

Evelyn Reitz

Die himmlische Heimat niederländischer Migranten

Ein übersehener Topos religiöser Gemeinschaftsstiftung in Prag am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges

Am 2. Oktober 1632 verfasst der gebürtige Antwerpener Jacob Hoefnagel, ein ehemaliger Hofmaler Rudolfs II., in Prag einen Brief an seinen niederländischen Landsmann Gilles de Meijer¹. In ihm geht er unter anderem auf das Schicksal des gemeinsamen Bekannten Johannes Cyrillus ein, den jüngst der Tod ereilt hatte. Dieser sei nun, so Hoefnagel, „aus dem Elend ins ewige vatterlant versetzt“ worden². In der Formulierung schwingt ein biblisches Bild mit, das im deutschsprachigen Raum unter anderem durch ein Kirchenlied Paul Gerhards bekannt wurde, das mit der Strophe beginnt: „Ich bin ein Gast auf Erden und hab hier keinen Stand; der Himmel soll mir werden, da ist mein Vaterland.“³ Das Werk dieses Lieddichters und Theologen entstand unter dem Eindruck des Dreißigjährigen Krieges, der den Großteil seines Lebens begleitete. Für Niederländer wie Jacob Hoefnagel und Gilles de Meijer aber begann dieser Krieg bereits fünfzig Jahre früher. Er hatte sich 1568 in den südlichen Niederlanden, die zu dieser Zeit unter spanischer Herrschaft standen, an der konfessionellen Frage und den damit verknüpften Unabhängigkeitsbestrebungen der niederländischen Calvinisten entzündet. Einen Schlusspunkt setzte erst 1648 der Westfälische Friede, weshalb die niederländische Geschichtsschreibung das Geschehen als Kontinuum begreift und von einem „Achtzigjährigen Krieg“ spricht. In dessen Verlauf wurden viele Landesgenossen Hoefnagels und Meijers in die Flucht getrieben.

Der folgende Beitrag möchte am Beispiel Prags ergründen, inwiefern diese Flüchtlinge im Exil eigene Formen der Religiosität entwickelten, in deren Kontext der Topos der himmlischen Heimat etabliert und in Artefakten artikuliert wurde. Es wird zu zeigen sein, dass Gemeinschaftsstiftung sich unter diesen Voraussetzungen von den konkreten Orten der Zuflucht löste und auf ideelle Formen verlagert hatte, die gleichwohl

in mobilen Medien kommuniziert werden konnten. Dabei wird nicht die in der Forschung übliche Zäsur zwischen einer „rudolfinischen“, maßgeblich von dem Mäzenat Rudolfs II. († 1612) bestimmten, kunstgeschichtlichen Epoche in Prag und dem darauf folgenden böhmischen Barock gesetzt, sondern von den politischen und biographischen Kontinuitäten ausgegangen, die den Werdegang der Künstler bestimmten. Den Autor des eingangs zitierten Briefes und seinen Adressaten verband eine führende Rolle in der „Theutschen Orthodoxischen Gemein“, der Fremden-gemeinde der Niederländer und Deutschen in Prag, die unmittelbar nach der Gewährung der Religionsfreiheit im Jahr 1609 gegründet worden war⁴. Hoefnagel und de Meijer hatten beide zeitweilig das Amt eines Kirchenältesten inne und unterstützten die Kirche durch Mitgliedsbeiträge und Spenden⁵. Der im Brief genannte verstorbene Johannes Cyrillus, (deutsch: Jan Cyrill) war dagegen Kirchenältester der Böhmis-chen Brüder, einer Glaubensgemeinschaft, die sich mit der hussitischen Reform ausgebildet hatte und zunächst vorwiegend in Böhmen und Mähren Verbreitung fand⁶. Beide Religionsgemeinschaften wurden im 16. Jahrhundert in Prag zunächst geduldet, dann Anfang des 17. Jahrhunderts für eine kurze Phase offiziell toleriert, bevor die aufflammenden Kriegsereignisse die Anhänger der protestantischen Konfessionen ins Exil drängten.

Jacob Hoefnagel stand inmitten des Geschehens der sich verhärtenden Fronten. So schilderte er beispielsweise in zwei Briefen, wie am 23. Mai 1618 drei Vertreter der königlich-katholischen Seite aus einem Fenster der Prager Burg geworfen wurden – den berühmten Prager Fenstersturz, an dem sich der Dreißigjährige Krieg entzündete⁷. Bereits 1620 wendete sich das Blatt dann allerdings mit der Schlacht am Weißen Berg zu Gunsten der katholischen Seite und

machte in Prag sowohl die Mitglieder der „Theutschen Orthodoxischen Gemein“ als auch die Böhmisches Brüder zu Flüchtlingen. Etliche Niederländer zogen sich – oft über mehrere Etappen – in die nördlichen Regionen ihrer Heimat zurück. Auch Jacob Hoefnagel schrieb seinen eingangs zitierten Brief 1632 aus Amsterdam. Gillis de Meijer hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Dordrecht auf, das sich zum Dreh- und Angelpunkt der reformatorischen Bewegung entwickelt hatte. Jan Cyrill war ins polnische Lissa (Leszno) geflohen, von wo aus die böhmischen Brüder ihre Aktivitäten fortsetzten. Der Brief Hoefnagels entstand also vor dem Hintergrund der gemeinsamen Erfahrung des Exils, in das er, de Meijer und Cyrill gedrängt wurden, als sie durch die katholische Wende der Kriegereignisse 1620 in Böhmen zu Glaubensflüchtlingen gemacht worden waren. Für Hoefnagel und de Meijer wiederholte sich damit ein bereits zuvor erfahrenes Schicksal, das ihren gesamten Lebensweg prägte. Waren sie doch bereits als Fremde aus den Niederlanden nach Prag gekommen und bewegten sich dort innerhalb der Netzwerke der niederländischen Gemeinde.

