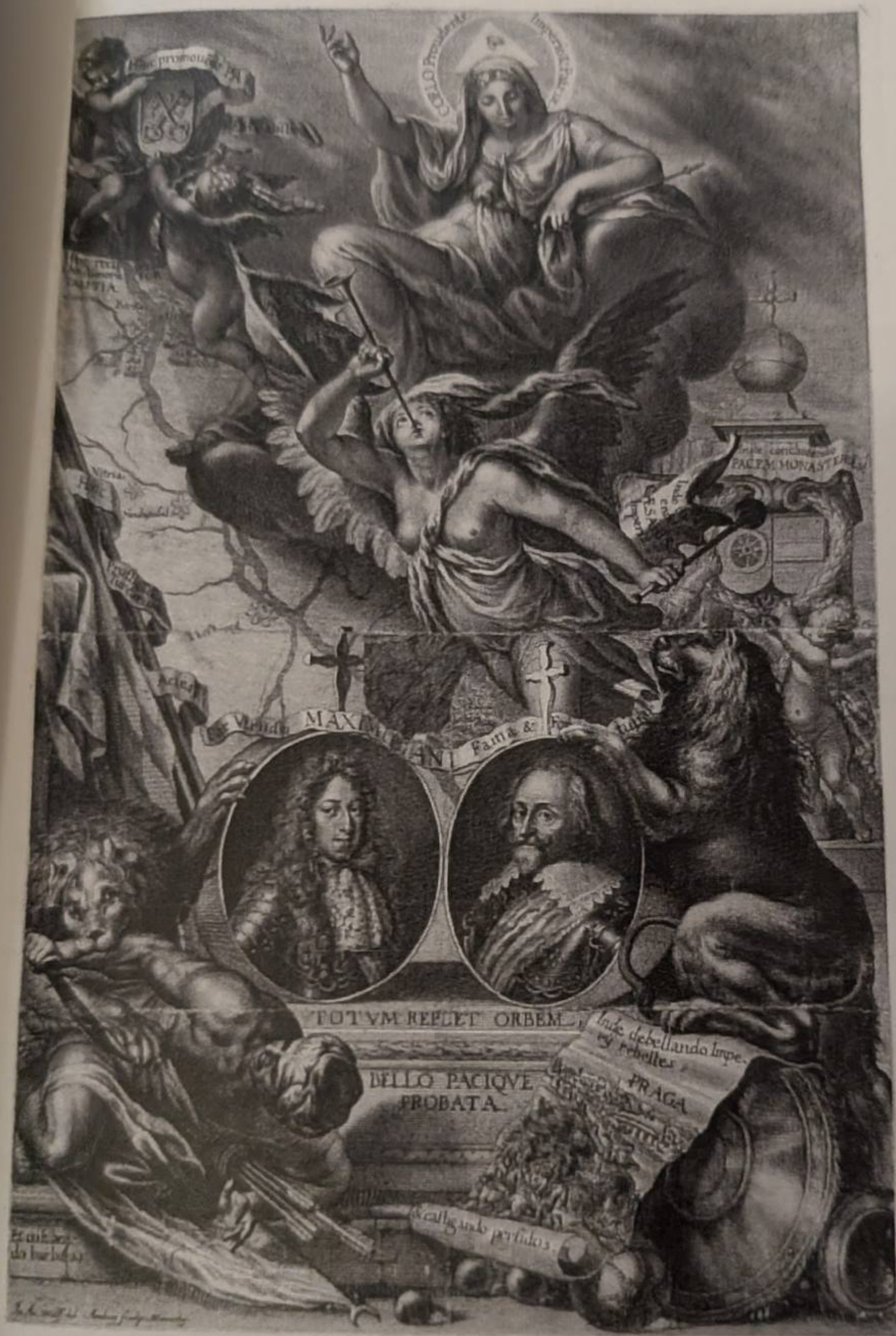
⁵⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr.1125

Künste vertreten hier zwei Amoretten, welche ängstlich die drastisch gefassten anstürmenden Neid und Lüge beobachten.⁵⁶

In dem Kupferstich von Philipp Kilian *Verteidigung der Künste durch die Wissenschaft* wird diese Konzeption übernommen als ein Antagonismus der stillen und keuschen Welt der Minerva und der wilden und höllischen Welt der Lüge und des Neids.⁵⁷ Bei der Radierung von Lairese ist die Spaltung der Gegenpole geblieben, und dennoch wirkt die gesamte Komposition fast spannungslos und ruhig. Minerva und die Personifikation der Künste erscheinen hier wie zwei Tempelstatuen, die ganze Dramatik wird nur durch den genreartigen Faunknabe mit Marsyas und die bösen Gestalten am Rand der Szene angedeutet. Dieses Werk zeigt zwar Lairesses' Nähe zum Klassizismus, doch fällt ein deutlicher Mangel an Plastizität, Gestus und Handlung der einzelnen Personen auf.

⁵⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr.1136

⁵⁷ Ausstellungskatalog (Göttweig), Krems-Stein/D. 1993, Abb.Nr.49.



R-10-09-15

**Allegorische Darstellung - Huldigung auf Bayern durch die Kurfürsten
Maximilian I. und Maximilian II. Emanuel**

Kupferstich 290 x 181 mm (zwei längliche Risse, in der Mitte ein Teil abgerissen und durch einen grauen Hintergrundteil aus anderem Stich ersetzt)

>>Et cobibendo barbaros<<

>>Inde debellando Imperii rebelles.PRAGA. & castigando perfidos<<

>>TOTVM REPLET ORBEM. BELLO PACIQUE PROBATA<<

>>Hinc Profligato Turcarum Acies Par Vtridque MAXIMILIANI Fama & Fortuna<<

>>Inde stabiliendo Caesaris Imperia<<

>>Inde concludendo PACEM MONASTERIES<<

>>Hinc recuperado Christianoru Fortalitia<<

>>Hinc Promovedo PACEM RATISBON<<

>>COELO providente Imperio & Patriae<<

>>Io.An.Wolff del. Amling Sculp. Monachy.<<

Carl Gustav von Amling (1650-1703) nach Johann Andreas Wolff (1652-1716)

Die Hauptpersonen dieses Stiches sind zwei der bedeutendsten Wittelsbacher, der bayerische Kurfürst Maximilian I. und sein Enkel Maximilian II. Emanuel. Beide Personen sind hier mit den größten Ereignissen ihrer Epochen nicht nur verbunden, sondern in die Rollen der entscheidenden und wichtigsten Mächtigen erhoben.

Die rechte Seite gehört der Geschichte von Kurfürst Maximilian I. Einer der bayrischen Wappenlöwen sitzt auf erbeuteten Trophäen aus der Schlacht am Weißen Berg bei Prag (8. November 1620) und hält eine ausgerollte Kartusche mit dem Panoramablick auf diese Schlacht, bei der Maximilian I. die protestantischen Truppen des böhmischen Winterkönig Friedrichs von Pfalz besiegte und damit das erste Kapitel des dreißigjährigen Krieges beschloss. Die Inschrift auf der Kartusche erklärt, dass durch diesen Sieg die Aufsässigen des Reiches niedergekämpft und die Untreuen in die Schranken gewiesen wurden. Den Gipfel der rechten Seite stellt der

Reichsapfel dar, der zusammen mit dem Sockel und den Wappen von Münster und Osnabrück das Denkmal des Westfälischen Friedens bildet und zu welchem eine Amorette gerade einen Lorbeerkranz, das Sinnbild des Sieges, hervorhebt.

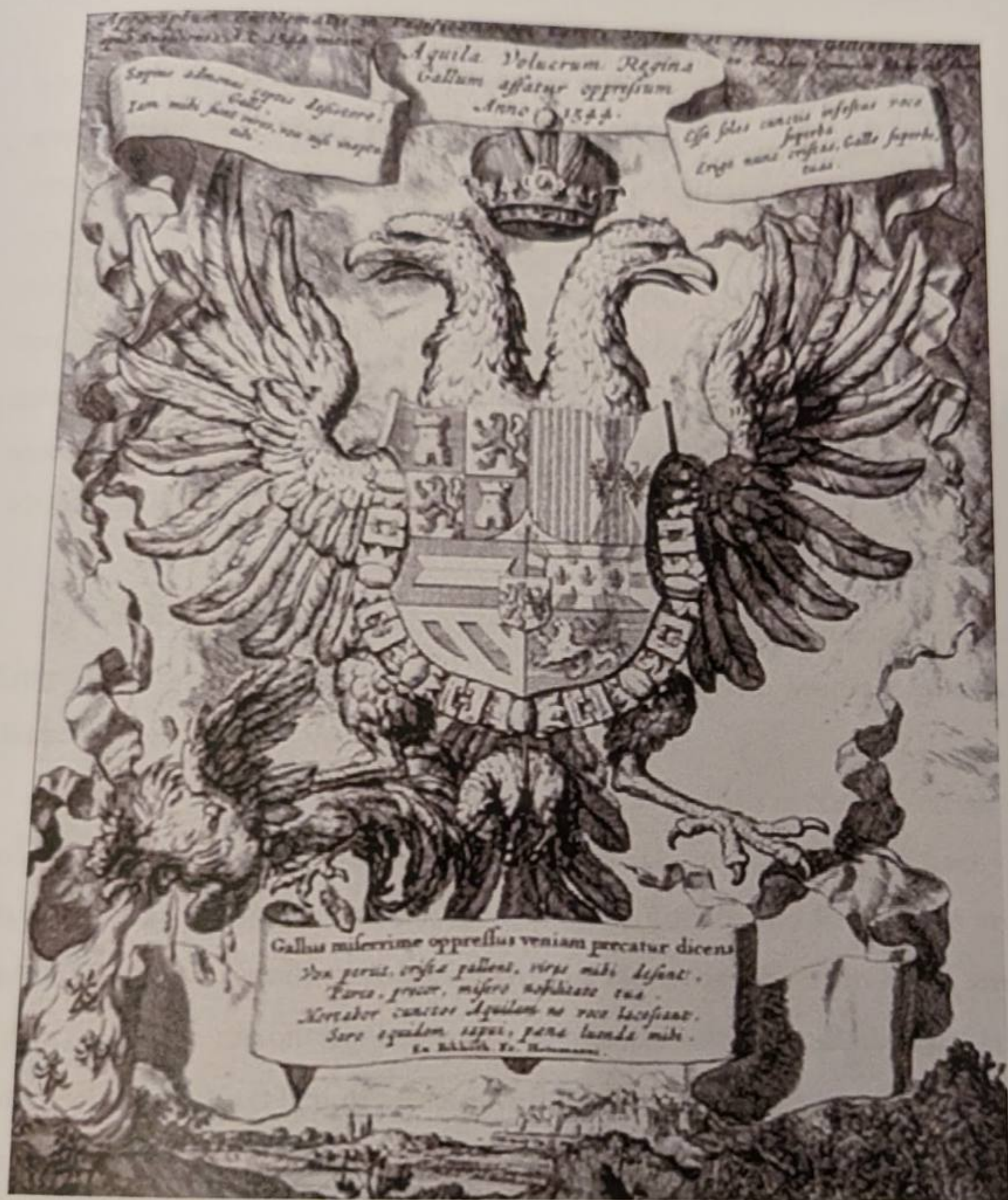
Die linke Seite steht für die Heldentaten des Kurfürsten Maximilians II. Emanuel im Vierten, dem Grossen Türkenkrieg. Ganz unten beißt der zweite der bayerischen Wappenlöwen einen Türken, diese Szene wird mit der Inschrift ergänzt, die von der Besiegung der Barbaren berichtet. Oben wird eine Landkarte ausgerollt, auf der die wichtigsten Donaufestungen und Schlachtfelder abgebildet sind. Im Mittelpunkt steht hier die Eroberung von Gran (27. Oktober 1683) und die Schlacht am Kahlenberg bei Wien (12. September 1683), aber auch weitere Orte wie Neuhäusel (19. August 1685), sowie die Festungen Pressburg und Neutra werden gezeichnet.

Der oberste Teil der linken Seite gehört den zwei Amoretten, die das Wappen der Stadt Regensburg tragen. Das begleitende Motto erklärt, dass von diesem Ort der Frieden seine Verbreitung fand. Es handelt sich um eine Anspielung auf den zwanzigjährigen Waffenstillstandsvertrag, der in Regensburg im Jahre 1648 Maximilian II. Emanuel mit Frankreich abgeschlossen wurde.

