

Scharf gestellt: Altbekanntes neu gesehen

**Gepflückte Rosen und
geheilte Wunden.
Bartholomäus Spranger
malt ein unkeusches
Liebespaar**

**Prof. Dr. Christine Tauber
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München
c.tauber@zikg.eu**

Gepflückte Rosen und geheilte Wunden. Bartholomäus Spranger malt ein unkeusches Liebespaar

Christine Tauber

Im XIX. Canto seines *Orlando furioso* erzählt Ludovico Ariosto eine rührende Liebesgeschichte: Die Tartarenprinzessin Angelica, Objekt der Begierde fast sämtlicher Männer in Ariosts Versepos aus dem Jahr 1516 (Endfassung 1532), rettet den verwundeten sarazenischen Knappen Medoro vor dem Tod, indem sie ihn in einer abgeschiedenen Hirtenkate gesund pflegt. In dieser Zeit der pastoralen Idylle jenseits aller verrückten Ritterkämpfe verliebt sich die stolze und jungfräuliche Angelica in den jungen Recken, den sie im Anschluss an die ihm zugestandene erste Liebesnacht zum Mann nimmt. Die Flitterwochen in der arkadischen Waldabgeschiedenheit dauern über einen Monat, dann reist Angelica mit Medoro in ihre Heimat zurück, wo sie ihn zu ihrem König macht:

*Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sì avventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.
Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.*

*Fersi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi;
e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquill amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;
né, per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.*

*Se stava all'ombra o se del tetto usciva,
avea di e notte il bel giovine a lato:
matino e sera or questa or quella riva
cercando andava, o qualche verde prato:
nel mezzo giorno un antro li copriva,
forse non men di quel commodo e grato,
ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido,
de' lor secreti testimonio fido.*

*Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
legati insieme di diversi nodi.*

*Poi che le parve aver fatto soggiorno
quivi più ch'a bastanza, fe' disegno
di fare in India del Catai ritorno,
e Medor coronar del suo bel regno.*

[...]

(Ariosto, *Orlando furioso*⁷, XIX, 33–37, 614–616)

Desolater Forschungsstand

Bartholomäus Spranger hat die Szene der Namens-einschreibung der Verliebten in seinem Bild *Angelica und Medoro* in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München (Inv.nr. 10000) | **Abb. 1** | dargestellt. Die folgende Neuinterpretation des Bildes präsentiert erste Ergebnisse meiner Forschun-



Abb. 1 | Bartholomäus Spranger, *Angelica und Medoro*, um 1576. Öl/Lw., 107,5 × 79,5 cm. München, Alte Pinakothek. [Wikimedia](#)

gen zu Bartholomäus Spranger als Hofkünstler Kaiser Rudolfs II. in Prag. Der „scharfgestellten“ Lektüre des Gemäldes liegen drei Prämissen zugrunde:

1. Spranger kannte die Textvorlage für sein Bild bis in die letzten Details, zumal er von seinem zehnjährigen Italienaufenthalt von 1565 bis 1575 her des Italienischen mächtig war.

2. Manieristische Malerei ist kein *l'art pour l'art*, wie weite Teile der Forschungsliteratur zur sog. Prager Schule immer noch meinen. Sie ist auch kein in formalistischen Virtuositätsdemonstrationen schwelgender „stylish style“ (Shearman 1963; 1967; dagegen zu den politischen Implikationen des Manierismus: Tauber 2009). Sprangers Bild als „grotesque and grossly unpoetical extravaganza at Munich [...] painted a few years after his long exposure to many forms of Italian Mannerism“ zu bezeichnen und zu dem vernichtenden Fazit zu kommen „[n]ever did Vasari's wholly Man-

nerist dictum of painting first to show one's skill in art and only secondly to follow the story wreak greater havoc with the high poetical quality of a literary text“ (Lee 1977, 37), geht von der falschen Grundannahme aus, die Aufgabe des Malers habe darin bestanden, die (vorgeblich) pastoral-poetische Stimmung bei Ariost möglichst adäquat „auszumalen“ (vgl. die Rezension von Lees Buch: Dempsey 1979).

3. Denn der manieristische Künstler hielt es nicht für seine Aufgabe, eine möglichst getreue Illustration des Ariost'schen Textes zu liefern, sondern er malte eine autonome Umsetzung der Szenenschilderung und Figurencharakteristik des Textes und lieferte so eine kongeniale Darstellung der beschriebenen Paarkonstellation.

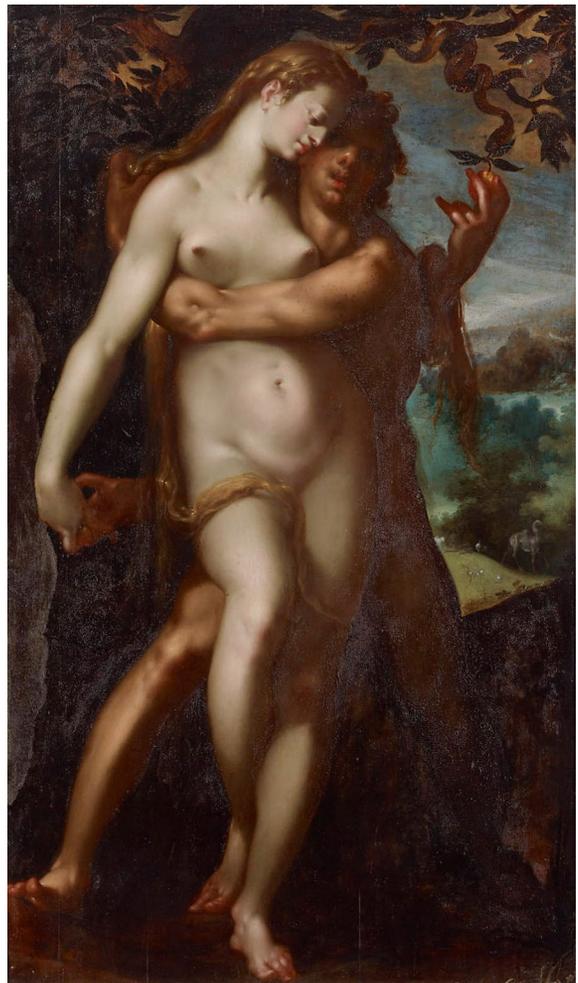
Der Forschungsstand zu Spranger ist insgesamt eher dünn, zu dem hier zu analysierenden Bild ist er desolat zu nennen: Weitestgehend einer reinen Formanalyse alter Schule verhaftet (anschließend an Oberhuber 1958), hat sich bislang kaum jemand zu einer auch nur ansatzweisen inhaltlichen Deutung vorgewagt, geschweige denn versucht, den Ariost'schen Text im Zusammenhang mit dem Bild einem *close reading* zu unterziehen. Das führte zu dem Absurdum, dass verschiedentlich in der Literatur behauptet wird, Sprangers Bild basiere wahlweise auf Canto IX (erstmalig Kaufmann 1988, 25; ungeprüft abgeschrieben von Ausst.kat. Nancy 2013, 272) oder auf Canto XXIII (im korrigierten und erweiterten hauseigenen Bestandskatalog der Alten Pinakothek München 1999, 502) des *Orlando furioso*.