Die Vergemeinschaftung der niederländischen Migranten in Prag war von dieser erzwungenen Mobilität bestimmt. Ihre Gemeinschaft hatte sich also bereits vor ihrem Aufenthalt in Prag ausgebildet, überdauerte die Ära Rudolfs II., der den Anlass ihrer dortigen Niederlassung gegeben hatte und war geographisch nicht an einen, sondern an eine Vielzahl von Orten gebunden. Doch nicht nur die Lebenswege und schriftlichen Zeugnisse, wie der genannte Brief, bezeugen diese überregionale Verbundenheit der aus Prag Geflohenen: auch gemeinschaftsstiftende Artefakte entstanden vor dem Hintergrund solcher, von Wandererschaft, Exil und religiösen Unruhen geprägten Biographien. Für die Deutung bildnerischer Werke eröffnet dies, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eine neue Perspektive.

Prag war im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. Mit der Entscheidung des Habsburgers Rudolf II., seinen Wohnsitz und große Teile der Administration von Wien nach Prag zu verlegen, verschob sich das politische Zentrum Europas und brachte eine neue kulturelle Blüte in die Hauptstadt Böhmens⁸. Da sich hiermit eine grundlegende Neuausrichtung in den Künsten

verband, wird für die Zeit vom Umzug des Kaisers 1583 bis zu seinem Tod 1612 auch von einer ‚rudolphinischen‘ (Stil-)Epoche gesprochen. Seinem Geschmack und seinen Sammelleidenschaften entsprechend zog Rudolf II. vorwiegend niederländische Künstler an seinen Hof, die sich auf eher kleinformatige, für den Markt geschaffene Gattungen spezialisiert hatten. Viele von ihnen waren durch den Ausbruch der Religions- und Unabhängigkeitskriege in ihrer Heimat in die Flucht geschlagen und ins Exil gedrängt worden. Der Krieg überzog seit 1568 das gesamte Gebiet der damaligen „niederer Lande“ (*lage landen*), die neben der heutigen Republik Niederlande auch Teile Belgiens, Luxemburgs, Nordfrankreichs und Deutschlands einschlossen. Der Werdegang dieser Künstler war daher sowohl durch die Erfahrung des Krieges als auch durch eine erhöhte Mobilität bestimmt, die sie über mehrere Etappen und Auftraggeber quer durch Europa führten. Diese kollektive biographische Besonderheit brachte, wie im Folgenden argumentiert werden soll, eigene Formen der Vergemeinschaftung und der künstlerischen Produktion hervor. Dass diese in den Artefakten sichtbar werden, die an den neuen Wohn- und Schaffensorten der Niederländer (wie etwa in Prag) geschaffen wurden, wird anhand eines Bildbeispiels zu analysieren sein.

Die besondere Form der Vergemeinschaftung niederländischer Migranten in Prag hat ihren Ausgangspunkt und dauerhaften Bezug in den künstlerischen und religiösen Netzwerken, die sie sich an den jeweiligen Orten ihres Aufenthalts schufen: So schlossen sich die Exil-Künstler und Kunsthandwerker nördlich und südlich der Alpen den lokalen Lukasgilden und -akademien an. Die Künstlervereinigungen besetzten in den Städten meist einen sakralen Raum, der sowohl für religiöse Zeremonien als auch zur Bestattung und dem Gedenken verstorbener Kollegen diente. Durch die emanzipatorischen Bestrebungen italienischer Künstler aber wurden die Lukasgilden, die sich je nach den in den einzelnen Metiers verwendeten Materialien voneinander abgrenzten, ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend durch die moderne Organisationsform der Akademie abgelöst. Sie fasste bekanntlich die drei *arte del disegno* Malerei, Bildhauerei und Architektur zusammen⁹. Diese Kunstakademien brachten ihrerseits eigene Formen

der sakralen Repräsentation und Raumbesetzung hervor und sowohl in Florenz als auch in Rom entwarfen die führenden Köpfe der Akademien ein neues Bild ihres Schutzpatrons, des *Heiligen Lukas, der die Maria malt*⁰. Es wurden darüber hinaus kirchliche Räume auf die Bedürfnisse der neuen Vereinigungen abgestimmt – in der Florentiner *Santissima Annunziata* etwa die *Cappella di San Luca*, in Rom die Gildenkirche *Santi Luca e Martina*¹. Die hinzugezogenen Künstler aus den Niederlanden nahmen an dieser Entwicklung Anteil, wenn auch nur wenige Aufnahme in eine der italienischen Künstlerakademien fanden².

In Prag aber war der Raum für eine vergleichbare Vergemeinschaftung begrenzt. Die Neustädter und die Altstädter Malerzunft nutzten gemeinsam einen Lukasaltar in der Kirche der Jungfrau Maria vor dem Teyn, kurz Teynkirche³. An diesem Altar wurde 1604 ein neues Wappen der Malerzunft angebracht, dessen Gestaltung vermutlich auf den Einfluss der niederländischen Künstlermigranten zurückgeht⁴. Es zeigt anstelle der zuvor im Zentrum stehenden Mohrin die Göttin Minerva – so, wie es ein Majestätsbrief Rudolfs II. von 1595 bestimmt hatte, um den besonderen Rang der Malerei vor allem anderen Kunsthandwerk zu betonen. In das Dokument wurde später ein Bild des neuen Wappens eingefügt, das zeitgenössischen Quellen zufolge auf einem Entwurf des Flamen und rudolfinischen Hofkünstlers Bartholomäus Spranger beruhte. Es ist daher gut möglich, dass Spranger, der Mitglied der Gilde war und in dieser Zeit eine Zeichnung von Minerva mit dem Gildenwappen fertigte, auch die Vorlage für die Neugestaltung des Lukasaltars in der Teynkirche entwarf oder dass es sich sogar in beiden Fällen um dieselbe Vorlage handelte. Während die Symbolik einen gestiegenen Status der Malerei zu propagieren scheint, galt das Wappen – fern von italienischen Akademisierungstendenzen – dem in Prag historisch gewachsenen Zusammenschluss von Malern, Seidenstickern und Glasern. Darüber hinaus waren die Berührungspunkte zwischen den lokalen und höfischen Künstlern insgesamt eher gering, nur wenige Hofkünstler traten der örtlichen Künstlergilde bei⁵. Nachdem die Künstler also in Florenz und Rom bereits die ‚modernere‘ Organisationsform der Akademie kennengelernt und sich deren bildliche Ausdrucksformen angeeignet hatten, trafen sie in Prag er-

neut auf traditionellere Gilden, die ihnen – freilich in anderer Struktur – aus ihrer Heimat bekannt waren. Eine Kluft ergab sich daher, anders als in Italien, eher zwischen den ortsansässigen Künstlern und den hinzugezogenen Höflingen als zwischen den *arte del disegno* und dem ‚Handwerk‘.