In dem mittleren Teil befinden sich Bildnisse von den beiden Herrschern, jeder von ihnen füllt eine Hälfte des Reichsapfels, der zugleich ein Sinnbild der Erdkugel darstellt. Die Medaillons begleiten zwei Devisen, die erste deutet auf die Herrschererscheinung im Reichsapfel - in der Erdkugel, die zweite trägt die geflügelte Botschaft, dass die Kriege wegen des Friedens geführt werden.

Beide Bildnisse werden von den allegorischen Darstellungen des Ruhmes und der Kirche überkrönt. Der Ruhm bläst mit der Posaune eine Huldigung auf den Frieden und das Kaiserreich, die segnende Kirche ist mit einer Gloriole umgeben, durch welche die Vorsorgung des Reiches und des Vaterlandes (Bayerns) durch die Himmel angedeutet wird.

Carl Gustav von Amling entledigte sich auf diesem Stich meisterhaft der anspruchsvollen Aufgabe, ein Doppelbildnis mit einer raumwirkenden allegorischen Umrahmung passend und harmonisch in eine Gesamtkomposition einzubinden. Die virtuos, gegen- und übereinanderlaufenden Linien vermitteln die grau in grau Abstufung, durch die der Stich eine überraschende Plastizität gewinnt.



R-10-33-91

Huldigung auf Kaiser Karl V. und seinen Sieg über Frankreich

Kupferstich 309 x 232 mm

unbezeichnet

Unbekannter deutscher Künstler nach 1544

>> *Apographum Emblematis in Pacificationem Caroli V. Imp. et Francisci Galliarum Regis
apud Sueessiones A.C. 1544 initam ex Sicidani Comment lib. 15 sub. finem*<<
>> *Aquila Volucrum Regina Gallum affatur oppressum Anno 1544*<<
>> *Soepius admonui ceptis desistere Galle, lam mihi sunt vires, vox nisi inepta tibi*<<
>> *Esse soles cunctis infestus voce superba Erige nunc cristas, Galle superbe tuas.*<<
>> *Gallus miserrime oppressus veniam precatur dicens. Vox periit, cristae pallent, vires mihi
desunt, Parce, precor, misero nobilitate tua. Hortabor cunctos Aquilam ne voce laceasant Sero
equidem sapui, poena luenda mihi.*<<
>> *Ex Biblioth. Fr. Hotomanni.*<<

Dieser politisch-satirische Stich entstand im Zusammenhang mit den Ereignissen zwischen Frankreich und den Habsburgischen Monarchien unter der Herrschaft Karls V.

Kaiser Karl V. (* 24.2. 1500 in Gent, + 21.9. 1558 in Yuste) war als erster Sohn des Herzogs von Burgund, Philipp I. des Schönen (Sohn des Kaiser Maximilians I.) und Johanna der Wahnsinnigen (Tochter des Ferdinands von Aragon und Isabellas von Kastilien) prädestiniert, die Herrschaft über ein Reich anzutreten, in dem die Sonne nie untergehen sollte. Es umschloss Burgund, die Niederlande, Österreich sowie Kastilien mit den dazugehörigen amerikanischen Besitzungen, Aragon mit Neapel und Sizilien, Sardinien sowie die Königreiche Navarra und Granada. Diese stolze Erbschaft dokumentiert das Zentralmotiv dieses Stiches.

Ein Kaiserlicher Doppeladler mit dem Wappen von Kaiser Karl V., welches geviert ist. Das erste, nochmals gevierte Feld steht für Kastilien und Leon, das zweite für Aragon und Sizilien; dazwischen befindet sich in eingebogener Spitze der Granatapfel Granadas. Das dritte Feld beinhaltet die Wappen von Österreich und

Alt-Burgund, das vierte Neu-Burgund und Brabant. Der gespaltene Herzschild vertritt heraldisch rechts Flandern, links Tirol.

Am 18. September 1544 kam es in Crepy-en-Laonnois zu einem Friedensvertrag zwischen dem Kaiser Karl V. und dem König Franz I. von Frankreich (Friede von Crépy); dies war für Karl ein außenpolitischer Erfolg, da Franz bisher die evangelischen Stände unterstützt hatte, nun aber durch die Einigung mit Frankreich ein Eingreifen in Deutschland für Karl möglich erschien. In den geheimen Zusatzabsprachen von Crépy sagte der König von Frankreich auch Truppen für einen Einsatz gegen die Schmalkaldener (die evangelischen, deutschen Fürsten) zu; auch die französische Türkenhilfe (10.000 Fußsoldaten und 600 Reiter) könne Karl hierfür einsetzen. Der Friede beendete den vierten und letzten Krieg zwischen dem König Franz I. und dem Kaiser Karl V.; Franz musste auf Mailand verzichten, das dafür aber der Herzog von Orléans durch die Heirat mit einer kaiserlichen Prinzessin erhalten sollte; ebenso trat er Neapel und die Lehenshoheit über Flandern und Artois ab.

Der Kaiserliche Doppeladler dehnt sich stolz über eine Stadt, etwa Crepy-en-Laonnois oder Saint-Dizier, wo sich die letzte Schlacht dieses Krieges abgespielt hat, aus. In seinen Krallen erdrückt er den gallischen Hahn, von welchem das Blut rinnt, verziert von französischen Königslilien. Die wehenden Sprachbänder, deren meisterhaft geschaffene Kurven einen erfahrenen Kupferstecher verraten, deuten in den Inschriften den Sieg Karls V. und den beschlossenen Friedensvertrag an, der alles andere als ebenbürtig geschildert wird. Die Texte sind als Dialog zwischen dem Kaiserlichen Doppeladler und dem gallischen Hahn konzipiert.

Der Doppeladler erklärt dem hochmütigen Hahn, dass er ihn bereits mehrmals gewarnt hat ihn zu bedrohen und weil er damit nicht aufgehört hat, erhob er – der Adler – den Hahnskamm. Der Hahn bittet um Gnade, seine Stimme sei zerbrochen, sein Kamm zerblasen, er hat keine Kräfte mehr und so bittet er um die Schonung. Er wird den Adler in der Zukunft nicht einmal wörtlich reizen, er ist sich bewusst, dass er für seine Taten eine Strafe verdient. Diese reizende politische Satire, die die künstlerisch meisterhafte Wiedergabe unterstreicht, ist ein Beweis für die Emanzipation der allegorischen Darstellung und deren Ansprache des Betrachters mittels anekdotischer Elemente.

Teutsche Künstler – Tomus XI. – Picards Bibel

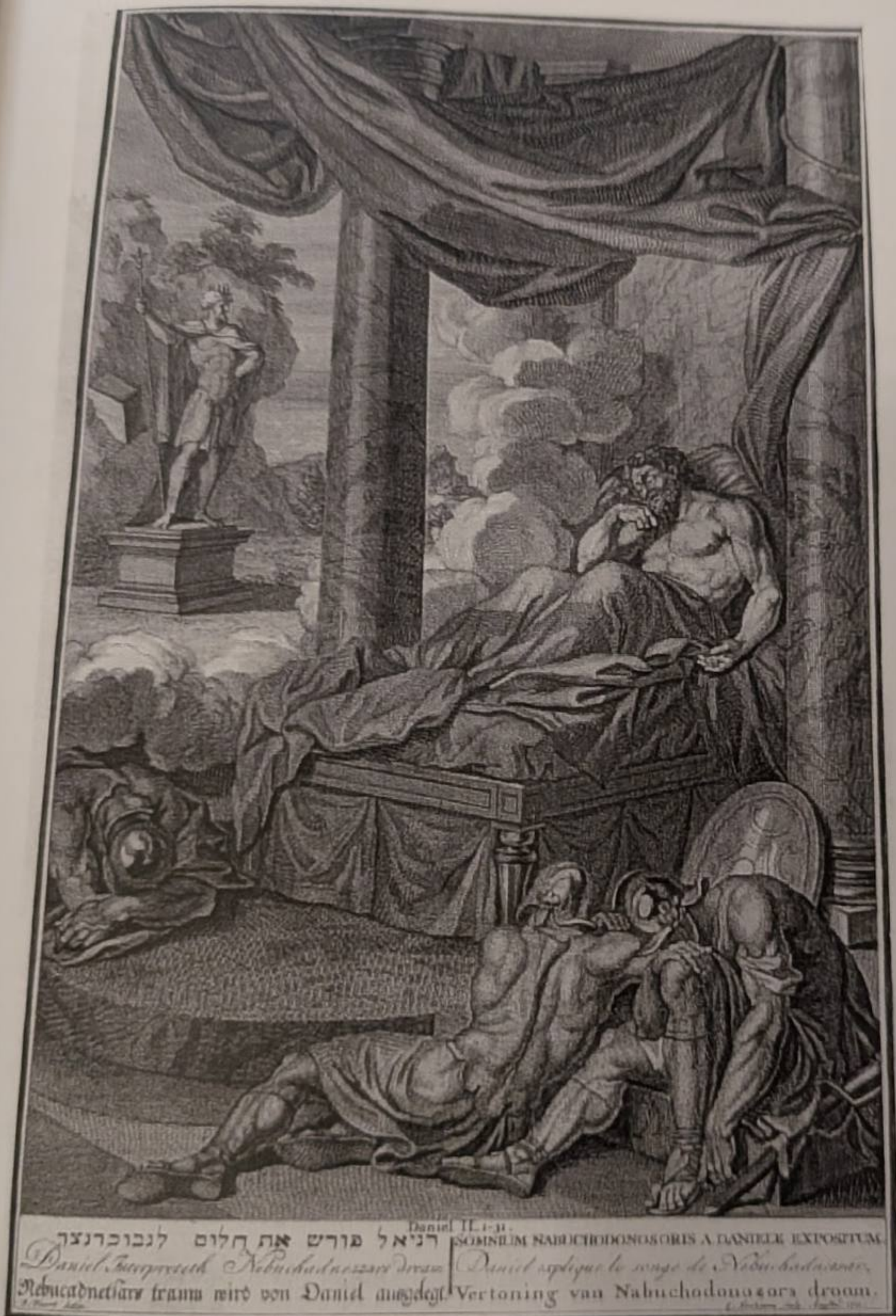
(Band Nr.11)

Wie schon der Titel verrät, stammen alle Blätter aus diesem Band aus der Bibelausgabe, die unter dem Namen *Figures de la Bible, a La Haye chez Pierre de Hondt* und unter der künstlerischen Leitung von Bernard Picart im Verlag des obengenannten Pieter de Hondt in Den Haag im Jahre 1728 herausgegeben wurde. Sie umfasst zwei Titelseiten, ein Widmungsblatt und 211 Kupferstiche.⁵⁸ Bernard Picart zählt zu den wichtigsten Vertretern der unter dem französischen Einfluss stehenden holländischen Graphikproduktion im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Der gebürtige Pariser kam mit 23 Jahren nach Holland, wo er sich vorwiegend mit umfassenden Illustrationen beschäftigte.⁵⁹ Die klassizistisch getönte Prägung seines Werkes, das wahrscheinlich nicht ohne den Einfluss der Freundschaft mit Roger de Piles blieb, ist auch in dieser Bibelausgabe deutlich zu spüren. Die Vorlagen schufen neben Picart selbst vor allem Gerard Hoet I. und Arnold Houbraken, einige Entwürfe wurden aus den Werken der berühmten Meister, wie Carlo Maratti (Besuch Marias bei Elisabeth), Ludovico Carracci (Johannes der Täufer predigt in der Wüste, Beweinung Christi), Raphael (Erster Wunderbarer Fischzug Christi) oder Charles Le Brun (Erscheinung des Auferstandenen am See) entliehen. Für die präzise graphische Wiedergabe waren neben anderen Gilliam van der Gouwen, Jan van Vianen, Andries van Buysen, Matys Pool, Abraham de Blois, Joseph Mulder, Quirijn Fonbonne und Louis Surugue verantwortlich.

⁵⁸ 183 Kupferstiche davon sind ganzseitig und 28 doppelseitig gestochen.

⁵⁹ Ilias 1711, Palladio 1716/20, Ovid 1732 und andere.



Teutsche Künstler – Tomus XII.