Kontext unbekannt

Über den Entstehungskontext, die Auftraggeberschaft und die Funktion des Gemäldes ist so gut wie nichts bekannt. Folgt man der allein aus stilkritischen Kriterien abgeleiteten und in keiner Weise quellenmäßig abgesicherten Datierung des Bildes um 1581, so wäre es im Umfeld des kaiserlichen Hofes in Prag unter Rudolf II. anzusiedeln. Nach seiner Zeit in Mailand, Parma und vor allem Rom am päpstlichen Hof, wo er u. a. für Pius V. Michelangelos *Jüngstes Gericht* kopierte, und einigen Jahren in Wien am Hof Maximili-

lians II., bewirbt sich der 1546 in Antwerpen geborene Bartholomäus Spranger nach Maximilians Tod erfolgreich bei dessen Nachfolger Rudolf II. und lässt sich, nachdem er die malerische Ausstattung des Wiener Neugebäudes 1577 abgeschlossen hatte, 1580 dauerhaft in Prag nieder – seiner immer bedeutender werdenden Stellung als Hofkünstler entsprechend zuerst in einem Haus am Ausgang zur Burg, dann nach 1584 im Hradschin selbst, und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft zu den kaiserlichen Gemächern. Er stirbt ebendort 1611.

Rudolf galt seinen Zeitgenossen als ausgesprochen kunstsinnig – ein kunstbesessener manischer Sammler, der naturkundliche Studien und alchemistische Experimente betrieb, der darüber aber seine eigentliche, nämlich die politische Aufgabe des Regierens vernachlässigte. 1608 zwingt ihn sein realpolitisch wesentlich engagierterer Bruder Matthias, ihm die Herrschaft über Österreich, Ungarn und Mähren abzutreten, 1611 bringt er Rudolf gar zum Rücktritt von der Kaiserwürde. Ein Jahr vor seinem Tod ist dieser damit politisch völlig machtlos. Aber dieser „Kaiser ohne Reich“ herrschte uneingeschränkt über ein Reich der Kunst, das in Europa seinesgleichen suchte. Außerdem war er ein ausgewiesener Erotomane und lebenslanger libertiner Junggeselle, der seine Jupiterebenbürtigkeit auch *in eroticis* gerne unter Beweis stellte (relativierend hierzu Kaufmann 1985). Rudolf II. suchte sich seine Hofkünstler sehr genau aus und ließ Spezialisten jeweils ein Ressort abdecken. Hierbei setzte er auf größtmögliche Varietas und auf eine große Bandbreite an Gattungen und Stilen – neben zumeist hocherotisch aufgeladenen mythologischen Gemälden in italienisch-manieristischer Manier findet sich nördlicher Realismus vor allem in der Landschaftsmalerei und in präzisen Naturstudien mit protowissenschaftlichem Anspruch. Historienmalerei war in der Sammlung Rudolfs eher unterrepräsentiert, ebenso religiöse Themen, denn der Kaiser hatte sich zunehmend vom Katholizismus abgewandt. Das erklärt auch, wieso in der sog. Prager Schule religiöse Themen häufig nur ein Vorwand für die Darstellung manieristisch-erotischer Körper



| Abb. 2 | Bartholomäus Spranger, Der Sündenfall, um 1593/95. Öl/Holz, 126 × 79 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)

sind. | Abb. 2 | Bei der jeweiligen Stilwahl handelt es sich keineswegs um einen sinnentleerten Eklektizismus, der sich allein am herrscherlichen Geschmack und dessen Capricen orientierte, sondern italienisch oder nördlich konnotierte Stile werden je nach Thema bewusst zum Einsatz gebracht, um eine angemessene Behandlung des Sujets zu ermöglichen.

In seiner Herrschaftsrepräsentation im Porträt setzte Rudolf unter anderem mit seinem Hofkünstler Giuseppe Arcimboldo auf eine höchst unkonventionelle Position: Roland Barthes hat dessen Kompositbilder als Laboratorien voller rhetorischer Tropen und Ver-



Abb. 3 | Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II. als Vertumnus, um 1590. Öl/Lw., 68 × 56 cm. Schloss Skokloster. [Wikimedia](#)

gleiche charakterisiert: „Mit seinen Köpfen wirft er in den Diskurs des Bildes ein ganzes Paket rhetorischer Figuren: Die Leinwand wird zu einem richtigen Tropenlaboratorium.“ (Barthes 2009, 142) Die Metaphern und Metonymien kreisen in diesen Vexierbildern „um sich selbst, aber in einer zentrifugalen Bewegung“, sie schleudern „endlos Sinn aus sich heraus“ (ebd., 138).