Interessanterweise scheint die Bindung an die heimatlichen – niederländischen – Zünfte fortbestanden zu haben: So malte Bartholomäus Spranger kurz nach seiner Ankunft in Prag ein Bild von *Lukas, der Maria malt* (datiert 1582), das als Widmung an seine Antwerpener Gilde gedeutet wird⁶. Sprangers Bild verweist von Prag aus auf seine Heimatstadt und wird gleichzeitig, durch die Übertragung der Komposition in einen Kupferstich, in eine mobile Form gebracht, in der es dorthin zurückgetragen werden konnte. Bild und Abbild konnten ihre Präsenz so gleichzeitig an verschiedenen Orten entfalten, an denen die niederländischen Migranten nun gleichermaßen beheimatet waren. Die Vergemeinschaftung hat auf diese Weise ideell und materiell die Grenzen der Heimat überschritten, Vermittler war das mobile und reproduzierbare Artefakt.

Aber nicht allein innerhalb der beruflichen Gruppen in Form von Künstlervereinigungen, sondern auch über den gemeinsamen Kult konnte Vergemeinschaftung institutionalisierte Formen einnehmen: Niederländische Migranten fanden, wie andere Zugewanderte auch, in den Fremdegemeinden einen Anlaufpunkt. Der Kunstgeschichte bekannt sind besonders einige Bauten und Bauensembles dieser Zusammenschlüsse, wie etwa in Rom die Kirche der Franzosen *San Luigi dei Francesi*⁷ oder die *Barbarakapelle* in *Santa Maria dell'Anima*, in der sich die Angehörigen des Herzogtums Brabant zusammenfanden⁸. Die Struktur der Räume, die von den Niederländern genutzt wurden, spiegelt einige erst jüngst in der Forschung reflektierten Besonderheiten der politischen, kulturellen und sozialen Struktur der Heimatregion wieder und unterschied sie von anderen Fremdegemeinden. So war die damalige französische *nation* von einem einheitlichen Sprachraum, die englische von einer einheitlichen Konfession geprägt. Die Migranten aus den *lage landen* schlossen sich dagegen in der Fremde weder ausschließlich in einer Gemeinde zusammen, noch gab es eine Kirche oder Bruderschaft, die aus-

schließlich Niederländern gewidmet war. Die Verbundenheit zur eigenen Heimat artikulierte sich vielmehr im Spannungsfeld zwischen der jeweiligen Herkunftsregion, der Einbindung der damaligen Niederlande in die politische Ordnung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und den Unabhängigkeitsbestrebungen des Landes, die letztlich in eine Spaltung führten¹⁹. Inwiefern diese einzelnen Faktoren sich in der Struktur der Fremdgemeinden niedergeschlagen haben, soll im Folgenden an den zwei sehr unterschiedlichen und daher bislang kaum im Zusammenhang betrachteten Orten der Zuflucht, Rom und London, verdeutlicht werden.

Rom wies eine besonders hohe Anzahl an Zugezogenen und durch Fremdgemeinden genutzten Kirchenbauten auf²⁰. Die beiden ‚deutschen‘ Gemeinden *Santa Maria dell'Anima* und *Campo Santo Teutonico* charakterisierte eine vielschichtige ethnische Zusammensetzung, die allein in der gemeinsamen, mitunter aber sehr unterschiedlich gestalteten Anbindung der vertretenen Herkunftsregionen an das Heilige Römische Reich deutscher Nation einen gemeinsamen Rahmen fand. Die beiden Kirchen divergierten sowohl in ihrer ethnischen als auch in ihrer sozialen Zusammensetzung. Während sich in der *Anima* vor allem wohlhabendere Deutsche und Niederländer, aber auch Böhmen sammelten²¹, zog der *Campo Santo Teutonico* mit seiner im Vergleich eher unpräzisen Kirche *Santa Maria della Pietà* überwiegend Handwerker und kleinere Bedienstete an. Unter ihnen waren neben Deutschen auch Niederländer und, wegen der Lage innerhalb des Vatikans, besonders viele der päpstlichen Garde angehörende Schweizer, aber auch einige Franzosen und Norditaliener vertreten²². Die jeweilige Auffächerung nach regionalen Gruppen konnte sich, wie in der *Anima*, in der Gestaltung einzelner Kapellen widerspiegeln, führte aber auch zur Gründung eigener, regional verankerter Gemeinden. So fanden sich die Flamen in *San Giovanni dei Fiamminghi*²³, die Friesen in *Santi Michele e Magno*²⁴ zusammen.

Neben die regionale Auffächerung trat bei den Niederländern zudem die Vielfalt der Konfessionen. Diese Entwicklung lässt sich nur in länderübergreifender Perspektive erfassen, da ein Nachweis der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Glaubensrichtung in der Re-