(Band Nr. 12)

Der Band bringt gleich am Anfang eine Reihe von 48 Holzschnitten mit dem Monogramm H.B., das Roschmann falsch als Hans Brosamer auflöste. Es handelt sich um die berühmte *Genealogia* von Hans Burgkmair; eine Folge von Ahnenbildern, die Burgkmair in den Jahren 1509-1512 im Auftrag von Kaiser Maximilian I. entworfen hat. Dieses Werk blieb zwar unveröffentlicht, zählt aber zu den wichtigsten künstlerischen Projekten Kaisers Maximilians I. Im Ganzen sind 98 Bildnisse bekannt, 90 Probedrucke aus Schloss Ambras befinden sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, 83 Probedrucke werden in Oxford aufbewahrt, in der Nationalbibliothek in Wien ist ein Sammelband mit 77 Holzschnitten vorhanden und weitere nicht so zahlreiche Exemplare sind in München, Berlin und Dresden zu finden. Die Innsbrucker Reihe stellt so mit 48 Blättern die drittgrößte Kollektion in Österreich und viertgrößte insgesamt dar. Die Fundquelle für diese Besonderheit musste für Anton Roschmann Schloss Ambras darstellen, ein anderer Ort scheint unwahrscheinlich.

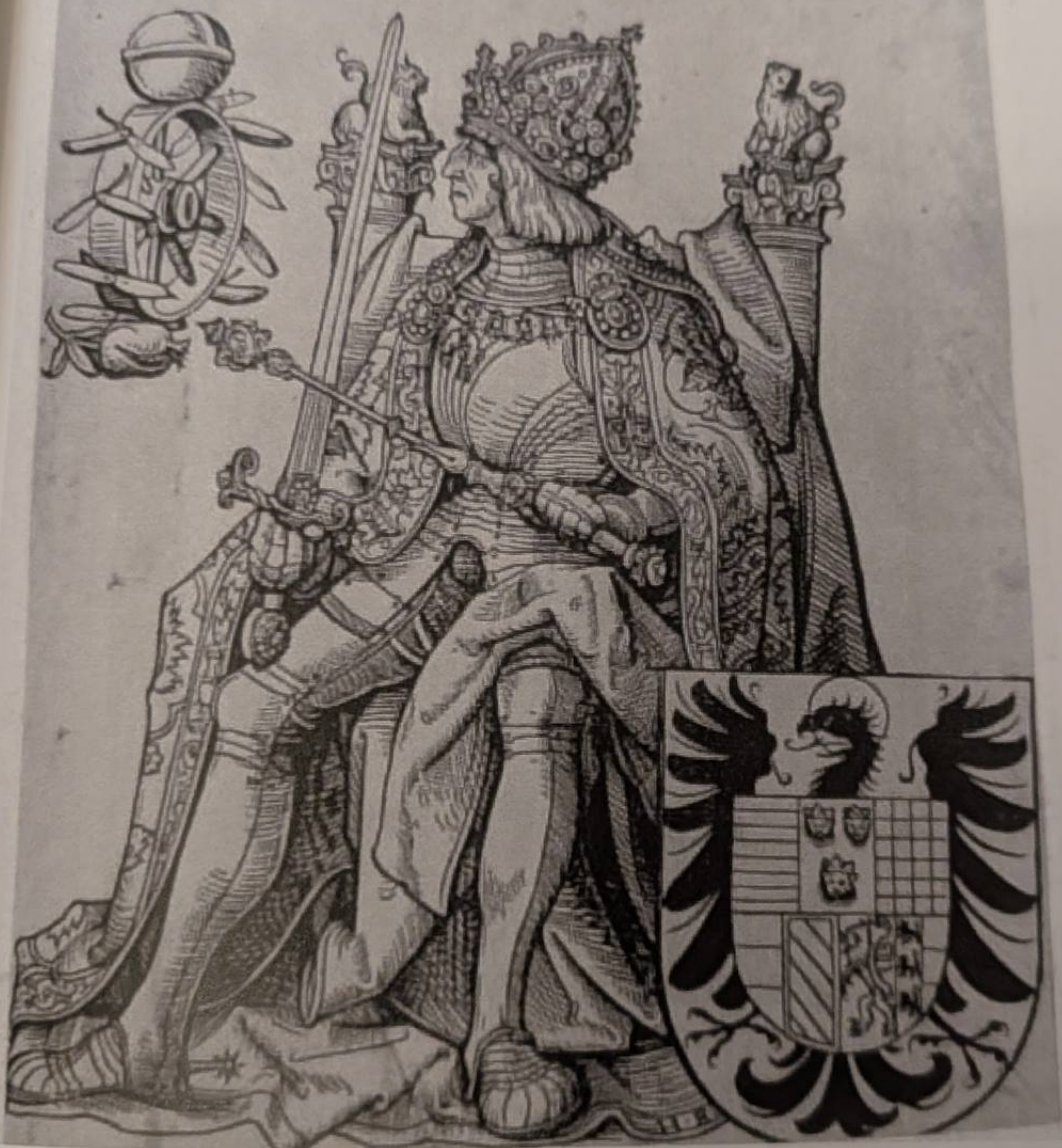
Auch die folgenden Holzschnitte aus diesem Band sind bemerkenswert. Hans Baldung gen. Grien ist hier mit seinen Meisterstücken, wie „Geburt Christi“, „Kreuzabnahme“ oder „Bildnis von Martin Luther mit Taube und Heiligeschein“ vertreten. Ein prophetischer Einblick in Luthers Augen, die gerade von einem Buch, sehr wahrscheinlich handelt sich um die von ihm übersetzte Bibel, anschauen, wird mit dem Nimbus und der Taube so verstärkt, daß Luther fast wie ein katholischer Heilige wirkt.

Adriaen Collaert ist auch in diesem Band, diesmal mit zwei Serie von insgesamt 36 Blätter, die erste beinhaltet die Tiere allgemein, die zweite ist nur den Vogelarten gewidmet, vertreten. Diese Werke sind zwar naturgetreue Illustrationen, trotzdem bleiben die malerischen Züge durch verschiedene Details im Hintergrund deutlich bemerkbar.

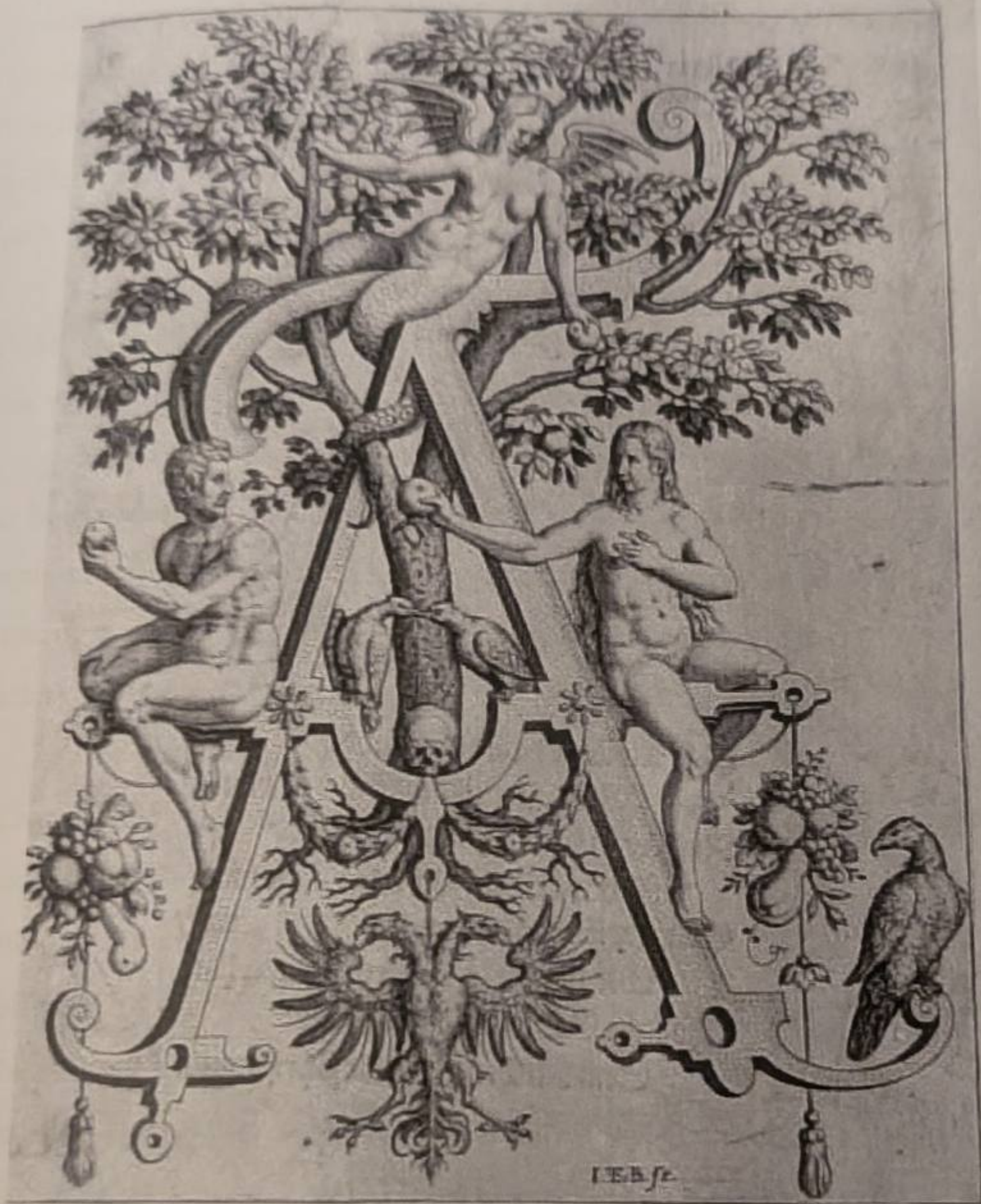
Das kunstvolle Alphabet von Theodor de Bry verrät den Einfluss des Werkes von Joris Hoefnagel und seinem Umkreis, die gesamte Wirkung ähnelt Hoefnagels Archetypa aus dem viertem Band.

Die Kunst von Jacob Jasz de Gheyn II. demonstrieren hier die allegorischen Darstellungen der Vier Elemente, eine Serie von Maskierten und vorallem die prachtvollen Reiterbilder. Die Sadeleres bilden den letzten Teil des Bandes, Raphael stach nach Mathias Kager eine umfassendere Reihe von Heiligen, die als das bekannte hagiographische Werk „Bavaria Sancta“ herausgegeben wurden (Verlag von Matthäus Raderer München 1615) und Aegidius drei effektvolle allegorische Bildnisse von Sigismund Bartholdi, König Sigismund III. von Polen und Graf Karl Buqvoy.

MAXIMILIANVS







Teutsche Künstler – Tomus XIII.

(Band Nr. 13)

Den Band öffnet Wenzel Hollar mit seinen charakterischen Köpfen, die teilweise nach ihm selbst, teilweise nach Karel Skreta, Jan van Bylert oder Hans Hulsman entstanden sind. Auf den bekannten Ansichten von London, die zusammen mit anderen Stadtansichten und einer Serie von niederländischen Handelsschiffen diese Kollektion bildet, kann man noch den Zustand vor dem großen Brand vom 2. September 1666 betrachten, kann man den fast photographischen Realismus der Kunst Hollars beobachten.

Eine reizende Reihe stellen sieben Kupferstiche von Hans Lachner mit der Thematik der Erschaffung der Welt dar, deren Darstellung der Himmel und Wasser eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Werk von William Blake zeigt.