Hybridfiguren und herrscherliche Repräsentation

Arcimboldos um 1590 entstandenes Porträt Rudolfs II. als Vertumnus **Abb. 3 |** sollte dieses Prinzip der Addition bei gleichzeitiger unabschließbarer allegorischer Sinnerweiterung auf die Spitze treiben, indem es den römisch-deutschen Kaiser aus Gemüse, Blumen und Obst neu zusammensetzte und ihn damit als ein perfektes Naturprodukt, als idealen Herrscher

und als höchst artifizielles Kunstwerk zugleich darstellte. Es handelt sich hier um ein allegorisches Herrscherlob in einer ganz individuellen Herrscherikonographie, indem Rudolf als Gott der Jahreszeiten (damit Jupiter, dem Gott der Elemente, gleich) repräsentiert wird: Die Botschaft lautet, dass der selbstbewusste Mensch des Manierismus, sei er Fürst oder Künstler, sich der ihm zur Verfügung stehenden Mittel autonom bedient, sich über Traditionen hinwegsetzt, sich monströse Akte der Überschreitung von politischen und künstlerischen Konventionen erlaubt und so zu einem zweiten Schöpfergott wird, der Ideale und Mißgeburten gleichermaßen hervorbringen kann – ganz, wie es dem *capriccio* seiner Phantasie gefällt.

In Arcimboldos Porträt stammen die verwendeten Teile direkt aus der Natur und markieren daher den Überbietungsanspruch durch das künstliche Arrangement besonders deutlich. Wie Zeuxis aus den schönsten Einzelteilen der krotonischen Jungfrauen im Zeugungsakt der geheimnisvollen alchemistischen *fusio* die Schönste der Schönen, Helena, hervorbringt, so pflückt Arcimboldo die schönsten Hervorbringungen der Natur und kombiniert sie zu einem innovativen Kunstwerk, über dessen Schönheit im Sinne der Porträtähnlichkeit man freilich streiten kann, denn das Ergebnis ist ein Monstrum, ein aus nicht zusammengehörigen Teilen artifizell geschaffenes Mischwesen, das allerdings gerade in seiner Artifizialität und in seinem semantischen Überschuss beansprucht, der Natur weit überlegen zu sein (Tauber forthcoming).

An dieses spezifisch manieristische Konstruktionsprinzip schließt Spranger in *Angelica und Medoro* an. Auch seine beiden Liebenden sind zu einem einzigen, unentwirrbar ineinander verschlungenen Wesen geworden, das auf den ersten Blick drei Füße und drei Hände zu haben scheint. Die Grenze zwischen den beiden Körpern wird durch das weiße Tuch überbrückt, das erst Angelicas Scham in seinem indezenten Faltenwurf mehr exponiert als kaschiert, um dann schlangentartig zum ansonsten gänzlich nackten Medoro hinüberzuwandern und neben dem von ihm verdeckt



Abb. 4 | Bartholomäus Spranger, Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis, um 1580/82. Öl/Lw., 110,5 × 81,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)

ten Zeugungsorgan aufrecht wachsame Haltung für die nächste Gelegenheit einzunehmen. Die beiden Liebenden sind auf dem Bild eins geworden, und sie sind so eng miteinander verschmolzen wie Baum und Borke.

Verschmelzung zur androgynen Doppelmonade

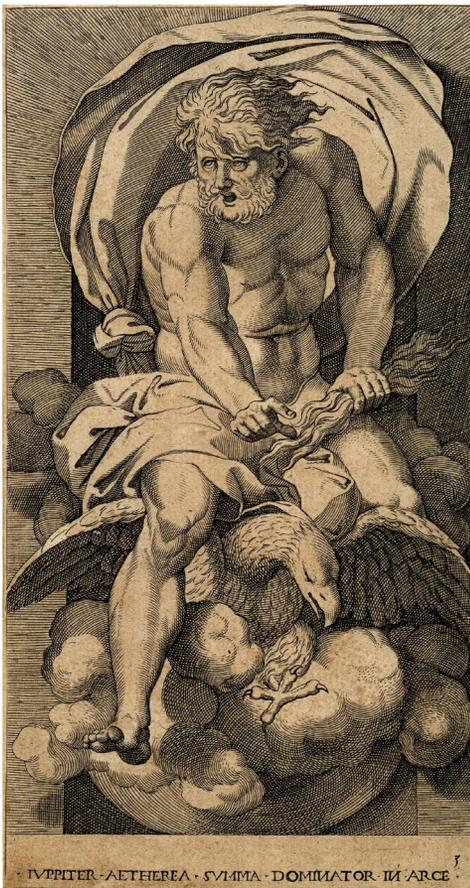
Sie füllen mit ihrem Liebesglück den gesamten Bildraum aus, kaum dass für die spärlichen Accessoires, die Spranger doch irgendwo unterbringen musste, um die Szene wiedererkennbar zu gestalten, noch viel Platz bliebe: Medoros Berufskleidung als Knappe, Helm und Schwert, die er aber offenbar mühelos zu Boden geworfen hat und damit Mars bei Venus ähnlich wurde; das Wasser des sich munter in den Vordergrund ergießenden Bächleins, von dem Angelica

ihren Fuß wollüstig stellvertretend überschwemmen lässt; der Felsen als Sitzgelegenheit und schließlich der Baum, in den Medoro hier mit einem Stilettemesser ihre Namen oder ihre Initialen einritz. Das Thema des zu einem einzigen Wesen verschmolzenen Paares hat Spranger wenig später in dem auf Ovid beruhenden Gemälde mit der Nymphe Salmacis, die den Hermaphroditos vergeblich zu betören versucht und zur Strafe mit ihm für alle Zeiten untrennbar zu einem androgynen Mischwesen verbunden wird, erneut beleuchtet **Abb. 4 |** (Halleux 2011).