gel nur dort möglich wird, wo sie zu jener Zeit erlaubt war. Sowohl unter den Mitgliedern der römisch-katholischen Fremdenkirchen Italiens als auch im Umfeld der sich erst formierenden anglikanischen Kirche in England finden sich niederländische Migranten des engeren ‚rudolfinischen‘ Netzwerks. Der flämische Maler Anthonis Santvoort beispielsweise, der in Rom als Kunstagent und Gastgeber vieler nordalpiner Künstler agierte (darunter etwa Hans von Aachens), schloss sich in den späten 1570er Jahren der Bruderschaft von *Campo Santo* an²⁵ und war besonders eng mit der Jesuitenkirche *Il Gesù* verbunden²⁶. Der Antwerpener Kaufmann, Kartograph und Miniaturist Joris Hoefnagel (der Vater des eingangs zitierten Jacob Hoefnagel) wurde dagegen als Mitglied der calvinistisch orientierten „Nederduytschen Ghemeynte“ in London geführt, wohin er 1568 geflüchtet war²⁷. Auch die Vielfalt der Sprachen bot zumindest für Flamen eine (bislang kaum bedachte) weitere Option der religiösen Vergemeinschaftung. Migranten aus den südlichen Landesteilen konnten sich, wie wiederum das Beispiel Londons zeigt, beispielsweise der französischen Gemeinde anschließen. In den dortigen Kirchenverzeichnissen etwa wird in den Jahren 1560, 1561 und 1568 ein „Jehan du mont“ respektive „John de Mount“ dokumentiert, der aus Antwerpen nach London gekommen war und hier die „Frenche church“ besuchte²⁸. Seine Familie stammte vermutlich aus der einzigen Berggegend der damaligen Niederlande, den Ardenen im französischsprachigen Süden. Die Kenntnis der französischen Sprache mag daher auch einen frühen kirchlichen Auftrag an den Flamen und späteren rudolfinischen Künstler Bartholomäus Spranger erklären. Als erstes größeres sakrales Werk in Rom malte er eine Darstellung des *Hl. Antonius, Johannes dem Täufer und Elisabeths mit der Mutter Gottes* für die Kirche der französischen Gemeinde *San Luigi dei Francesi*²⁹.

Die gemeinschaftsstiftende Funktion der erwähnten Gemeinden in Rom und London war insofern begrenzt, als sie nur die Ausübung bestimmter Konfessionen zuließ. Für die Migranten aus den konfessionell gespaltenen Niederlanden entstand daraus in der Zeit ihrer Wanderschaft unweigerlich ein Dilemma. Blieben sie bei ihrer eigenen Religion, so konnten sie zum Ortswechsel und zum Verlassen ihrer vorherigen so-

zialen Umgebung gezwungen sein. Blieben sie am selben Ort, so mussten sie entweder auf eine öffentliche Ausübung ihrer Konfession verzichten oder zu einem Bekenntnis konvertieren, das am aktuellen Aufenthaltsort anerkannt war. Die Biographien vieler rudolfinischer Künstler wurden dergestalt von dem Wechsel der religiösen Ansprüche und Zwänge bestimmt. In einzelnen Fällen, wie bei den Familien Hoefnagel und Sadeler oder bei Bartholomäus Spranger, lässt sich dieser Prozess ansatzweise nachzeichnen. Von Joris Hoefnagel ist bekannt, dass er in seinem einjährigen Londoner Exil der lokalen Martinsgemeinde in Candlewick beigetreten war, die den anglikanischen Neuerungen unterstand³⁰. Diese Anpassung verweigerte er offensichtlich an seinem späteren Wohn- und Schaffensort München, wo er insgesamt zehn Jahre verbrachte; eine Verbindung zu einer der dortigen katholischen Kirchen lässt sich hier nicht nachweisen. Die Kupferstecher Sadeler, mit denen Hoefnagel in München zusammenarbeitete, schlossen sich hingegen den örtlichen katholischen Kirchen an. Sie waren daher nicht zu einem weiteren Ortswechsel gezwungen, als sich die politische Lage für die Protestanten verschärfte. Hoefnagel dagegen zwang 1591 die *Professio fidei tridentina* zu einem Umzug ins tolerantere Frankfurt. Anstatt sich, wie gefordert, ausdrücklich zum Katholizismus zu bekennen, erbat er die Unterstützung des Kaisers für den notwendig gewordenen Ortswechsel³¹. Dort, wie auch an seinem wohl letzten Aufenthaltsort Wien, bleibt seine kirchliche Anbindung ungewiss. Indes lässt die spätere Rolle seines Sohnes Jacob in der reformierten Fremden-gemeinde in Prag vermuten, dass er zeitlebens seinem calvinistischen Glauben treu geblieben ist.

Ein ähnliches Bild lässt sich für den Antwerpener Maler Bartholomäus Spranger zeichnen. Während seines zehnjährigen Aufenthalts in Rom unterhielt er zu verschiedenen Fremden-gemeinden, in denen sich Niederländer organisierten, Verbindungen³². Eine direkte Anbindung an eine Kirche ist gleichwohl weder für Rom noch für seinen späteren Schaffensort Wien bekannt. Erst in Prag lassen sich seit etwa 1589 Beziehungen des Malers zu protestantischen Kreisen nachweisen, die zu dieser Zeit die Matthiaskapelle der Friedhofskirche St. Johann auf der Kleinseite nutzten³³. Spranger blieb dieser Gemeinde zeitlebens ver-

bunden, trat aber 1609, als durch einen Majestätsbrief Rudolfs II. die Religionsfreiheit gewährt wurde, unmittelbar der neu gegründeten calvinistischen Fremden-gemeinde bei³⁴.

Trotz etwaiger neuer Einbindungen blieb der Kontakt der Migranten zur niederländischen Heimat stets erhalten. Immer wieder wurde in der Forschung auf die engen Netzwerke der Künstler verwiesen, die sich, neben Widmungen an die heimatlichen Lukasgilden, in gegenseitigen Besuchen und dem Austausch künstlerischer Werke ausdrückten. Auch zum Herkunftsort und zur Familie hielten sie den Kontakt. Sowohl das Testament Joris Hoefnagels, der vermutlich in Wien gestorben und begraben worden ist, als auch jenes Sprangers, der bei seinem Tod bereits rund 30 Jahre in Prag verbracht hatte, wurden in Antwerpen abgewickelt³⁵. Diese gleichzeitige Ent- und Verwurzelung der Niederländer hatte Auswirkungen auf die Gestaltung gemeinschaftsstiftender Artefakte. Denn Gemeinschaft wurde hier weniger durch den Rekurs auf eine gemeinsame Tradition oder die gemeinsame Nutzung eines Raumes gestiftet. Vielmehr reflektierten mehrere Werke, die in enger Zusammenarbeit der Künstler und ohne erkennbaren Auftraggeber entstanden, die besondere Lebenslage der niederländischen Migranten sowohl im Sujet als auch in einer Form der Gestaltung, die mehrere künstlerische Traditionen miteinander in Einklang bringt, wie im zweiten Teil dieses Beitrags anhand eines Beispiels verdeutlicht werden soll.³⁶