Den Hauptteil des Bandes beherrschen aber die kleinformatigen Illustrationen der Meriansbibel. Die Graphik Merians und vor allem seine Bibelblätter stellen in der graphischen Kunst des 17. Jahrhunderts ein selbstständiges Phänomen dar, dessen Wirkung weitgehend die Grenze überschritt und dessen Nachklang tief ins 18. Jahrhundert eingriff.⁶¹

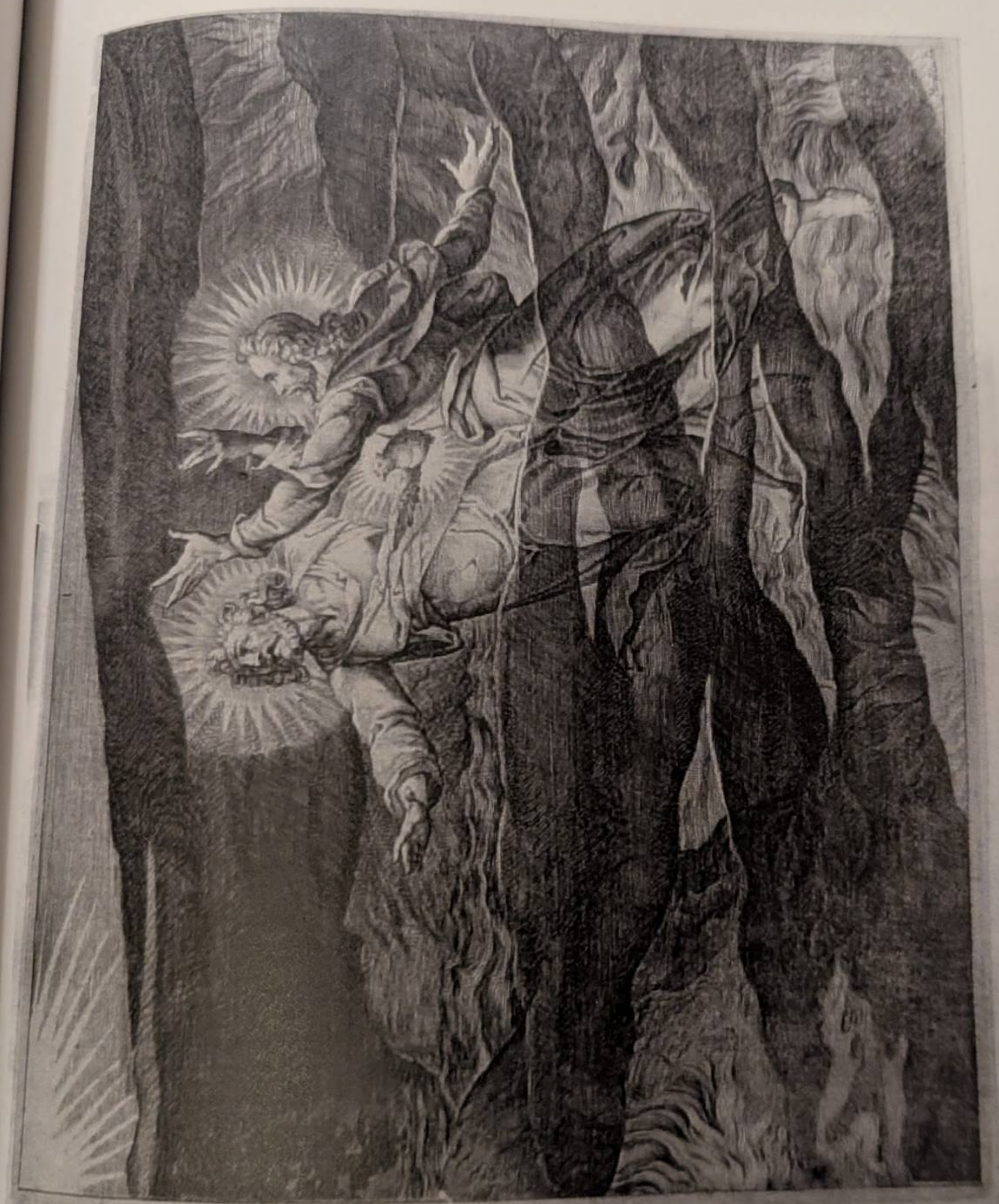
Die erste Ausgabe der Bibel erschien in vier Quartbändchen in den Jahren 1625-1627 in Frankfurt am Main, dabei wurden jedoch nicht die Bibeltexte sondern dreisprachige Begleitverse verwendet. Um 1629 wurden 233 Meriansplatten von dem Straßburger Verlag von Lazarus Entner übernommen und weitere Ausgaben wurden veröffentlicht. Die Höhe der Auflagen einzelner Hefte war unterschiedlich, es folgten die Nachdrucke und so bleibt die Bestimmung, zu welcher Ausgabe die einzelnen Blätter hingehören, ziemlich kompliziert. Die erste Folioausgabe mit dem vollständigen Bibeltext von Martin Luther stammt aus 1630. Es folgten weitere Ausgaben und die letzte Verwendung der originellen, zwar teilweise überarbeiteten und völlig abgenutzten Platten kommt erst aus 1740 (Katholische Mainzerbibel). Schon 1648 wurde aber Merians Platten von Pieter Hendricksz Schut für den niederländischen Verlag von Nicolaus Visscher nachgestochen. Das Nachstechen wurde mehrmals durchgeführt (J.C. Visscher d.J., Salomon Savary, Pierre Mariette,

Die Schwester Küsel, Gabriel Bodenehr und andere), den holländischen und niederländischen Ausgaben schlossen sich auch die französischen (1670) und englischen an, heute kennt man über 40 Ausgaben, die auf Meriansillustrationen basieren.

Dieses Werk hat seine Vorgänger, etwa Hans Holbein, Virgil Solis oder Tobias Stimmer, deren Graphik wir auch in der Sammlung von Anton Roschmann finden können, aber die Besonderheit der Kunst Merians war die Einfachheit und Natürlichkeit einzelner Szenen, die mit einer realen Umgebung harmonisch verbunden sind, womit sein Werk die Aufgabe des textgetreuen Bilderbuches, das fast für jeden verständlich ist, erfüllt.

Der Band setzt mit der Reihe der Radierungen von Renier Nooms, genannt Zeeman mit seinen poetischen Hafenszenen fort. Zum Schluß ist noch ein absolut präziser großformatiger Kupferstich von Georg Daniel Heumann nach dem Entwurf von Salomon Kleiner zu erwähnen, der die Seitenansicht des Stephansdoms in Wien zeigt und welcher mit der lateinisch- deutsch geschriebenen Baugeschichte ergänzt ist.

⁶¹ Wüthrich 1993, S. 3-4 & XIII-XIV.



Teutsche Künstler – Tyrolische Künstler – Tomus I.
(Band Nr. 14)

Drei prächtige und bekannte Innsbrucker Thesenblätter, die nach den Entwürfen von Aegidius Schor entstanden sind, eröffnen diesen Band. Bei allen ist das Leitmotiv eine Allegorie auf die Herrschaft von Kaiser Leopold I., etwa die Vertreibung der Feinde Österreichs – Kaiser Leopold als Türkensieger (Matthäus Küsel), Kaiser Leopold als Beschützer Tirols (Mathäus Küsel) und der kniende Kaiser Leopold mit seiner Gattin vor dem Innsbrucker Gnadenbild (Georg Andreas Wolfgang). Der angeblich rituelle Mord der Juden an dem kleinen Andreas von Rinn wird in einer künstlerisch und menschlich trostlosen Serie von Joseph Anton Funk nach Vorlagen Jakob Andreas Friedrichs dargestellt⁶². Das graphische Werk von weiteren tirolischen Künstlern, wie z.B. von Anton Grasmayr, wird mit seinen Originalradierungen „Christus erscheint dem Hl. Antonius von Padua“ und „Pfingstfest“ demonstriert. Der berühmte Trentiner Franz Laktanz von Firmian, der Roschmann persönlich bekannt war, repräsentiert neben der präzisen und naturgetreuen Serie von charakteristischen Köpfen auch das Bildnis von Anton Roschmann selbst.⁶³

Neben den unten erwähnten Kupferstichen nach Entwürfen von Paul Troger wird hier auch eine leider beschnittene Originalradierung von diesem Meister aufbewahrt, die das Brustbild des Hl. Christophorus mit dem Christuskind darstellt. Die Bruder Strudel lieferten die Entwürfe für die Ansichten von drei venezianischen Gondeln mit der bunten allegorischen Ausschmückung, die unter dem Patronat des österreichischen Botschafters Franz Anton Graf Berka am 28. Juli 1700 vorgestellt wurden und deren Zeichnungen von Johann Georg Wolff nachgestochen wurden. Es folgt eine dreiteilige interessante Serie von der phantastischen Kirchenarchitektur von Michael Heinrich Rentz und Daniel de Montalegre nach Johann Ferdinand Schor, den Schluss des Bandes bilden das Bildnis des Sel. Heinrich von Bozen mit der Stadtansicht im Hintergrund und zwei dokumentarische Graphikblätter mit den Trauergerüsten, das erste für den Erzherzog Maximilian, den Deutschmeister aus

⁶² herausgegeben von Ignaz Zach – Augsburg 1724.

⁶³ teilweise handelt sich um Originalradierungen, teilweise um Kupferstiche von Franz Schaur.

1618 von Andreas Spängler, das zweite dann für Claudia Felicitas aus dem Jahre 1676 von Johannes von Berg nach Johann Martin Gumppe d.Ä.

Wahrscheinlich am Ende des 19. Jahrhunderts wurde dieser Band um ungefähr dreißig lithographische Blätter durchschnittlicher Qualität mit topographischer (Tirol) oder geschichtlicher (Andreas Hofer) Thematik ergänzt, die im Katalog nicht verarbeitet wurde.

14-43-71

**Allegorische Darstellung – Verherrlichung des Gnadenbildes der
Allerseligsten Jungfrau von Svaty Kopeček bei Olomouc**

Kupferstich 400 x 229 mm

>> *Mirabilis facta est Scientia tua ex me. Ps.138.v.6.* <<

>> *Annuntiate inter gentes Studia Ejus. Psal.9.v.12.* <<

>> *Bonas facite vias vestras, et Studia vestra: et habitabo vobiscum in Loco isto*

Jerem.c.7.v.3. <<

>> *Andreas & Ioseph Schmutzer scul: Viennae Aust.* <<

Andreas und Joseph Schmutzer nach Paul Troger

Ein interessantes Beispiel der Allegorie im Dienste der *Propaganda Fide* stellt die dreiteilige Serie von Andreas und Joseph Schmutzer nach Vorlagen von Paul Troger dar, die nur aus der graphischen Sammlung von Anton Roschmann bekannt ist. Zwei von diesen Kupferstichen wurden bisher in Trogers Oeuvre nur marginal erwähnt⁶⁴, der dritte wurde bislang von der wissenschaftlichen Literatur noch überhaupt nicht wahrgenommen. Zu Fehlschlüssen verleitete der Erklärungstext, in dem ein Ort namens *Monte fervida*, der mit den Prämonstratensern in Verbindung steht, erwähnt wird. Wegen dieser Inschrift wurde versucht, diesen Ort mit einem Prämonstratenserstift zu identifizieren, was aber misslungen ist und so wurde diese Lokation als ein österreichisches Prämonstratenserstift *Fervida Monte* bezeichnet. In der Inschrift selbst ist kein Datum vorhanden, das auf ein Kloster hinweisen könnte.

⁶⁴ 14-41-69: Betender Jüngling vor dem Marienaltar in der Wallfahrtskirche in Svat Kopeček bei Olomouc, 14-42-70: Prämonstratenser Abt vor dem Marienaltar in der Wallfahrtskirche in Svat Kopeček bei Olomouc.

Die Graphik selbst ist der Schlüssel zur Klärung dieses Problems. Auf allen drei Stichen ist ein Mariengnadenbild abgebildet, das eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Gnadenbild von der Allerseligsten Jungfrau aus der Wallfahrtskirche der Heimsuchung Marias in Svaty Kopecek (Heiligberg) bei Olomouc (Olmütz) zeigt. Auf dem dritten Kupferstich ist ein Kirchengebäude dargestellt, dessen Aufbau mit der Wallfahrtskirche fast identisch ist. Paul Troger war Anfang der 30. Jahren des 18. Jahrhunderts für das Prämonstratenserstift Hradisko bei Olomouc tätig, dem die Wallfahrtskirche Svaty Kopecek unterstand. Am 24. März 1731 wurde eine Quittung für das Altarbild der Heiligsten Dreifaltigkeit auf Trogers Namen ausgestellt und am 18. April 1731 wurde zwischen ihm und dem Abt Robert Sancius ein Vertrag für ein Deckenfresko *Wunderbare Brotvermehrung* und weitere fünf Medaillons abgeschlossen.