Für einen Dritten ist im Bild kein Platz mehr – wie Orlando schmerzlich erkennen muss, als er die omnipräsenten Namen der beiden Liebenden „vielfach verschlungen“ entdeckt, nachdem diese längst abgereist sind. Diese (Doppel-)Monade ist sich auf immer selbst genug. In ihr haben sich zudem zwei „Ausländer“ von ihrer tendenziell feindlichen Umwelt abgekapselt: Angelica, die Prinzessin aus Nordchina, und Medoro, der Sarazene. Ihr Akt der Namenseinschreibung wird damit auch eine eindeutige Identitätsstiftung in der Fremde in unverwechselbarer Schrift, die wechselseitig vorgenommen wird und alle anderen, selbst die gleichen Namens, ausschließt.

Vergeblich versucht Orlando, sich seine ihn schließlich unausweichlich in den Wahnsinn treibende Entdeckung schönzureden: „Vielfältig sucht er nach Entschuldigungen, / Um nicht zu glauben, was er glauben muß. / Er sagt sich vor, geschrieben sei der Name / Von einer andern so geheißenen Dame. // Dann sagt er sich: ‚Ich kenne diese Züge, / So oft gelesen hab ich sie von ihr. / Vielleicht ist der Medor nur eine Lüge, / Vielleicht auch gibt sie diesen Namen mir.“ (Ariost 1980, XXIII, 103f.; hier und im Folgenden nach der hervorragenden Übertragung von Johann Diederich Gries; vgl. die schön ironische, aber nicht immer ganz textgetreue Übersetzung von Alfons Kissner, Der rasende Roland [↗](#), in: Ludovico Ariosto, Sämtliche poetischen Werke, Bde. 1–3, Berlin 1922)

Aber Orlando betrügt sich damit nur selbst und kann die Augen vor dem Offensichtlichen letztlich nicht mehr verschließen, was ihn in den Wahnsinn treibt: Die Gattenbeziehung zwischen Angelica und Medoro



| Abb. 5 | Gian Jacopo Caraglio (nach Rosso Fiorentino), Jupiter, 1526. Kupferstich, 20,1 × 11 cm. Tauber 2009, S. 150, Abb. 22

zeichnet sich durch absolute Reziprozität, höchstes Glück, Erfüllung aller Sehnsüchte und Heilung aller Wunden aus.

Die Femme forte und der verletzliche Ehebe

Angelica hat endlich denjenigen gefunden, der ihr in ihrem herausragendsten Merkmal, das zugleich eine Last und ein Stigma für sie darstellt, ebenbürtig ist, nämlich in der Schönheit, und der es daher nicht nötig hat, ihr erfolglos nachzustellen, sie wie ein irres Reh durch die Wälder zu jagen, wie es all seine glücklosen Vorgänger getan haben. In diesen jungen, unschuldigen, unaufdringlichen, in seiner potentiell aggressiven Männlichkeit geschwächten Ehebeben (so wird er zumindest bei Ariost beschrieben, der ihn explizit als *giovinetto*, Jüngling bzw. Bürschchen, apostrophiert) kann sie sich endlich verlieben, ohne befürchten zu müssen, wieder eine Enttäuschung zu erleben oder

als Siegespreis für Usurpatoren ihrer Jungfräulichkeit ausgesetzt zu werden. In dieser Beziehung darf sie die Stärkere sein, was ihrem Naturell durchaus entgegenkommt. Denn sie ist einerseits als helena-gleich blond und schön gegeben, zugleich aber als *femme forte*, die sie im *Orlando furioso* auch ist. In einer Art Gender-Rollentausch ist Angelica im Bild die dominante Persönlichkeit. Ihr Griff unter Medoros Kinn ist nicht nur zärtlich, sondern auch richtungsweisend auf das einzige Objekt seiner Begierde hin, das er nach dem vor die Ehe vorverlegten Vollzug fürderhin noch ansehen soll und darf. Ihre spitz aufgerichteten Brüste reckt sie ihm herausfordernd auffordernd entgegen. Ihr herrliches gelb-rot-goldenes Tuch, das in einer Art Würdeformel – sie aureolartig hinterfangend – eingefroren scheint, ist in der ikonographischen Tradition dem Göttervater Jupiter vorbehalten. | Abb. 5 |



| Abb. 6 | Bartholomäus Spranger, Herkules und Omphale, um 1585. Öl/Kupfer, 23,2 × 18,4 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband

Spranger hat dieses Thema des Rollentauschs zwischen Mann und Frau und der damit verbundenen Frauenherrschaft mehrfach durchgespielt, so bei Herkules, der von Omphale in Frauenkleider gesteckt wird, | Abb. 6 | oder in Odysseus, den Kirke bezirzt. | Abb. 7 | Angelica beherrscht ihren Mann auch körperlich durch ihre ihn überragende Stellung im Bild. Das entspricht Ariosts Text, in dem sie als die Aktive, er als der notgedrungen, da verletzt, Passive in der Beziehung gezeichnet ist: Nach seiner Heilung folgt Medoro ihr wie ein Hündchen seiner Herrin, „wohin es ihr gefällt“, sie entscheidet, wann es genug ist mit den Schäferspielen, und sie beschließt, ihm ihren Thron zu verleihen. Nur ein einziges Mal täuscht sie sich in ihrem Aktivismus, indem sie ihm ihre Liebe zu gestehen glaubt – aber diese Aktion ist nur Amors gezielt abgeschossenem Pfeil geschuldet, der als einziger ihren Schutzpanzer aggressiven Männern gegenüber durchdringen kann.



| Abb. 7 | Bartholomäus Spranger, Odysseus und Kirke, um 1580/85. Öl/Lw., 108 × 72 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
© KHM-Museumsverband [↗](#)