Zu den Besonderheiten der religiösen Vergemeinschaftung und deren künstlerischer Reflexion trugen im rudolfinischen Prag, neben den Biographien der Niederländer, deren Stellung zwischen Hof und Stadt und die weitere Entwicklung der religiösen Konflikte bei. Zwar finden sich auch hier den Strukturen in Rom und Italien ähnelnde Zusammenschlüsse, beispielsweise in der italienischen Gemeinde mit der Welschen Kapelle³⁷. Doch war die Situation der Niederländer in dem spezifischen sozialen und politischen Geflecht am Vorabend und nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges zu unbeständig, um an dem einen oder anderen Ort dauerhaft eine vergleichbare religiöse Präsenz zu errichten und zu entfalten.

Herausragende Künstler wie Bartholomäus Spranger kamen über den Kaiser und seinen Hof nach Prag.

Sie ließen sich vornehmlich auf dem Burgberg des Hradšín und dem daran angrenzenden Stadtteil der Kleinseite nieder³⁸. Einzelne Spenden, Grabmäler und teils aufwändige Epitaphe lassen eine Anbindung an hauptsächlich drei Kirchengemeinden erkennen. Ein frühes Zentrum des religiösen Gedenkens stellte zunächst die Matthiaskappelle dar. Sie war ein Anbau zur Kleinseitener Johanneskirche, die von den Utraquisten, einem moderaten Zweig der Hussiten, als Friedhofskirche genutzt wurde³⁹. In dem heute nicht mehr erhaltenen Bau befand sich ein Epitaph zum Gedenken an Sprangers Schwiegervater Nikolaus Müller⁴⁰ und das Grab Joseph Heitz d.Ä.⁴¹ Spranger bestimmte später in seinem Testament, dass er hier ebenfalls begraben werden wolle, und hinterließ der Gemeinde eine großzügige Spende⁴². Im erzbischöflichen Veitsdom fand dagegen der Maler Hans von Aachen seine letzte Ruhe. Ihm hatten wohl sein (zumindest nach außen hin propagierter) Katholizismus und sein hoher Rang als Diplomat zu diesem familiären Erinnerungsort verholfen⁴³. Mitte der 1620er Jahre erhielten schließlich mehrere rudolfinische Künstler, die während des Kriegs in Prag geblieben waren, in der hauptsächlich vom Hof genutzten Augustinerkirche St. Thomas ein Grabmal. Zu ihnen zählten der Kupferstecher Aegidius Sadeler und der Bildhauer Adriaen de Vries⁴⁴. Eine ausdrückliche Aussage über eine konfessionelle Zugehörigkeit ist damit allerdings nicht gegeben, denn eine protestantische Religionsausübung war in Prag zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich. Allein in dem Interim von der Gewährung der Religionsfreiheit 1609 bis zum Siegeszug der Katholiken in der Schlacht am Weißen Berg 1620 konnte sich die „Theutsche Orthodoxische Gemein“ öffentlich sichtbar als Fremden-gemeinde mit reformierter Ausrichtung etablieren. Mit den römischen Vorgängerkirchen der *Anima* und des *Campo Santo* hatte sie gemein, dass sich in ihr sowohl Zugezogene aus den deutschsprachigen Gebieten des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation als auch Migranten aus den damaligen Niederlanden zusammenschlossen. Schnell wurden hier, wie in anderen protestantischen Gemeinden, die Planungen für einen Kirchenbau aufgenommen, der Simon und Judas gewidmet werden sollte⁴⁵.

Das Gemeindeglied Jacob Hoefnagel griff mit dem Bild der himmlischen Heimat im eingangs zitier-

ten Passus einen Topos auf, in dem die kollektive biographische Erfahrung von Niederländern, die zu Migranten zwischen den Ländern und Konfessionen gemacht worden waren, reflektiert wurde. Sie bestand in der gleichzeitigen Heimat- und Religionslosigkeit. Diese doppelte Entfremdung hat prominent der Gelehrte und Neostoiker Justus Lipsius beschrieben und entwickelte daraus, wie in den Geschichtswissenschaften und der Philosophie bereits ansatzweise erforscht, die Vorstellung eines eschatologisch verstandenen Weltbürgertums. Kaum Aufmerksamkeit erlangte bisher der Umstand, dass auch rudolfinische Künstler wie Jan Sadeler und Joris Hoefnagel diesem kosmopoliten Bürger- und Religionsbegriff Ausdruck verliehen haben⁴⁶.

Hierbei verschmolzen drei unterschiedliche Gedankenwelten miteinander. Eine erste Grundlage bildete das stoische Konzept eines Kosmopolitismus, der als Gegenentwurf zur Beheimatung in der *polis* die Idee eines Vaterlandes im Weltall (*κόσμος*) entwickelte⁴⁷. Die zweite Grundlage war biblisch. Sie wog die Beschwerlichkeiten des menschlichen Lebens auf, indem sie dem Dasein als „Gast auf Erden“ die eschatologische Hoffnung auf eine überirdische, himmlische Heimat in Gott entgegensetzte⁴⁸. Drittens wurden diese beiden Modelle mit der aktuellen politischen Lage in den Niederlanden verknüpft. Justus Lipsius hat dergestalt in seinem neostoischen Werk *De Constantia* tradierte philosophische und religiöse Denkmuster mit der eigenen Lebenswirklichkeit verschmolzen⁴⁹. Im Folgenden soll an einem Gemälde Bartholomäus Sprangers gezeigt werden, dass derselbe Topos auch in Bildwerken artikuliert wurde und über diesen Weg des Artefakts eine gemeinschaftsstiftende Funktion entfaltete.