In der Wallfahrtskirche selbst befinden sich heute vier Gemälde von Paul Troger; Hl. Paulina - Stadtpatronin der Stadt Olomouc, Hl. Maria Magdalena, Schutzengel sowie Hl. Petrus und Paulus im Gefängnis. In allen diesen Fällen tritt als Auftraggeber Prior Augustin Gruber (1718-1739), der sich für den Umbau der Kirche einsetzte oder Abt Robert Sancius (1722-1732) auf, sicher unter der Vermittlung von Jakob Ernst Graf Liechtenstein, ab 1713 Domherr, später Bischof von Olmütz (1738-1745) und Erzbischof von Salzburg (1745-1747).

Die Zeichnungen für diese Stiche mussten vor dem Jahre 1732 entstanden sein, weil das abgebildete Interieur die Formen vor dem Umbau, der im Jahre 1732 vollendet wurde, trägt. Die Neugestaltung wurde in Zusammenhang mit dem hundertjährigen Jubiläum des Wallfahrtsortes und der feierlichen Krönung des Gnadenbildes mit den römischen Kronen am 21. April 1732 durchgeführt.

Im unteren Teil des dritten Stiches findet sich eine Versammlung von allegorischen Darstellungen. An linkem Bildrand ruht auf einem Sternenglobus und Büchern die Astrologie - Fatum. Die Herrschaft - Justitia trägt die Lektorenbüchel; das Zeichen der Herrschergewalt und bei ihren Füßen liegt die Waage der Gerechtigkeit. Die Fruchtbarkeit hält in den Armen eine Büste von Artemis von Ephesos, die mit ihren Brüsten oder Stierhoden die Erde und das freie Naturleben andeutet. In der Mitte sitzt die Klugheit - Prudencia mit der Schlange, vorne stehen zwei Gestalten mit dem Lorbeerkranz und dem Lorbeerzweig, die die Künste vertreten. Diese Seite könnte die Botschaft tragen, dass die Klugheit - Prudencia, der die Herrschaft - Justitia untergeordnet ist, zusammen mit der Fruchtbarkeit zum

Aufblühen der Künste führt, dabei werden alle diese Persönlichkeiten von der Astrologia - Fatum beeinflusst.

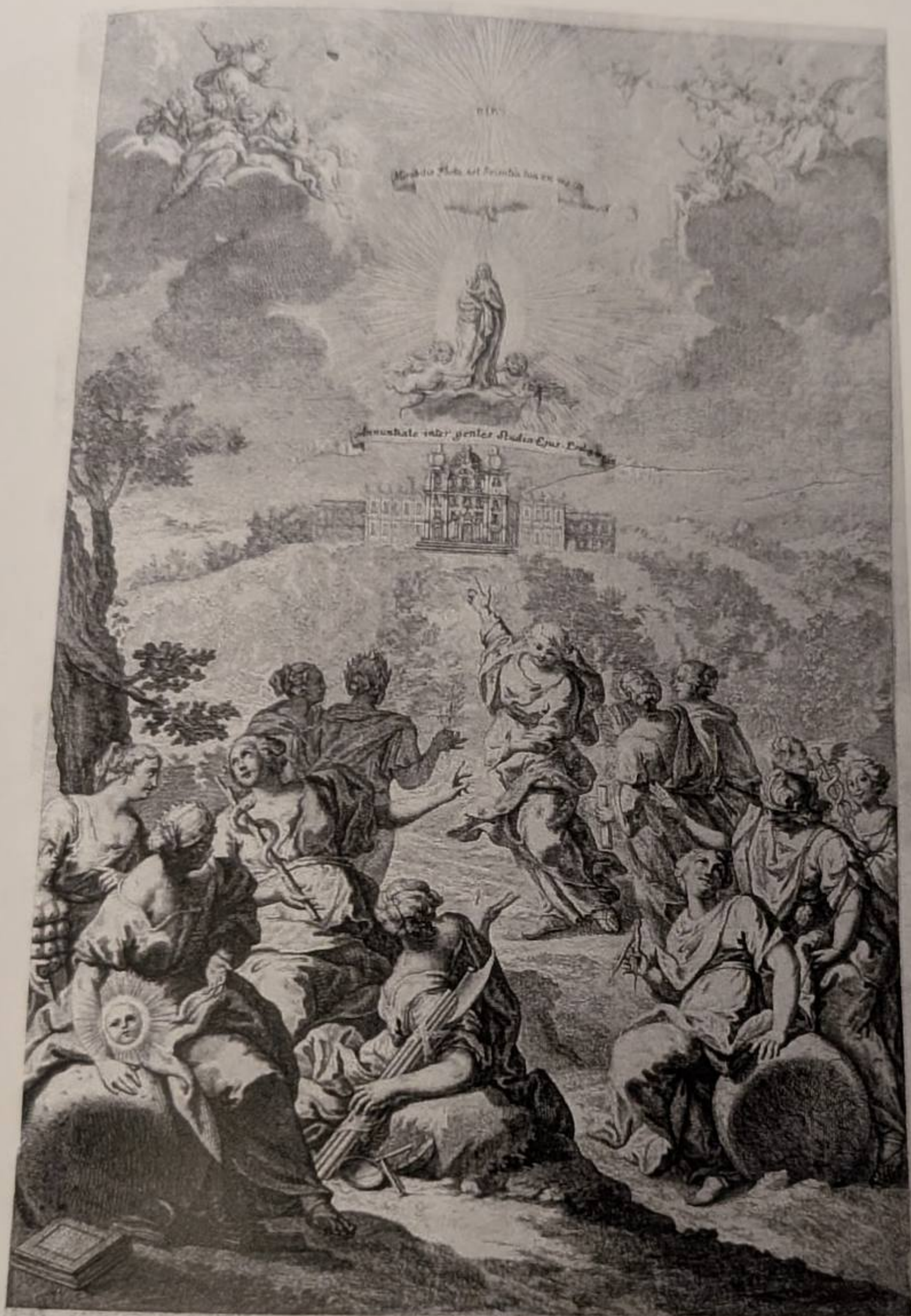
Die rechte Gruppe beginnt mit der Geometrie - Terra mit dem Globus und dem Zirkel. Oberhalb von ihr steht die Stärke - Fortitudo mit dem Helm, einer Rute und dem Mantel mit den Ohrmuscheln und Augen.⁶⁵ Hinter der Stärke erblickt die Rhetorik-Handel mit dem Caduceus von Hermes, das sprechende Paar, das die rechte Gruppe beschließt steht wohl für die Wissenschaft. Diese Seite trägt die Bedeutung, dass die Stärke sich die Geometrie - Terra durch die menschliche Sinne (Motive auf dem Mantel) unterwirft, dabei wird die Stärke durch die Mittel der friedlichen Eroberung ; Rhetorik - Handel unterstützt. Diese Konstellation führt dann in der Endphase zur Förderung der Wissenschaften.

Beide Seiten vereinigt die Gestalt eines Engels, der stark an den Typus des Engels Raphael aus dem Gemälde Trogers in der Stiftskirche in Zwettl erinnert.⁶⁶ Der Engel erhebt in der Position eines Wegweisers seine rechte Hand und lenkt die allegorischen Gestalten in die Wallfahrtskirche. Gerade sie stellt eine Pforte dar, durch diese christliche Ewigkeit in der Himmel erreichen kann. Über der Kirche thront die Heiligste Dreifaltigkeit; das Gnadenbild der Allerseligsten Jungfrau aus Svaty Kopecek deutet auf Christus, die Taube auf den Heiligen Geist und der Name Gottes auf den Gottvater hin. Diese Triade ist von einem Strahlenkranz und musizierenden Engeln umgeben .

Die klassizistisch erfasste Graphik von Andreas und Joseph Schmutzer bleibt der Kunst von Paul Troger eine dynamische Vereinigung einzelner Elemente schuldig, trotz dieses Mangels stellt diese Serie einen wichtigen Punkt im Frühwerk Paul Trogers dar.

⁶⁵ Die Bibel - Psalmen: 18:2-3

⁶⁶ Zwettl, Zisterzienabtei, Stiftskirche, Seitenaltar. Abb: W.Aschenbrenner & G.Schweighofer 1965, Nr.82.



Bonas facite vias vestras, et studia vestra:
et habitabo vobiscum in Loco isto Jerom. c. 7. v. 3.

Andreas & Joseph Schauer scul. Viennae Aul.

Allegorische Darstellung in den graphischen Künsten - Ein relativierendes Element und Medium in Hinblick auf ihre gesellschaftlichen Aufgaben

Eine graphische Sammlung entstand in der frühen Neuzeit als ein möglichst vollständiges Kompendium des menschlichen Weltbildes, die Systematik richtete sich nach dem dargestellten Thema oder Objekt. Diese Ordnung galt als ein Vorbild für alle wichtigeren Sammler der Graphik fast bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, als der Kustos der graphischen Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, Pierre Jean Mariette diese Systematik grundsätzlich änderte.⁶⁷ Er ging von der alphabetischen Reihung der Künstlernamen aus, wobei die einzelnen Schulen in der chronologischen Folge, dann wieder Themen die Untergruppen bildeten. Giacomo Conte Durazzo erhob mit seiner Systematik die wissenschaftlichen Zwecke einer graphischen Sammlung, während die graphischen Blätter im System von Mariette den Autoren von Vorlagen noch untergeordnet waren, bei Durazzo sind die Stecher schon teilweise mit den Autoren der Vorlagen gleichwertig.⁶⁸ An dieses System knüpfte Adam Bartsch an, bei dem die Stecher nach ihre Kunstregionen in der chronologischen Folge geordnet sind, sein Werk stellt ein wichtigstes Fundament der wissenschaftlichen Arbeit mit der Graphik dar.⁶⁹ Aus den künstlerischen oder den regionalen Hinsichten wurde damit die Graphik vollständig in einem leicht erklärbaren System verankert. Diese Teilung erfasste jedoch nicht die Entstehungszwecke der Graphik und ihre Ziele. Walter Koschatzky⁷⁰ teilte die Graphik ihrer gesellschaftlichen Rolle nach in fünf Gruppen ein und zeigte damit fast vollständig die Vielfältigkeit der Einsatzgebiete der Graphik:

- 1) Graphik als *Propaganda Fide*
- 2) Graphik als die Erfassung der menschlichen Wirklichkeit
- 3) Graphik in den Diensten von Politik und Macht und deren Kritik
- 4) Graphik als Kunstwerk
- 5) Graphik als Medium der Moderne

Diese Konzeption wurde aber von vornherein nicht entwickelt, um in jeder Situation strikt angewandt zu werden. Auch in den graphischen Künsten existieren

⁶⁷ W. Koschatzky 1989. S.20.

⁶⁸ B. Dossi 1998. S.16-17.

⁶⁹ A. Bartsch 1820.

Arten, die diese Gruppen relativieren oder überschreiten. Die Kritik kann man nicht nur auf die politische Graphik beziehen, die Kritik als eine graphische Darstellung der Auseinandersetzung mit den anderen Gedanken ist in den ersten vier genannten Gruppen immer anwesend. Zu diesem ersten übergreifenden Element treten die weiteren, Karikatur, Satire und vor allem die Allegorie hinzu. Der Begriff der Allegorie ist zwiespältig, gerade sie ist allgemein das am wenigsten fassbare Glied jeder künstlerischen Systematik in Hinsicht auf ihre gesellschaftlichen Aufgaben und obwohl Koschatzky sie unter die Graphik in den Dienst der Kunst unterordnet, greift die graphische Allegorie alle genannte gesellschaftlichen Bereiche an.