Wundersame Wandlungen

Auch der Mann Spranger fand offensichtlich die Figur der Angelica rasend attraktiv – und zwar mit ihrer gesamten Vorgeschichte, die sich in seinem Bild gewissermaßen ex negativo im jetzt perfekten Liebesglück abzeichnet. Denn es gibt – beim Dichter wie beim Maler – eben auch die ganz andere Angelica, die erst in dem Moment schwach werden darf, als sie sich in christlicher *caritas* und *compassio* dem durch seine Wunde fast tödlich Geschwächten hingibt und ihn heilt. | Abb. 8 |

Der von einer phallischen Lanze durchbohrte und damit verweiblichte Medoro wird zum Schicksalsgenossen, in dem sich die im bisherigen Fortgang der Erzählung immer wieder von aggressivem männlichen Deflorationsbegehren verfolgte Angelica wiedererkennt. Im Schutzraum seiner temporären Schwächung kann sie endlich von sich selbst absehen und darf altruistisch-mütterlich agieren. Angelicas einführendes und selbstvergessenes Mitleiden geht im Text so weit, dass sie Schmerzsymptome an der Wunde ihres Herzens empfindet, die ihr Amors Pfeil während der hingebungsvollen Pflege von Medoros Wunde zugefügt hat: „Sie fühlt die Glut, es wachsen die Gefahren; / Doch ihre Sorg ist immer nur gewandt / Auf fremdes Leid, und all ihr Tun und Hoffen / Ist Heilung des, der sie so tief getroffen.“ (XIX, 28) Da sie dieses Gefühl noch nie erlebt hat, weiß sie erst gar nicht, wie ihr geschieht und kann keine zutreffende Diagnose ihres Leidens stellen. In absoluter Reziprozität öffnet sich ihre Wunde in dem Maße, in dem sich seine schließt.

Angelica selbst verwandelt sich im Prozess des Sich-Verliebens vom michelangelesken Mannweib (als das sie Giorgio Ghisi in Anknüpfung an Michelangelos *Sibyllen* in der Sixtinischen Kapelle gegeben hat), | Abb. 9 | voll der Hybris, dem keiner gut genug ist, um die „erste Rose zu pflücken“ und dessen „Übermut so [...] zugenommen [hat], / Dass sie die ganze Welt verächtlich glaubt“ in eine raffaeleske *Caritas romana*, an deren Brüsten man ungestraft und keusch saugen darf, um zu überleben und geheilt zu werden – wenn nicht gar in eine *Maria lactans*. In jedem Fall aber



| Abb. 8 | Simone Peterzano, *Angelica findet den verwundeten Medoro*, um 1580. Öl/Lw., 154,8 x 194 cm. Privatsammlung. [Wikimedia](#)

spielt sie (wie schon Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* von 1532–40 | [Abb. 10](#) | mit ihrem übergroßen Christuskind in leichenhaftem Inkarnat und der sich prominent unter dem Gewand abzeichnenden Brustwarze) auf die Schmerzensmutter der Pietà an, die ihren geliebten Sohn und Bräutigam vor dessen himmelfahrender Heilung auf dem Schoß birgt.

Mitleidende Lust

Aber: Die Com-Passio trägt die Passion/*passion* im doppelten Wortsinn in sich. Und so geht es auch auf Sprangers Bild alles andere als keusch oder pastoralinnig zu. Der Maler hat einen eindeutigen Indikator in der Beinhaltung seiner Figuren angebracht, der dem zeitgenössischen Betrachter ganz klar zeigte, dass es hier gleich mächtig zur Sache gehen wird: Leo Steinberg hat das sexuell konnotierte Motiv des übergeschlagenen Beines als Abbeviatur des Koitus bereits 1968 in seinem berühmten Aufsatz zu Michelangelos Florentiner *Pietà* und dem „missing leg“ Christi als *missing link* für das Verständnis der Skulptur herausgearbeitet (Steinberg 1968; 20 Jahre später rüstete er infolge des Entrüstungssturms, der nach 1968 durch die Fachcommunity gerauscht war, argumentativ nach: Steinberg 1989). Sprangers Dar-

stellung der Kompositfigur Angelica&Medoro ist eine absolut kongeniale Ab-Bildung der Verse, mit denen Ariost hochironisch im XIX. Canto 36 die Form der Einschreibungen beschreibt: „Und wo sie einen Baum im Widerscheine / Des klaren Quells, des Bachs sich spiegeln fand, / So auch bei jedem minder harten Steine, / War sie mit Nadel, Messer gleich zur Hand. / Und so ward überall im stillen Haine, / Auch in der Hütte selbst an jeder Wand / Die Schrift: Angelica, Medor gefunden, / Durch Züg und Knoten mancher Art verbunden.“ Die vor allem mit ihren Beinen untrennbar ineinander verknoteten Liebenden formen bei Spranger ihre Initialen „con alcuni nodi“, ihre Beinhaltung inkarniert die ineinander verschlungenen Initialen A und M.



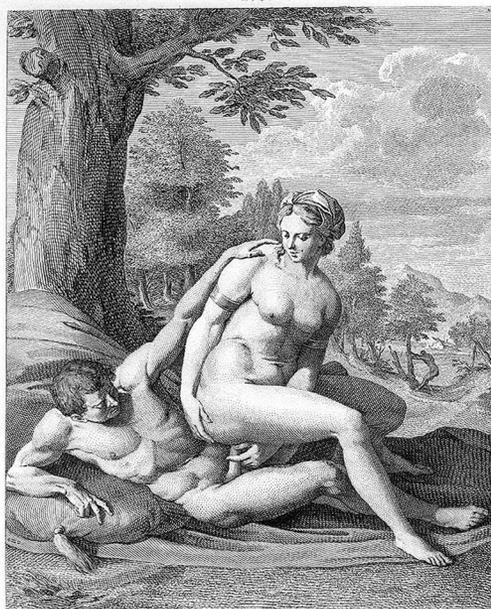
| Abb. 9 | Giorgio Ghisi (nach Teodoro Ghisi), *Angelica und Medoro*, um 1570. Kupferstich, 29,2 x 21,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. [Metmuseum](#)



| Abb. 10 | Parmigianino, *Madonna mit dem langen Hals*, 1532–40. Öl/Holz, 216 × 132 cm. Florenz, Uffizien. [Wikimedia](#) ↗