Sprangers Allegorie von 1607

Die Forschung hat dem allegorischen Gemälde des Prager Hofkünstlers Bartholomäus Spranger, das die Jahreszahl 1607 trägt und sich heute in der Burggalerie befindet, stets eine Schlüsselfunktion für das Verständnis der Künstlerbeziehungen zugewiesen, das Sujet allerdings blieb rätselhaft (Abb. 1 u. 2)⁵⁰. Zwei heute durch den Rahmen verdeckte Inschriften am steinernen Podest der Szene und auf dem Sockel einer Sphingenbüste im linken Bildteil legten die Vermu-

tung nahe, das Werk sei dem befreundeten Bildhauer Hans Mont gewidmet gewesen, zu dem Spranger den zeitgenössischen Quellen zu Folge stets eine gute und enge Beziehung unterhalten hatte. Die Darstellung ist nicht allein kompositorisch, sondern auch physisch in zwei Hälften geteilt. Läuft doch durch die Mitte der Komposition vertikal eine Naht, an der zwei Holzplatten aneinander gestückt, nachträglich gekittet und an der Schnittstelle übermalt worden sind. Bis heute ist ungeklärt, ob an dieser Stelle möglicherweise ein ursprünglich vorhandener Mittelteil des Bildes nachträglich entfernt wurde⁵¹.

Dargestellt ist auf einem steinernen Podest eine Gruppe von vier Frauen. Den größten Raum nimmt unter ihnen die vorderste Gestalt ein, die von links in das Bild hineinschreitet. Ihr rechtes Bein, das sich unter dem pastellgrünen Stoff ihres Kleides abzeichnet, ist leicht angewinkelt. Die Figur scheint in ihrem Schreiten innezuhalten und sich mit ihrem Blick halb an die anderen weiblichen Gestalten auf dem Podest, halb an eine Ansammlung von Menschen im rechten Bildteil zu wenden. Hinter ihr steht eine weitere Frauengestalt in rotem Gewand. Sie beugt ihren Kopf nach unten, wendet sich direkt der Menschenmenge zu und weist mit ihrem Zeigefinger nach oben, in den Himmel. In diesen Himmel hält ein Genius, der über den Frauenfiguren schwebt, einen Lorbeerkranz und einen Palmzweig. Fingerzeig und Ehrenzeichen richten sich offenbar nicht auf eine bestimmte Person, sondern vor dem Panorama einer Stadtsilhouette in den leeren Raum.

Rechts im Vordergrund hat sich unterhalb eines Baumes und am Rande eines Platzes eine bunte Menge von Menschen versammelt, unter denen sich Frauen und Männer verschiedenster Lebensalter finden. Ein römischer Krieger, der von rechts in das Bild hineinreitet, sticht in der ansonsten an klar einzuordnenden Merkmalen eher armen Gruppe besonders hervor.⁵² Wie der Krieger, so deutet auch die Architektur im Hintergrund (freilich eher zeichenhaft) auf Rom. Spranger deutet zumindest mehrere Bauten an, die für die ewige Stadt charakteristisch sind, so einen Obelisken auf der freien Piazza hinter der Menschenmenge⁵³, eine Ehrensäule⁵⁴ rechts im Hintergrund und links von der Säule einen überkuppelten Bau, der an das Pantheon erinnert. An den Platz grenzen in der



(Abb. 1) Bartholomäus Spranger, *Allegorie*, 1607, Öl auf Holz, 52,5 x 43,5 cm, Prag, Burggalerie, heutiger Zustand des Bildes.



(Abb. 2) Bartholomäus Spranger, *Allegorie*, 1607, Öl auf Holz, 52,5 x 43,5 cm, Prag, Burggalerie, Zustand des Bildes vor der zweiten Restaurierung von 1964, Aufnahme ohne den Rahmen, der einen Teil des Gemäldes verdeckt.

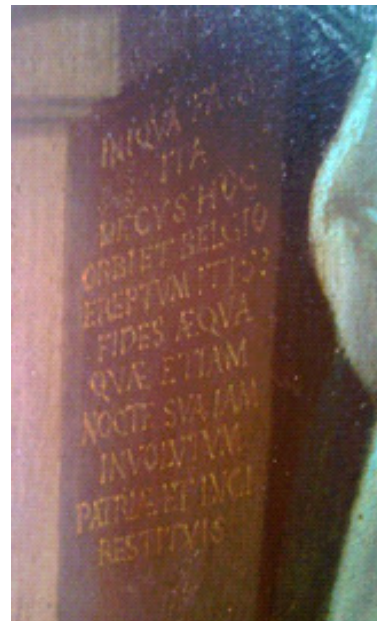
Mitte zwei Stadtpaläste, deren auffälligstes Detail ein Wohnturm ist. Die herausstechenden Merkmale dieser erfundenen Stadt finden sich auch in einer Zeichnung Friedrich Sustris wieder, die den Bezug zu Rom expliziert (Abb. 3): Hier stehen rechts hinter einer Allegorie der Malerei zwei Obelisken auf einem Hügel, dessen Fundament oberhalb eines bogenförmigen Durchbruchs mit „S P Q R“ beschriftet ist, dem Kürzel für *Senatus Populusque Romanus*.