Der Begriff der allegorischen Darstellung ist in seiner einfachsten pragmatischen Terminusanalyse eine künstlerische Fassung der geistigen Welt der abstrakten Begriffe, deren Grenzen die Emblematik und die Ikonographie setzen.⁷⁰ Die Allegorie ermöglicht es jedem Bild, eine oder mehrere Bedeutungsebenen hinzuzufügen und damit einen Hinweis auf die bisher unbekannte, ungedachte oder versteckte Botschaft zu geben. Ihre Entwicklung schuf durch die Personifikationen und die Mimik, Gestik, Haltung, Handlungen oder Attribute die ganzen geschlossenen Bildprogramme, deren verschiedene Bedeutungsdimensionen auf allen sozialen Ebenen zur Geltung kamen. Für die Einstiegserhebung, Werdegang und äußerst erfolgreiche Laufbahn der allegorischen Darstellung in der Neuzeit waren drei Faktoren verantwortlich:

- 1) Verweltlichung der sakralen Themen
- 2) Verknüpfung der antiken und der christlichen Mythologie und Geschichte
- 3) Vergegenwärtigung der Themen

Die Welt der rätselhaften und verschlüsselten Allegorie wird jedoch gerade in der graphischen Kunst durch zwei Faktoren begrenzt. Der erste Grund ist die fundamentale Charakteristik der Graphik, etwa ihre zahlreiche Reproduktions- und Multiplikationsmöglichkeit. Sie wendet sich an das breite Publikum, eine typische Beziehungstriade der Kunstwerkentstehung zwischen dem Künstler, dem Auftraggeber und dem Kunstwerk geht hier zu Grunde, sie wird an den fast

⁷⁰ W. Koschatzky 1989. S.21-22.

⁷¹ Lexikon der Kunst. (Hrsg. von H. Olbrich) 1996. I.Band, S.108-110.

anonymen, zerstreuten Markt verkauft. Der zweite Faktor der offenkundigeren Allegorie in der Graphik scheint die Einfügung des Textes zu sein. Ein spezifischer Fall bilden hier allerdings die Serien, deren ganze Auflagen nur für einen Auftragsgeber aus dem Grund der Propagation seiner Persönlichkeit oder Interessen bestimmt wurden, etwa die Universitätsthese, die ein mehrzähliges Reproduktionsprodukt ist, aber das ausgewählte häufig allegorische Thema bezieht sich nur auf den Auftraggeber.⁷²

Der Text in der Graphik besteht meistens aus einem Zitat aus einer bekannten Literaturquelle oder aus einem gängigen Spruch, im zweiten Fall, in der graphischen Produktion des 16. Jahrhundert häufig, wurde ein neuer Vers, Spruch oder Dialog der dargestellten Personen von einem mit dem Verlag verbundenen Dichter speziell angefertigt.⁷³

Das Verhältnis zwischen dem Text und dem Bild ist verschieden, meistens handelt es sich um die Beschreibung oder die Erläuterung, wobei hier die Allegorie beide von diesen überdachen kann. Die Kombination zwischen der Beschreibung, in der Form einer Inschrift direkt im Bild und der Erläuterung unter ihr im Rahmen eines Stiches hat dann die gleichen Folgen.

Die vorliegende Arbeit versucht die allegorischen Darstellungen in den künstlerischen und geistesgeschichtlichen Rahmen so zu betrachten, um ein möglichst objektives und erklärbares Dasein der Bildidee und des Kunstwerkes anzudeuten und damit auch in ihren gesellschaftlichen Positionen, die W. Koschatzky verwendete, zu verankern.

⁷² Die Erläuterung der Begriffe Serie, Folge und Zyklus in den graphischen Künsten von Hans-Martin Kaulbach in: Ausstellungskatalog -Stuttgart 1997, S.13-14.

⁷³ Eine umfassendere Studie über die Koexistenz zwischen dem Bild und Text von Hans-Martin Kaulbach in: Ausstellungskatalog -Stuttgart 1997, S.12.

Graphische Allegorie als *Propaganda Fide*

Ein erstes und grundsätzliches Einsatzgebiet der graphischen Darstellung der Allegorie war noch in der Mittelalter die kirchliche Lehre im Sinne *Propaganda Fide*. Der Holzschnitt war mit seiner naiven Ausdruckskraft, die sicher nicht immer präsent sein musste, ein hervorragendes Medium auch für mittlere und niedrigere soziale Schichten. In dieser Hinsicht konnte der Holzschnitt seine gesellschaftliche Rolle noch steigern, weil die häufig vertretene Thematik, schon mit der Allegorie bereichert (z.B. Totentanz oder einige Gleichnisse aus dem Neuen Testament) mit ihrer Menschenegalität als ein sozialer Katalysator oder eine Überbrückung wirkte.

Aus diesem Kreis wurden fast alle thematische Kategorien durch eine durchgedachte Auswahl einzelner Geschichten und Personen oder durch die Verselbständigung der ursprünglichen Hintergrundmotive hergeleitet. Diese faszinierende Emanzipationsentwicklung verlief in erster Linie mit Hilfe des nackten Körpers. Die biblischen Themen wie Josephs Keuschheit, Lot und seine Töchter, Susanna und die beiden Alten oder Adam und Eva wiederentdeckten den Menschen als eine autonome ästhetische Kategorie.

Die Zwiespaltung der Religion, die die flämische und niederländische graphische Produktion der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hervorragend widerspiegelt, verursachte auch die Änderung der dargestellten Themen in Richtung moralischer Grundsätze, die hauptsächlich aus dem Alten Testament geschöpft wurden. Durch diese Auswahl wurde es möglich, beide Lager zu befriedigen und damit auch zu versorgen, im Nachhinein bildete diese graphische Produktion eine Ideenbrücke zwischen beiden Seiten.

Graphische Allegorie in den Diensten von Politik und Macht

Einer der wichtigsten Impulse der allgemeinen Verbreitung der graphischen Allegorie war ihre Einsetzung auch in die Dienste der politischen Propaganda. Die ersten Werke der Auftragskunst verfertigten die Künstler unter der Leitung von Albrecht Dürer und Hans Burkmaier für Kaiser Maximilian I. Die Ehrenpforte und der Triumphzug traten auf diese Szene als wohl die ehrgeizigsten Versuchen aller Zeiten. Die festlichen Zeremonien, geprägt von der Ephemerarchitektur und den Festzügen mit den allegorischen Wagen, brachten für die allegorischen Darstellungen und die graphischen Künste allgemein den wesentlichsten Anklang beim öffentlichen Publikum. Die Anlässe für solche Feste waren unterschiedlich: Prozessionen, wichtige Ereignisse in der herrschenden oder gesellschaftlich wichtigen Familie (Geburt, Verlobung, Hochzeit, Begräbnis) oder der Einzug eines neuen Machtvertreters (Vizekönig, Statthalter).⁷⁴

Die deutliche Bestrebung der herrschenden Macht um die Verstärkung ihres Erscheinungsbildes, wurde durch die Verbindung mit der klassischen Mythologie und der Geschichte, was gerade die Allegorie hervorragend ermöglichte, verwirklicht. Diesen Fall illustriert beispielweise ein glanzvolles Fest, das Innsbruck am 15. Februar 1580 erlebte. Der Grund für Ringelrennen, Freiturniere, Theatervorstellungen und einen Festzug war die Hochzeit des Neffen von Philippine Welser und Kämmerers am Hof des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol - Johann von Kolowrat mit Katharina von Payrsberg. Im Auftrag des Erzherzogs verfertigte Sigmund Elsässer 36 Blätter von Kupferstichen (nachträglich illuminiert) mit den einzelnen Szenen aus dem Festzug. Zu diesem Fest erschien auch ein detailliertes Programm, welches zusammen mit den Stichen als ein Album herausgegeben wurde. Das Programm umfasst die einzelnen Spielregeln, das Theaterprogramm und die ausführlichen Beschreibungen der Masken. „... *Da dann Adenliche Personen verhanden Sy seyen Christen oder Heyden, was Nation Sy wöllen darzue Lust und Lieb zu solcher Ritterlichen kurtzweil haben.*“⁷⁵

Die Teilnehmer traten als mythologische Helden auf, wie Apollo, Ceres, Saturn, Eolus, Cybele, Neptun, Vulkan, Herkules oder Mars (Johann von Kolowrat).

⁷⁴ Ausstellungskatalog -Stuttgart 1997, S.143.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol trug die Maske des Jupiter. „Ein Gott aller Götter
ein Herrscher der vier Elemente und ein Regierer alles dessen so zwischen Himmel und Erde
geschlossen wird ein strenger Richter und Eyyfferer der Gerechtigkeit ein Vater und Zuflucht der
Frommen.“⁷⁵

Zu der Präsentation eines Herrschers konnte selbstverständlich auch die
christliche Thematik beitragen, in diesem Fall wurde aber die allegorisierte
gleichberechtigte Stellung des Herrschers mit dem Gott unvorstellbar. Die Kirche
steht hier im Schatten der weltlichen Macht oder die Graphik stellt den Herrscher als
ihren treuesten und gehorsamsten Diener dar.

Im Rahmen der Dienste der Graphik in der politischen Sphäre ist es möglich,
nicht nur eine noble und zeitlose Allegorie, sondern auch eine aktuelle launige
Karikatur einzusetzen, die bei den Massen sicher zur Geltung kam.

⁷⁵ KHM - Schloss Ambras, Inv.Nr.P5269. F.1.

⁷⁶ KHM - Schloss Ambras, Inv.Nr. P5269.F.22.

Graphische Allegorie als Kunstwerk

Die Erfindung des Kupferstiches mit seinen präzisen und feinen Linien in dem bisher beispiellosen fließenden Rhythmus entsprach den erhöhten künstlerisch-ästhetischen Ansprüchen der angehenden Neuzeit. Die Ouvertüre für die Graphik als eine selbständige Kunstart war damit geschaffen, ein Kunstwerk (Kupferstich) konnte aber auch gleichzeitig eine anspruchsvolle Wiedergabe von einem anderen Kunstwerk (Malerei) werden. Die Triade der drei schwarzen graphischen Künste wurde Mitte des 15. Jahrhunderts mit der Erfindung der Radierung vollendet. Ein deutlicher Vorteil zum Kupferstich ist die leichte Beweglichkeit der Nadel auf der Kupferplatte, die dem Künstler größere Spontaneität ermöglicht. Die Graphik in den Diensten der Kunst bedeutet nicht nur eine Wiedergabe oder Reproduktion des anderen Kunstwerkes. Die Definition der graphischen Darstellung der Allegorie, welche "nur" als ein alleinstehendes autonomes Kunstwerk bezeichnet werden konnte, scheint kompliziert zu sein. Die graphische Darstellung muss in diesem Fall auf einen ihrer wesentlichen Bestandteile verzichten; nämlich auf den Text. Nur so kann sie der Betrachter in der gleichen Art und Weise anderer Kunstarten bewerten. Dürers Kupferstich *Der Ritter, Tod und Teufel*, der einen unerschrockenen Pilger auf dem Weg unseres Schicksals verkörpert und so eine Allegorie des menschlichen Daseins darstellt, ist ein Paradebeispiel aus diesem Bereich.⁷⁷

⁷⁷ Sammlung von A. Roschmann, Band Nr.1- Dürerkassette -21-46

Graphische Allegorie als die Erfassung der menschlichen Wirklichkeit

Für die graphische Allegorie öffnet sich in den Diensten des menschlichen Geistes eine breite thematische Palette. Sie dient weniger als die beschreibende Illustration den Lexika, Atlanten und anderen exakten wissenschaftlichen Literaturen. Der neuzeitliche Gelehrte konnte aber dem Publikum seine Entdeckungen und Erfindungen mit den allegorischen Personifikationen näherbringen. Die natürlichen, kulturellen und wissenschaftlich-technischen Welten, von denen der Mensch umgeben ist und welche gerade neu- oder wiederentdeckt wurden, die Sinne, Künste, die Ordnungen des Kosmos und der Zeit lieferten die unzähligen Themen, die vorwiegend durch die Allegorie in verankerten Bildprogrammen präsentiert wurden. Aber auch das Verhältnis zwischen der Illustration und der Allegorie scheint nicht so eindeutig zu sein. Durch einen Einblick in die Werkstatt oder in das Labor kann man hervorragend alle Tätigkeiten, die sich dort abspielten, darstellen, aber diese beschreibende Szene zugleich mit der Hilfe des Textes zu einer Huldigung auf den menschlichen erfinderischen Geist erheben, was schon eine Art der Allegorie bildet.

Ein interessantes Beispiel zeigt das Werk von Johannes Stradanus *Nova Reperta* (Neueste Erfindungen), wo die Entdeckung Amerikas, die Erfindung des Kompasses, der Waffengießerei und des Schießpulvers, die Uhrenindustrie, die alchimistische Destillation, die Zucht der Seidenraupen, das Anspannen der Pferde, die Verwendung von Wasser- und Windmühlen, die Rohrzuckergewinnung, die Brillenproduktion, die Guaiacum - Therapie bei der Syphilis, die Berechnung der geographischen Länge, das Polieren der Rüstungen, die Erfindung des Astrolabiums, die Erfindung des Kupferstiches und der Ölmalerei dargestellt und damit auf eine gleiche Bedeutungsebene geordnet werden.⁷⁸

⁷⁸ Venedig 1597, Verlag von Johannes und Raphael Sadeler.