Medoro hat diese Inschrift seinem Bildgedächtnis längst einverleibt (da sie ja bereits an „mille luoghi“ angebracht wurde), denn er kann sie zeichnen, ohne den Blick aus den Augen seiner geliebten Muse herausziehen zu müssen. Dieser schmelzende Blick scheint die körperliche Verschmelzung der beiden in schmachtend-zerfließender Hingabe zu substituieren. Im italienischen Text findet sich an dieser Stelle bei Ariost ein deutlicher Hinweis, worum es hier eigentlich geht: Ihre Namen „Angelica e Medoro“ seien „legati insieme [...] in vari modi“. Jedem zeitgenössischen Leser (und auch jeder Leserin) dürfte hier die Anspielung auf Aretinos berühmte erotisch-pornographische Sonette über 16 verschiedene mögliche

Stellungen beim Geschlechtsakt aufgefallen sein, die unter dem Titel *I modi* (oder lat. *De omnibus Veneris Schematibus*) 1527 veröffentlicht wurden. Die Texte dieses italienischen Kamasutra des 16. Jahrhunderts entstanden als Illustrationen oder besser Übersetzungen von Marcantonio Raimondis pornographischen Stichen nach Zeichnungen von Giulio Romano aus dem Jahr 1524. Eine französische Stichserie nach Zeichnungen von Agostino Carracci zeigt als Nr. 3 Ende des 18. Jahrhunderts unter anderen kopulierenden Paaren *Angélique et Médor*. **| Abb. 11 |**



ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

| Abb. 11 | Jacques Joseph Coigny (nach Agostino Carracci), *Angélique et Médor*. Nr. 3 der Serie: *L'Arétin d'Augustin Carrache*, Paris (Didot) 1798. Kupferstich, 22,7 × 28,4 cm. [Wikimedia](#) ↗

Der schmelzende Blick ist aber auch ein Hinweis auf einen kunsttheoretischen Topos, den Spranger hier augenzwinkernd auf die Spitze treibt: Nicht ein, nein, zwei Narzisse haben sich hier gefunden und können sich gefahrlos im Augenspiegel des jeweils Anderen endlosen Betrachtungen über die Liebe hingeben, weil sie in diesem den Schönsten sehen – und sich selbst

im Reflex des anderen Auges. Nach dieser erfolgreichen Kunstgeburt kann Angelica, deren Glück im Bild auf Dauer gestellt ist, getrost aus Ariosts Geschichte verschwinden, denn sie hat ihr vormaliges Feuer und Verführungspotential verloren (das vielleicht noch in der hinter ihr wehenden Flammenstoffbahn als jetzt gefahrlos abzulegende Bekleidung nachzündelt).

Kein Platz für toxische Männlichkeit

Um das Gefälle nicht zu groß und den daraus dann doch wieder resultierenden Kampf der Geschlechter nicht zu bedrohlich werden zu lassen, wertet Spranger in seinem Bild die Rolle des Medoro in zweifacher Hinsicht auf: Entgegen der Textvorlage, in der Angelica den Griffel selbst in die Hand nimmt, um in manisch überschießendem Einschreibungsdrang die Rinde jedes Baumes mit ihren Namen zu penetrieren (und selbstverständlich nennt sie sich dabei zuerst), darf hier Medoro zum Autor der Inschriften werden. Aus der Baumwunde tritt ein Faden roten Blutes aus, der wohl den von Medoro erfolgreich vollbrachten Akt der Entjungferung der Geliebten noch vor der Hochzeit symbolisieren soll.

Er wird damit zum Double des Malers, der diesen Einschreibungsakt als Festschreibung des größtmöglichen Glücks in einer von idealer Wechselseitigkeit gekennzeichneten großen Liebe für alle Zeiten im Bild stillstellt und für jeden Betrachter – ob verliebt oder wahnsinnig –, der jemals wieder daran vorbeikommen wird, auf ewig dokumentiert (was auch bei Ariost die Motivation für die Einschreibungen ist).

Das sind paradiesische Zustände vor dem Sündenfall, die unbedingt auf Dauer gestellt werden müssen. In diesem Honeymoon, in dem sie sich von der Liebeskrankheit „erholen“ können, wie es im Text heißt, und endlich *tranquilli* sein, zur Ruhe finden dürfen, ist das Goldene Zeitalter angebrochen, das bekanntlich aus der Geschichte gefallen und dadurch zeitlos ist wie Sprangers Bild. In dieser *aetas aurea* darf man sich dem Liebesakt ganz ungeniert und frei von sexuellen Restriktionen besten Gewissens hingeben (Myra Kelif 2017; Pfisterer 2020, 259ff.).

Wahrscheinlich sollte die abweisende und Dritte ausschließende Faktur des Gemäldes auch auf den – im 16. Jahrhundert zumeist männlichen – Betrachter apotropäisch und Angelica vor dem Zugriff auf ihre haptisch akzentuierten Brüste bewahrend wirken. Die jegliche Tiefenräumlichkeit negierende Zweiergruppe spiegelt durch die extrem flächige und feine Malweise lüsterne Blicke auf den Voyeur selbst zurück und blockt durch das Heranrücken der beiden monumentalen Figuren an die vorderste Front des Bildraums sein Begehren richtiggehend ab. Damit wird er in die Rolle des lüsternen Eremiten im *Orlando furioso* gedrängt, mit dessen Nachstellungen Angelica (als eine zweite Susanna im Bade) in ihrem früheren Leben konfrontiert war. Dank dem segensreichen Eingreifen des auktorialen Erzählers gelingt die Vergewaltigung der mit einem Zaubertrank Eingeschlaferten jedoch nicht: „Und er umarmt und drückt sie nach Behagen, / Küßt bald den Mund und bald den Busen ihr. / Die Schöne schläft und kann's ihm nicht versagen, / Und niemand sieht's im öden Felsrevier. / Allein sein Roß stürzt hin im ersten Jagen, / Die schwache Kraft entspricht nicht der Begier. / Ihm will das Alter kein Geschick mehr gönnen; / Je mehr er's treibt, je minder wird es können.“ (VIII, 47).