Die bisherigen Versuche, Sprangers Allegorie zu deuten, gingen von einem engen Zusammenhang des Dargestellten mit den beiden Inschriften aus, deren Übersetzung gleichwohl widersprüchlich blieb⁵⁵. Die erste findet sich auf dem Sockel mit der Sphingengestalt am linken Bildrand: INIQA FATA / ITA / DECVS HOC / ORBI ET BELGIO / EREPTVM ITIS? / FIDES AEQVA / QVAE ETIAM / NOCTE SVA [I]AM / INVOLVTVM / PATRIAE ET LVCI / RESTITVIS“. Die zweite Inschrift ist vorn auf die Front des steinernen Podestes gesetzt, auf dem sich die Frauenfiguren versammelt haben: „[A]DPICVTVM ARCHETYPYO IOH DE MONT GANDAVENSIS INTER PRIMOS AEVI HVIVS ET AVGVSTI CAES[ARIS S]TATVARIOS DESCRIPSIT B. SPRANGER a DCVII“⁵⁶. Von ihrer Deutung erhoffte sich die Forschung zunächst eine Identifikation der Figuren, deren Mangel an Attributen eine Einordnung erschwerte. So schlug der erste Interpret des Bildes, Jiří Burian, vor, sich an den zentralen Begriffen der *fides* und der *fata* zu orientieren, die im ersten Schriftzug zentral erschienen, der am linken Bildrand auf die Frontseite eines Steinquaders gesetzt ist (Abb. 4)⁵⁷. Die schreitende Frauenfigur im Vordergrund sei demnach als Treue (*věrnost*) zu deuten, die weibliche Gestalt, die rechts neben ihr auf dem Podest sitzt und zur Hälfte verschattet wird, als Schicksal (*osud*). Insgesamt handele es sich also um eine „Allegorie des Triumphs der Treue über das Schicksal“ (*Alegorie Triumfu Věrnosti nad Osudem*).

Doch wem galt die Treue? Hierauf gibt eine zweite Inschrift, die unten auf die vordere Front des steinernen Podestes gesetzt ist, einen Hinweis. Sie nennt „B. Spranger“ als Autor der Komposition und erklärt, er habe diese 1607 nach oder zu einem Vorbild des Bildhauers Hans Mont aus Gent geschaffen. Möglich schien der Forschung daher, dass Spranger für sein Bild entweder eine frühere Zeichnung Monts verwendet oder ein bereits begonnenes Gemälde fortgeführt habe. Weiter wurde vermutet, dass Spranger das Werk



(Abb. 3) Friedrich Sustris, *Allegorie der Malerei*, 1588-90, Feder in Schwarz, grau laviert, 246 x 176 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



(Abb. 4) Bartholomäus Spranger, *Allegorie*, 1607, Öl auf Holz, 52,5 x 43,5 cm, Prag, Burggalerie, Detail mit der Inschrift am linken Podest

seinem Freund Mont widmete⁵⁸, und dass sich aus dieser Widmung schließlich auch Thema und Bedeutung der Komposition erklärten. Zwar wurden Zweifel an der Identifikation der Figuren mit dem Kanon der sieben Tugenden laut, die Burian vorgeschlagen hatte, an der grundsätzlichen Einordnung als ‚pagane‘ Allegorie des Manierismus aber hielt die Forschung fest. Dies erlaubte eine Hypothese für die Deutung der ersten Inschrift, aus der mit Fučíková demnach zu lesen sei, „dass allein ewige Treue die Erinnerung an den hochbegabten Bildhauer aus der Dunkelheit des erbarmungslosen Schicksals zu erwecken vermag“⁵⁹. Eine Klärung weiterer Details in der Formulierung wurde versucht. *Nocta sua involutum* deute womöglich, so Dorothea Diemer, auf eine Erblindung Monts, die ihn in seinen späten Lebensjahren ereilt haben müsse, Bild und Inschrift seien schließlich eine Reaktion auf seinen Tod⁶⁰.

Der forschungsgeschichtliche Hintergrund ist bei der Beurteilung der einzelnen Positionen von Bedeutung: Burian verfasste seinen Beitrag zu Sprangers Bild 1959, zu einer Zeit also, als der Epochen- und Stilbegriff des „Manierismus“ in einem zweiten Anlauf rehabilitiert und nunmehr als gesamteuropäisches Phänomen gedeutet wurde⁶¹. Bildwerke Prager Herkunft wurden dabei wie selbstverständlich in die großen Gesamtschauen manieristischer Kunst eingereiht⁶² und paradigmatisch in die neu entfachte Methodendiskussion eingeführt⁶³. Beredetes Beispiel dafür ist die zweite Ausstellung des Europarats *De Triomf van het maniërisme*, die den Manierismus 1955 in Amsterdam gemäß der politisch gewollten und im Zuschnitt des Ausstellungsformats angelegten Programmatik als gesamteuropäischen Stil präsentierte. Werke sogenannter rudolfinischer Künstler, wie etwa Sprangers Oldenburger Bild *Amor und Psyche* wurden selbstredend in die Schau eingereiht⁶⁴. In seiner Einleitung zum Katalog beschreibt der Kurator des Rijksmuseums, Remmet van Lutterveld, welche Vorstellung man sich von der Kunst im rudolfinischen Prag machte: Rudolf II. habe an seinem Hof eines der wichtigsten Zentren des Manierismus etabliert⁶⁵, indem er „in den schönen Künsten, in Juwelen und Kuriositäten krampfhaft nach Ablenkung von der konfliktbeladenen Welt der Politik und dem Religionsstreit suchte“⁶⁶. Die engere Forschung zur Prager Hofkunst knüpfte an

diese Überlegungen seit den 1970er Jahren an⁶⁷, und die Kirchenferne des Kommunismus trug ein übriges dazu bei, das Gemälde in die ‚pagane‘ Kunstwelt des damaligen Habsburger Kaisers zu verbannen.

Seit der ersten Besprechung des Bildes ging die Forschung davon aus, dass Sprangers Allegorie von 1607 aus den kaiserlichen Sammlungen stamme, in denen es 1685 erstmals erwähnt wird⁶⁸. Dies ist insofern zu bezweifeln, als sich die Bestände des Hofes in Prag seit dem Tod Rudolfs II. eher dezimiert haben, als neue Zugänge zu verzeichnen. Zunächst nahm Rudolfs Nachfolger und Bruder Matthias etliche wertvollere Stücke der Kunstsammlungen mit nach Wien, als er den Regierungssitz und seinen Wohnort dorthin zurückverlegte. Dann fiel Prag im letzten Jahr des Dreißigjährigen Krieges der Plünderung der Schweden zum Opfer (vgl. zum Abtransport von Kulturgütern nach Schweden den Beitrag von Jan Harasimowicz in diesem Band). Derweil geriet der Forschung, die sich jahrzehntelang auf ein (vermeintliches) *l'art pour l'art* der Höfe konzentriert hatte, die außerhöfische städtische sowie die religiöse Sphäre aus dem Blick⁶⁹. Paradigmatisch hierfür kann DaCosta Kaufmanns Einschätzung zur sakralen Kunst gelten: „Keine Ikonographie der Art, die sich in der zeitgenössischen religiösen Bildersprache in Italien oder im Norden findet, ist in Prag anzutreffen. Rudolfinische religiöse Gemälde verdienen es generell, wegen ihrer oft ausschließlich formalen oder ästhetischen Qualitäten diskutiert zu werden“⁷⁰. So wurde die religiöse Verankerung der Allegorie Sprangers, die Gedanken der niederländischen Migranten und der von ihnen bestimmten Fremdgemeinden aufnimmt, bislang übersehen.