Quellenverkürzungen:

- Bartsch:** Bartsch, Adam von: Catalogue raisonne de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs, Wien 1797.
- Dodgson:** Dodgson, Campbell: Catalogue of early german & flemish Woodcuts. London 1911.
- Bastealer:** Bastealer R. van: Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Brüssel 1908.
- M-H:** Mauquoy-Hendrickx, Marie: Les Estampes des Wierix. 4 Bände, Brüssel 1978- 1983.
- Hollstein:** Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700 (ed.F.W.H.Hollstein), I-XLI, Amsterdam 1949-1992.
Hollsteins German Etchings, Engravings and Woodcuts (ed. Fedja Anzelewsky, I-XXXIII, Amsterdam 1954-1992.
- Krapf:** Krapf, Ludwig, Herbert: J.H. Schönfelds Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter, Diss. München 1938.
- Muther:** Muther, Richard: Die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance. München 1884.
- Passavant:** Passavant, J.D.: Le peintre graveur. Leipzig 1860-1864
- Parthey:** Parthey, Gustav: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853.
- Röttinger:** Röttinger, Hans: Hans Weiditz der Petrarkameister. In: Studien zu der deutschen Kunstgeschichte, H.50, 1904.
- Schneevoogt:** Schneevoogt, Voorhelm C.G.: Catalogue des estampes gravees d'apres Peter Paul Rubens. Haarlem 1873.
- Schreiber:** Schreiber, W., L.: Manuel de l'Amateur de la Gravure sur Bois et sur Metal au 15. Siecle. 8 Bände, Berlin - Leipzig 1891-1911.
- TIB:** Strauss, Walter (ed.): The Illustrated Bartsch, New York 1978-.
- Wussin:** Wussin, Johann: Jonas Suyderhoef, Verzeichnis seiner Kupferstiche. In: Archiv für die zeichnenden Künste VII, 1862, p.1-85.
- Wurzbach:** Wurzbach, Alfred von: Niederländisches Künstler-Lexikon. 2 Bände, Wien - Leipzig 1906 (I.), 1910 (II.).

Wüthrich:

Wüthrich, Lucas Heinrich : Das druckgraphische Werk von
Matthaeus Merian d. Ä. Die großen Buchpublikationen ; 1. Die
Merianbibel [u.a.] . Hamburg 1993.

Ausstellungskataloge :

Ausstellungskatalog (Braunschweig 1978).

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Braunschweig 1978.

Ausstellungskatalog (Colmar 1991).

Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer. (ca 1450-1491). Colmar 1991

Ausstellungskatalog (Coburg 1995).

Wiebel, Christiane - Eissenhauer, Michael (Hrsg.): Die Brüder Wierix - Graphik n Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens. Coburger Landesstiftung 1995.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1985).

Lechner, Gregor M.: Das barocke Thesenblatt. Krems-Stein/D. 1985.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1986).

Lechner, Gregor M.: Das geistliche Porträt. Krems-Stein/D. 1986.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1988).

Lechner, Gregor M.: Heiligenporträts. Krems-Stein/D. 1988.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1990).

Lechner, Gregor M., Telesko, Werner: Venezianische Veduten. Krems-Stein/D. 1990.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1991).

Lechner, Gregor M., Telesko, Werner: Das Wort ward Bild. Quellen der Ikonographie. Krems-Stein/D. 1991.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1992).

Lechner, Gregor M., Telesko, Werner: Lieben & Leiden der Götter. Antike Rezeption in der Barockgraphik Krems-Stein/D. 1992.

Ausstellungskatalog (Göttweig 1993).

Lechner, Gregor M., Telesko, Werner: Barocke Bilder - Eythelkeit. Allegorie - Symbol-Personifikation. Krems-Stein/D. 1993.

Ausstellungskatalog (Karlsruhe 1959).

Hans Baldung Grien. Karlsruhe 1959.

Ausstellungskatalog (Köln, Dordrecht, Gent 1998).

Arent de Gelder (1645-1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger. Köln, Dordrecht, Gent 1998.

Ausstellungskatalog (Linz 1965).

Die Kunst der Donauschule 1490-1540. Linz 1965.

Ausstellungskatalog (Linz 1989).

Die Botschaft der Graphik. Wien, Salzburg 1989.

Ausstellungskatalog (München 1976).

Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 2 Bände, München 1976.

Ausstellungskatalog (München 1980).

Bayerische Geschichte und Kunst vom 12. Jahrhundert zum 19. Jahrhundert. 3 Bände, München, Zürich 1980.

Ausstellungskatalog (München 1993).

Brink, Claudia & Hornbostel, Wilhelm: Pegasus und die Künste. (Hamburg). München 1993.

Ausstellungskatalog (Praha 1993).

Slavicek, L. (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle prazskeho barokního sberatelství. Praha 1993.

Ausstellungskatalog (Praha 1997).

Seifertová, H. & Sevcik A.: S ozvenou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750. Praha 1997.

Ausstellungskatalog (Stuttgart 1992).

Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Invenit et sculpsit. Zeichnungen und Graphik des niederländischen Manierismus. Stuttgart 1992.

Ausstellungskatalog (Stuttgart 1997).

Kaulbach, Hans-Martin & Schleier, Reinhart: Der Weltlauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus. Ostfildern-Ruit (Verlag Gerd Hatje) 1997.

Ausstellungskatalog (Wien 1968).

Die Kunst der Graphik IV, Zwischen Renaissance und Barock. Wien (Albertina) 1968.

Ausstellungskatalog (Wien 1969).

200 Jahre Albertina. Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung. Wien (Albertina) 1969.

Ausstellungskatalog (Wien 1986).

Bibliotheca Eugenia. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen. Wien 1986.
Ausstellungskatalog (Wien 1988).

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. 2 Bände, Luca-Verlag
1988.

Ausstellungskatalog (Wien, Bonn 2000).

Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas. Bonn, Wien 2000.

Ausstellungskatalog (Wien, Köln 1993).

Mai, Ekkehard - Vlieghe. Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der
flämischen Malerei. Wien, Köln 1993.

Bestandskataloge:

Bestandskatalog - Ambras.

Die Kunstkammer - Kunsthistorisches Museum - Sammlungen Schloss Ambras.
Innsbruck 1977.

Bestandskatalog - München.

Alte Pinakothek München. München 1999.

Bestandskatalog - Wien.

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der
Gemälde. Wien 1991.

Literatur:

Appuhn-Radtke 1988

Appuhn-Radtke, Sibylle: Das Thesenblatt im Hochbarock - Studien zu einer
graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn
1988.

Aschenbrenner & Schweighofer 1965

Aschenbrenner, Wanda & Schweighofer, Gregor: Paul Troger. Leben und Werk.
Salzburg 1965.

Auer 1979

Auer, Alfred: Anton Roschmann, Aspekte eines Polyhistor, Leben und Werk.
Dissertation, Innsbruck 1979.

Bätschmann 1997

Bätschmann, Oskar : Hans Holbein. Köln 1997 .

Bartsch 1820

Bartsch, Adam von: Le peintre Graveur, 21 Bände, Wien 1802-1821.

Bartsch 1820

Bartsch, Adam von: Ueber die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K.K. Hofbibliothek, Wien 1820. (hrsg. in englischer Übersetzung von W. L. Strauss unter dem Titel Concerning the Administration of the Collection of Prints of the Imperial Court Library in Vienna. New York 1982.)

Beck 1989

Beck, Herbert & Schulze, Sabine (Hrsg.): Antikenrezeption im Hochbarock. Berlin 1989.

Bialostocki 1966

Bialostocki, Jan : Stil und Ikonographie. Dresden 1966.

Die Bibel

Die Bibel. Die heilige Schrift des Alten und neuen Bundes. Freiburg 1966.

Birke & Kertesz 1992-1997

Birke, Veronika & Kertesz, Janine: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. 4 Bände. Wien & Köln & Weimar 1992-1997.

Boch 1922

Boch, E.: Die deutsche Graphik, München 1922.

Brignetti & Faggin 1968

Brignetti, Raffaello & Faggin, Giorgio: Van Eyck. (ed. L'opera completa). Milano 1968.

Brion 1960

Brion, Marcel: Albrecht Dürer. Der Mensch und sein Werk. Bremen 1960.

Brown & Vlieghe 1999

Brown, Christopher & Vlieghe, Hans: Van Dyck. 1599-1641. München 1999

Burckhardt 1984

Burckhardt, Jacob: Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Kunstwissenschaft. Hg. von Henning Ritter. Köln 1984.

Dipauli

Dipaoli, A.A.: Anton Roschmann und seine Schriften. In: Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg. Bd.2, Innsbruck 1826. S.1-184.

Dossi 1998

Dossi, Barbara: Albertina - Sammlungsgeschichte und Meisterwerke. München & New York 1998.

Felibien 1706

Felibien, Andre: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. 4 Bände. Amsterdam 1706.

Ficacci 2000

Ficacci, Luigi: Piranesi. The complete Etchings. Köln 2000.

Ganz 1950

Ganz, P.: Hans Holbein der Jüngere. Die Gemälde. Eine Gesamtausgabe. Basel 1950.

Garas 1967

Garas, Klara: Die Entstehung der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63, 1967. S. 39-80.

Garas 1968

Garas, Klara: Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 64, 1968. S. 181-278.

Grünwald 1957

Grünwald. Das Werk des Mathis Gothardt Neithardt. (Einleitung und Katalog von Michael Meier) Zürich & Freiburg in Breisgau 1957.

Heinz 1958

Heinz, G.: Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III. und Kaiser Leopolds I. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 54, 1958. S. 173-196.

Heinz 1967

Heinz, G.: Studien über Jan van Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63, 1967. S. 109-164.

Gombrich 1986

Gombrich, Ernst H.: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, dt.
Stuttgart 1986.

Henkel & Schöne 1996

Henkel, Arthur - Schöne, Albrecht (Hrsg.): Emblemata - Handbuch zur Sinnkunst des
XVI. und XVIII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996.

Hesiod

Marg, Walter (übers. & erläut.): Hesiod sämtliche Gedichte. Darmstadt 1984.

Hillrichs 1991

Hillrichs, Hans Helmut (Hrsg.): Terra-X. Von den Steppen der Mongolen zu den
Inseln über dem Regenwald. München 1991.

Hittmaier 1910

Hittmaier, Anton: Geschichte der k.k. Universitätsbibliothek in Innsbruck. In:
Zeitschrift d. Ferdinandeum für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck, Bd. 54, 1910.

Hochenegg 1948

Hochenegg, Hans: Die Roschmannsche Kupferstichsammlung. Festschrift, Wien
1948.

Hochenegg 1963

Hochenegg, Hans: Die Tiroler Kupferstecher. Graphische Kunst in Tirol vom 16.
Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Schlern-Schriften 227. Innsbruck 1963.

Hollstein

Hollstein - Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700
(ed.F.W.H.Hollstein), I-XLI, Amsterdam 1949-1992.

Hollstein - Hollsteins German Etchings, Engravings and Woodcuts (ed. Fedja
Anzelewsky, I-XXXIII, Amsterdam 1954-1992.

Homer Illias

Homer: Illias (übers. von Roland Hampe), Stuttgart 1985.

Homer Odyssee

Homer: Odyssee (übers. von Roland Hampe), Stuttgart 1986.

Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II.

Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelust, Innsbruck und
Ambras, vom 30. mai 1596. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des
Allerhöchsten Kaiserhauses. 7/2, 1888. S. CCXXVI-CCCXII.

Kaemmerling 1979

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Köln 1979.

Klemm 1986

Klemm, Christian: Joachim von Sandrart: Kunst-Werke u. Lebens-Lauf. Berlin 1986.

Knipping 1974

Knipping, John B.: Iconography of Counter Reformation in the Netherlands, engl. I-II, Nieuwkoop-Leiden 1974.

Kocher 1992

Kocher, Gernot: Zeichen und Symbole des Rechts - Eine historische Ikonographie, München 1992.

Koschatzky 1973

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke. Wien 1973.