Pointiertes Präsentationsbild

Abschließend ist zu fragen, welche Rolle dieses Gemälde in der künstlerischen Karriere Sprangers gespielt hat. Hier soll die Hypothese vorgestellt werden, dass sich Spranger, nach dem Tod Maximilians 1576 arbeitslos geworden, bei dessen Nachfolger Rudolf II. mit diesem Virtuosenstück als Hofkünstler empfohlen bzw. beworben hat. Das würde zum einen den harten stilistischen und inhaltlichen Bruch im Œuvre Sprangers erklären, der u. a. für den Wiener Hof vor allem kleinteiligere, mehrfigurige religiöse Bilder gemalt hat.

| Abb. 12 | Mit *Angelica und Medoro* empfahl sich der künftige Hofmaler nicht nur als ein Künstler, der die von Rudolf so hoch geschätzte italienische *maniera* beherrschte, sondern auch die höchsten Kunstvorbilder Italiens aus eigener Anschauung kannte und in seinen Gemälden zitierend zu überbieten verstand.



| Abb. 12 | Bartholomäus Spranger, Das Martyrium des Johannes Evangelista, 1574. Öl/Lw., 150 × 120 cm. Rom, S. Giovanni in Laterano. Ausst.kat. New York 2014, Kat.nr. 14, S. 84



| Abb. 13 | Benvenuto Cellini, sog. Saliera, 1540–43. Gold, Email, Ebenholz, Elfenbein, 28,5 × 21,5 × 26,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer. © KHM-Museumsverband

Neben Parmigianinos *Madonna dal collo lungo* ist hier das Virtuosenstück Nr. 1 des Cinquecento, Benvenuto Cellinis *Saliera*, seit 1570 in Habsburger Besitz, vor allem für die Beinhaltung anzuführen. | Abb. 13 |

Mit seinem Gemälde präsentierte Spranger sich zudem als gebildeten Kenner von für die Malerei des 16. Jahrhunderts eher abgelegenen Textvorgaben. Szenen aus dem *Orlando furioso* sind in dieser Zeit rar und originell und damit für den Sammler besonders wertvoll – auch im Konkurrenzkampf der europäischen Höfe untereinander hinsichtlich ihrer Kunst- und Sammlungspolitik. In diesen immer wieder paragonal ausgetragenen Macht- und Potenzdemonstrationen spielten gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte erotische Darstellungen eine zentrale Rolle. Von fast jedem dieser konkurrierenden Höfe wurden ganze Serien von Jupiterliebschaften in Auftrag gegeben (vgl. Kaufmann 1985; Pfisterer 2020, 248ff.).

Offensichtlich ging Sprangers Kalkül bei der Themenwahl auf: Einmal in Prag angekommen, spezialisierte er sich schnell auf erotisch aufgeladene zweifigurige Szenen zwischen Mann und Frau, in denen es zunehmend expliziter zuging. | Abb. 14 | und | Abb. 15 | Rudolf II. konnte gar nicht genug bekommen von diesen begehrtlichen Paaren mit ihren grazil-lustvoll gelängten, mehr oder weniger nackten Körpern, die so gut in die Preziosensammlung seiner Kunstammer passten. Sie wurden in den folgenden drei Jahrzehnten nach Sprangers Stellenantritt in Prag zu dessen Erfolgsschlager, wie die heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Bestände aus der rudolfinischen Sammlung belegen.

Das Traumpaar Angelica&Medoro sollte Rudolf sicherlich auch vor Augen führen, dass mit Spranger als Hofkünstler eine Patronagebeziehung eingegangen werden konnte, in der größtmögliche Harmonie und Ausgeglichenheit der Interessen zu erhoffen wären (vgl. hierzu Oevermann 2007 und Tauber 2009). Sollte die Hypothese zutreffen, dass *Angelica und Medoro* Sprangers Präsentationsbild zur Anbahnung der Patronagebeziehung mit Rudolf II. war, würde hieraus eine leicht vorzuverlegende Datierung des Bildes um 1576 und Wien als Ort seiner Entstehung resultieren.



| Abb. 14 | Bartholomäus Spranger, Venus und Mars, von Merkur gewarnt, um 1586/87. Öl/Lw., 108 × 80 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband ↗

L'ultima rosa

Wo sich das Gemälde zwischen dem Zeitpunkt, als Spranger es malte, und dem Jahr 1935 befand, ist unbekannt. Sollte es sich tatsächlich um ein auftragslos entstandenes Selbstpfehlungsbild handeln, könnte es im Besitz Sprangers verblieben sein. Ernst Buchner hat es Anfang 1935 bei der jüdischen (zu diesem Zeitpunkt noch nicht arisierten, aber bereits seit 1933 Repressalien ausgesetzten) Münchner Kunsthandlung der Gebr. Sandor gegen zwei Bilder aus den Beständen der Staatsgemäldesammlungen eingetauscht, die ihm für das Museum weniger bedeutend erschienen, für den Kunsthändler aber bei einem tendenziell spießbürgerlichen Publikum in ihrer genrehaft-anekdotischen Herzigkeit im Defregger-Stil wahrscheinlich leichter an den Mann zu bringen waren als der aufreizend erotische Spranger: Es handelte sich um die ehemalige Inventarnummer 8097 Adolf Eberle, *Jagdproviand*, aus den 1870er Jahren, die 1899 erworben worden war, | Abb. 16 | und um die noch kleinere ehem. Inv. Nr. 9178 Anton Seitz, *Die Dorfpolitiker*, Öl auf Holz, 16 x 29 cm, 1902 erworben.

Der Eintrag „Szene aus Ariost (Angelica u. Medoro)“ im Zugangsverzeichnis der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist sichtlich bemüht, vom Zentrum des Geschehens auf dem Bild abzulenken, und stattdessen die Accessoires zu betonen und Angelica zum verliebten Fräulein herabzustimmen: „Das Liebespaar Angelica u. Medoro in Landschaft; rechts sitzt Medoro auf einem blauen Gewandstück, in der rechten Hand ein Messer haltend, mit dem er Buchstaben in einen rechts am Bildrand sichtbaren Baum einritz. Angelica steht links, ihre linke Wange an Medoros Stirn schmiegend und mit der linken Hand sein Kinn berührend. Sie ist nur ganz lose mit einem orange [sic] Gewand und weißem Hemd bekleidet.“ (Zugangsverzeichnis für die Inventarnummern 9772 bis 10661 ↗, S. 66). Und schließlich ist davon auszugehen, dass sich Adolf Ziegler unmittelbar nach dem Zugang von *Angelica und Medoro* in die Alte Pinakothek für die Mitteltafel seiner pruden und rein weiblichen *Vier Elemente* | Abb. 17 | bei Spranger bedient hat.



| Abb. 15 | Bartholomäus Spranger, Venus in der Schmiede des Vulkan, um 1610. Öl/Lw., 138,5 × 94,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband ↗



Abb. 16 | Adolf Eberle, *Jagdproviant*, 1870er. Öl/Lw., 57,5 x 67,5 cm. Privatsammlung. Artnet

Literatur

Alte Pinakothek München 1999: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1999.

Ariost 1980: Ariost, *Der rasende Roland*. In der Übertragung von Johann Diederich Gries, 2 Bde., München 1980.

Ariosto 1964: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Eduardo Sanguinetti e Marcello Turchi, 2 vols., Milano 1964, Letteratura italiana Einaudi. ↗

Ausst.kat. Nancy 2013: *L'automne de la Renaissance. D'Arcimboldo à Caravage*. Cat. d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Nancy, publ. p. Claire Stoullig et Flore Collette, Paris 2013.

Ausst.kat. New York 2014: Bartholomeus Spranger. *Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*. Exh. Cat. Metropolitan Museum of Art, New York, ed. by Sally Metzler, New Haven/London 2014.

Barthes 2009: Roland Barthes, *Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 2009, 136–154.

Carraciolo 2013: Daniela Carraciolo, „Diverse pitture di vari maestri“. Logiche della rappresentazione tra mimesi testuale e invenzioni figurative, in: *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi ed ead., Lucca 2013, 15–38.

De Giorgi 2013: Raffaele De Giorgi, Angelica e Medoro, dal *Furioso* all'opera d'arte. Diagnosi figurative dal Progetto PRINOS, in: *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi e Daniela Carraciolo, Lucca 2013, 261–283.

Dempsey 1979: Charles Dempsey, [Rezension von Lee 1977], in: *The Art Bulletin* 61, 1979, 323–326.

Diez 1909/10: Ernst Diez, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 28, 1909/10, 93–151.

Halleux 2011: Elisa de Halleux, *Image, vision et androgynie dans Hermaphrodite et Salmacis de Spranger*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 17, 2011, 85–91.

Henning 1987: Michael Henning, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“*, Essen 1987.

Kaufmann 1985: Thomas DaCosta Kaufmann, *Eros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II*, in: *Revue de l'art* 69, 1985, 29–46.

Kaufmann 1988: Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago/London 1988.

Lee 1977: Rensselaer W. Lee, *Names on trees. Ariosto into Art*, Princeton 1977.

Scharf gestellt: Altbekanntes neu gesehen

Myara Kelif 2017: Élinor Myara Kelif, *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout 2017.

Oberhuber 1958: Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk von Bartholomäus Spranger*, Diss. Wien 1958.

Oevermann 2007: Ulrich Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, in: Ders., Johannes Süßmann und Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, 13–23.

Pfisterer 2020: Ulrich Pfisterer, *Das Geschlecht der Wilden – Bartholomäus Sprangers erotische Neue Welt in der Sammlung Rudolfs II.*, in: Andreas Höfele und Beate Keller (Hg.), *Natur Geschlecht Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis ins 18. Jahrhundert*, Paderborn 2020, 245–270.

Reitz 2015a: Evelyn Reitz, *Bartholomäus Sprangers später Ruhm* (Rezension von *Ausst.kat. New York 2014*), in: *Kunstchronik* 68/3, 2015, 134–140.

Reitz 2015b: Evelyn Reitz, *Discordia concors. Kulturelle Differenz erfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Berlin u. a. 2015.

Shearman 1963: John Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. 2, Princeton 1963, 200–221.

Shearman 1967: John Shearman, *Mannerism*, London 1967.

Steinberg 1968: Leo Steinberg, *Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg*, in: *The Art Bulletin* 50, 1968, 343–353.

Steinberg 1989: Leo Steinberg, *Animadversions. Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg Twenty Years After*, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, 480–505.

Tauber 2009: Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009.

Tauber forthcoming: Christine Tauber, *Souverän verdreht: Intellektuelle Überlegenheitsdemonstrationen im Herrscherporträt des Manierismus*, in: Matthias Müller, Ulrich Pfisterer und Elke Werner (Hg.), *Kopf und Körper: Evidenzen der Macht im Herrscherporträt des 14.–18. Jahrhunderts* (im Druck).



| Abb. 17 | Adolf Ziegler, *Die vier Elemente*, vor 1937. Öl/Lw., 171,3 x 110,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Pinakothek der Moderne