Koschatzky 1982

Koschatzky, Walter: Graphische Sammlung Albertina. Wien 1982.

Lairesse 1728

Lairesse, Gerard de. Grosses Mahler-Buch. Nürnberg 1728.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, I-VIII, Freiburg/B., Rom, Basel, Wien 1990.

Le Blanc

Le Blanc, Charles: Manuel de l' Amateur d' Estampes, 4 Bde, Paris 1854-1859.

Lexikon der alten Welt

Lexikon der alten Welt, (Hrsg. von Carl Andersen), I-III, München, Zürich 1990.

Lexikon der Kunst

Lexikon der Kunst .(Hrsg. von Harald Olbrich), München (Dt. Taschenbuch-Verl.) 1996.

Lhotsky

Lhotsky, A.: Geschichte der Sammlungen I. Von Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740. In: Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Bd. II, Wien 1941-1945.

Mander

Mander, Carel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis 1615). (Übersetz. von Hanns Floerke). Worms 1991.

Marek 1985

Marek, Michaela, J.: Ekphrasis und Herrscherallégorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo. Römische Studien der Bibliothek Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom 3. Worms 1985.

LThk

Höfer, Joseph - Rahner, Karl (Hrsg.) Lexikon für Theologie und Kirche, I-X, Freiburg/B. 1986.

Mauquoy-Hendrickx

Mauquoy-Hendrickx, Marie: Les Estampes des Wierix. 4 Bände, Brüssel 1978- 1983.

Merian

Merian, Matthaeus: Die Monate. Die Tageszeiten. (Vorwort von R. Kroll). Wien 1978.

Mielke 1975

Mielke, H.: Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXVIII, 1975. S.29-83.

Nagler

Nagler, G.K.: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, 22 Bde, München 1835-1852.

Niederstein 1931

Niederstein, A.: Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger. In: Repertorium für Kunstwissenschaft LII, 1931. S.1-35.

Ovidius Heroides

Ovidius, Publius Naso: Liebesbriefe - Heroides - Epistulae (Übers. & Hrsg. von Bruno W. Häuptli. Darmstadt 1996.

Ovidius Metamorphosen

Ovidius, Publius Naso: Metamorphosen (Hrsg. von Erich Rösch), München, Zürich 1983.

Pächt, Otto 1991

Pächt, Otto: Rembrandt. München 1991.

Panofsky 1977

Panofsky, Erwin : Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977.

Panofsky 1978

Panofsky, Erwin : Ikonographie und Ikonologie. Köln 1978.

Marek 1985

Marek, Michaela, J.: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Titian und Leonardo. Römische Studien der Bibliothek Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom 3. Worms 1985.

LThK

Höfer, Joseph - Rahner, Karl (Hrsg.) Lexikon für Theologie und Kirche, LX, Freiburg/B. 1986.

Mauquoy-Hendrickx

Mauquoy-Hendrickx, Marie: Les Estampes des Wierix. 4 Bände, Brüssel 1978-1983.

Merian

Merian, Matthaeus: Die Monate. Die Tageszeiten. (Vorwort von R. Kroll). Wien 1978.

Mielke 1975

Mielke, H.: Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXVIII, 1975. S.29-83.

Nagler

Nagler, G.K.: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, 22 Bde, München 1835-1852.

Niederstein 1931

Niederstein, A.: Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger. In: Repertorium für Kunstwissenschaft LII, 1931. S.1-35.

Ovidius Heroides

Ovidius, Publius Naso: Liebesbriefe - Heroides - Epistulae (Übers. & Hrsg. von Bruno W. Häuptli. Darmstadt 1996.

Ovidius Metamorphosen

Ovidius, Publius Naso: Metamorphosen (Hrsg. von Erich Rösch), München, Zürich 1983.

Pächt, Otto 1991

Pächt, Otto: Rembrandt. München 1991.

Panofsky 1977

Panofsky, Erwin : Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977.

Panofsky 1978

Panofsky, Erwin : Ikonographie und Ikonologie. Köln 1978.

Panofsky 1990

Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie - Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, dt. Köln 1990.

Panofsky 1992

Panofsky, Erwin : Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft . Berlin 1992.

Panofsky D. & E. 1990

Panofsky, Dora & Erwin: Die Büchse der Pandora - Bedeutungswandel eines mythischen Symbols, dt. Frankfurt/M. 1992.

Parshall 1982

Parshall, Peter W.: The Print Collection of Ferdinand, Archiduke of Tyrol. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 78, 1982. S.139-184.

Parthey 1853

Parthey, Gustav: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853.

Peé 1971

Peé, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971.

Pigler 1974

Pigler, Andreas: Barockthemen - eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I-III, Budapest 1974.

Piles 1681

Piles, Roger de : Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres. Paris 1681.

Piles 1708

Piles, Roger de : Cours de peinture par principes. Paris 1708.

Reid 1993

Reid, Jane Davidson: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. 2 Bände, Oxford- New York 1993.

Rembrandt 1986

Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originalgröße. Stuttgart & Zürich 1986.

Ripa 1618

Ripa, Cesare: Iconologia (nach Ausgabe von 1618), I-II, Torino 1968.

Rouin

Panofsky 1990

Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie - Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, dt. Köln 1990.

Panofsky 1992

Panofsky, Erwin : Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft . Berlin 1992.

Panofsky D. & E. 1990

Panofsky, Dora & Erwin: Die Büchse der Pandora - Bedeutungswandel eines mythischen Symbols, dt. Frankfurt/M. 1992.

Parshall 1982

Parshall, Peter W.: The Print Collection of Ferdinand, Archiduke of Tyrol. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 78, 1982. S.139-184.

Parthey 1853

Parthey, Gustav: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853.

Peé 1971

Peé, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971.

Pigler 1974

Pigler, Andreas: Barockthemen - eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I-III, Budapest 1974.

Piles 1681

Piles, Roger de : Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres. Paris 1681.

Piles 1708

Piles, Roger de : Cours de peinture par principes. Paris 1708.

Reid 1993

Reid, Jane Davidson: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. 2 Bände, Oxford- New York 1993.

Rembrandt 1986

Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originalgröße. Stuttgart & Zürich 1986.

Ripa 1618

Ripa, Cesare: Iconologia I/II. (Hrsg. von Piero Buscaroli nach Ausgabe von 1618), I-II, Torino 1988.

Rouir

- Rouit, Eugene: Europäische Graphik im 17. Jahrhundert. dt, Darmstadt o.J.
- Sandart 1675**
- Sandart, Joachim von: Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey - Künste von 1675. (Hrsg. von A.R.Peltzer). München 1925.
- Saur**
- Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 1-30, Leipzig, München (Saur) 1992-2002.
- Schmidt 1977**
- Schmidt, Philipp : Die Illustration der Lutherbibel. Basel 1977.
- Schneevoogt 1873**
- Schneevoogt, Voorhelm C.G.: Catalogue des estampes gravees d' apres Peter Paul Rubens. Haarlem 1873.
- Schwaiger 1970-1973**
- Schwaiger, Georg (Hrsg.): Bavaria Sancta. 3 Bände, Regensburg 1970 -1973.
- Simson 1996**
- Simson, Otto von: Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat. Mainz 1996.
- Strieder 1989**
- Strieder, Peter: Dürer. Königstein im Taunus 1989.
- Thieme & Becker**
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, (Hrsg. von Ulrich Thieme & Felix Becker), I-XXXVII, Leipzig 1907-1950 (Reprint München 1992)
- TIB**
- Strauss, Walter (ed.): The Illustrated Bartsch, New York 1978-.
- Vergilius**
- Vergilius, Maro. Aeneis (Übers. und Hrsg. von Wilhelm Plankl und Karl Vretska), Stuttgart 1980.
- Vignau-Wilberg 1994**
- Vignau-Wilberg, Thea : Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii . München 1994.
- Widerkehr 1998**

- Widerkehr, Lena: Jacob Matham – Un epigone haarlemois et ses rapports avec l'art de la cour de Rodolphe II. In: Umeni XLVI-1998, S. 198-206.
- Wimmer 1993**
- Wimmer, Otto: Kennzeichen und Attribute der Heiligen. Innsbruck & Wien 1993.
- Winzinger 1979**
- Winzinger, Franz: Wolf Huber. Das Gesamtwerk. 2 Bände, München & Zürich 1979.
- Wittkower 1983**
- Wittkower, Rudolph: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, dt. Köln 1983.
- Wurzbach 1856 – 1891**
- Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 60 Bände. Wien 1856-1891.
- Wurzbach 1906, 1910**
- Wurzbach, Alfred von: Niederländisches Künstler-Lexikon. 2 Bände, Wien - Leipzig 1906 (I.), 1910 (II.).
- Wüthrich 1993**
- Wüthrich, Lucas Heinrich : Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae. Die großen Buchpublikationen ; 1. Die Merianbibel (u.a.). Hamburg (u.a.) 1993.
- Zschelletschky 1933**
- Zschelletschky, H.: Das graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Straßburg 1933.

Abbildungsnachweis

1. Bildnis von Anton Roschmann (14-30-61)
2. Die Beispiele der ursprünglichen Bände der Sammlung von A. Roschmann
3. Künstlerregister am Anfang des zweiten Bandes
4. Titelseite der Sammlung (01-01-01)
5. B. Beham: Schlafende Gerechtigkeit (01-63-127)
6. Daniel Hopfer: Kaiser Maximilian I. (01-100-319)
7. Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel (01- Dürerkassette -21-46)
8. Albrecht Dürer: Knoten mit oblongem Schild (01- Dürerkassette-81-48)
9. Eigennützig streitende vertreiben Nächstenliebe (02-43-152)
10. Unerfahrener Notar in der Begleitung von Betrug und Fälschung (02-43-153)
11. Zug des Streites zu einem Prozess (02-44-154)
12. Streitende in der Begleitung von Reichtum und Schamlosigkeit (02-44-155)
13. Bitteres Schicksal des Streitenden (02-45-156)
14. Unruhe und Angst vertreiben den süßen Schlaf aus dem Bett des Streitenden (02-45-157)
15. Dornenpfad der Gerechtigkeit (02-46-158)
16. Armut und schlechtes Gewissen schaufeln das Feuergrab für den Streitenden (02-46-159)
17. A. Sadeler d.J. : Die Belohnung (02-79-225)
18. R. Sadeler: Die Frömmigkeit (03-125-247)
19. H. Collaert (T.Galle): Malerwerkstatt (03-86-170)
20. H. Collaert (T.Galle): Alchemistenküche (03-84-167)
21. J. Hoefnagel: Das wahrhafte Leben (04-25-47) & Der Lauf der Welt (04-30-66)
22. A. Sadeler d.J. : Die Gelegenheit (04-02-03)
23. A. Sadeler d.J. : Hermathena (05-110-276)
24. J. Muller: Minerva, Merkur und Perseus (05-124-294)
25. A. Sadeler d.J. : Minerva (05-123-293)
26. L. Vorsterman d.Ä.: Hiob (06-2-29)
27. Ch. Jegher: Susanna und die beiden Alten (06-28-45)
28. G. Ehinger: König Saul bei der Hexe von Endor (07-43-86)
29. nach Rembrandt van Rijn: Die Auferweckung des Lazarus (07-65-119)
30. J.van Velde II.: Philosophieren eines Trinkers (08-2-49)
31. B.Kilian: Deukalion und Pyrrha (08-135-337)
32. T. Matham: Februar (09-43-255)
33. R. van Persijn: Oktober (09-51-263)
34. G. de Lairese: Minerva (10-20-58)
35. C.G. von Amling : Huldigung auf Bayern (10-09-15)
36. Huldigung auf Kaiser Karl V. (10-33-91)
37. Q. Fonbonne: Traumgesicht des Nebukadnezar (11-75-135)
38. H. Burgkmair: Maximilian I. (12-12-49)
39. H.B. Grien: Martin Luther (12-13-53)
40. J.T. de Bry: Buchstabe A (12-30-122)
41. G.D. Heumann: Stephansdom in Wien (13-76-320)
- 41A H. Lachner: Erschaffung des Lichtes (13-09-30)
42. A. & J. Schmutzer: Verherrlichung des Gnadenbildes von Svaty Kopecek (14-43-71)
43. B.Kilian: Innsbrucker Thesenblatt mit dem Innsbrucker Gnadenbild (14-08-12)