Eine Einordnung der Allegorie in ihren zeitgenössischen Kontext kann bei der zweiten Inschrift des Bildes, die Spranger und Mont nennt, ansetzen. Denn bei genauer Betrachtung ist hier auch eine dritte, bislang nicht diskutierte Variante der Übersetzung und Deutung denkbar. Burian transkribierte den Anfang des Schriftzugs mit „[A]DPICVTM ARCHETYPYO IOH DE MONT“, wobei sich die eckige Klammer um das „a“ durch eine ausgebesserte Stelle im Bild erklärt, an welcher der ursprüngliche Wortlaut nicht mehr zu entziffern war⁷¹. Wörtlich bedeutet dies, dass Spranger sein Bild zu einem Archetypus, also einem Vorbild von Hans Mont, „hinzugefügt“ habe (*ad pictum*). Dieses Werk Monts

würde allerdings nicht vorrangig in einer Zeichnung oder in einem Gemälde zu vermuten sein (wie bislang angenommen), sondern doch wohl vielmehr in dem für ihn charakteristischen Medium der Skulptur. Zumal nach heutigem Stand der Forschung nicht bekannt ist, dass der Bildhauer Hans Mont auch als Maler tätig war⁷². Die Verbindung von Malerei und Bildhauerei hingegen entspricht nicht nur der bisherigen Arbeitsweise zwischen ihm und Spranger, sondern auch einer gängigen Form des Gedenkens an verstorbene Landesgenossen in der Gemeinschaft der Niederländer in Prag.

Carel van Mander nämlich schreibt, dass sich Mont und Spranger ihre Arbeit in Wien so aufgeteilt hatten, dass der Maler die Fresken und malerischen Elemente einer Festdekoration, der Bildhauer die Stukkaturen schuf⁷³. Einig ist sich die Forschung auch in der Zustimmung zu Krčalovás These, Mont habe an der auffallend eigenwilligen und qualitativ herausragenden Stuckdekoration im mährischen Schloss Bučovice mitgewirkt⁷⁴. Vom Gedenken an niederländische Landesgenossen und Künstlerkollegen sind heute noch die Versatzstücke und Beschreibungen mehrerer in Prag aufgestellter Epitaphe bekannt. So malte Spranger zwei Darstellungen des auferstandenen Christus für Epitaphe in der bereits erwähnten Kleinseitener Matthiaskappelle und in St. Ägidius⁷⁵. Sie waren seinem Schwiegervater, dem Goldschmied Nikolaus Müller (und Vater seiner ersten Frau), sowie dem sächsischen Buchdrucker Michael Peterle gewidmet. Bei beiden Werken standen die Gemälde nicht für sich: Für das Epitaph Nikolaus Müllers etwa beschreibt van Mander, es habe eine bildhauerische Einbettung durch zwei „skulptierte Putten“ erhalten, die der spätere Hofbildhauer Rudolfs II., Adriaen de Vries, fertigte⁷⁶. Vor dem Hintergrund dieser Beispiele wäre auch die Zusammenarbeit Sprangers und Monts in der Allegorie von 1607 vorstellbar: Der Maler hätte also das Bild, der Bildhauer die Skulpturen zu einem Epitaph beigetragen.

Für diese Deutung spricht zudem die Anlage des Gemäldes als Gedenkbild für einen Verstorbenen. In dem Wort *nox* (Nacht), das eine der beiden Inschriften erwähnt, ist bereits eine Metapher des Todes vermutet worden. Dieser Todesnacht stellt die Inschrift das Licht (*lux*) entgegen und reiht beide Begriffe in den Ge-



(Abb. 5) Aegidius Sadeler nach Bartholomäus Spranger, *Gedenkblatt an Sprangers verstorbene Frau Christina Müller*, 1600, Kupferstich, 295 x 423 mm (Platte), Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

gensatz von *iniqua fata* und *fides aequa* ein. Eine ähnliche Gegenüberstellung, die mit den Begriffen *iniquus* (ungerecht) und *aequus* (gerecht) umklammert wird, findet sich in einem Kupferstich Aegidius Sadelers (Abb. 5)⁷⁷. Das Blatt beruht auf Entwürfen Bartholomäus Sprangers und erinnert an den frühen Tod seiner Frau Christina Müller. Über dem Oval, welches im rechten Bildteil das Porträt der Verstorbenen zeigt, steht: „Ungerechter Tod (*mors iniqua*), was raubst du so viel Schönheit? / Gerechte Pietät (*pietas aequa*), die du auch eine Tote in Ehren hältst.“⁷⁸

Mit einer ähnlichen Wortwahl wie die spätere Allegorie von 1607 erinnert Spranger in seinem Gedenkblatt an das Ableben eines ihm vertrauten Menschen, das Medium des Kupferstichs erlaubte es, die Totenandacht über die Grenzen Prags hinaus zu verbreiten. Dieses Gedenken ist hier zweifelsohne religiöser Natur. Bemerkenswert ist, dass der Arbeitsprozess ein zweiteiliger war, denn erst Sadeler brachte den Entwurf Sprangers in seine heutige, elaborierte Komposition mit Textverweisen – ein Umstand, auf den eine Inschrift am unteren Rand des Blattes eigens verweist: „Die privaten Tränen des Bartholomäus Spranger hat Aegidius Sadeler öffentlich gemacht, da er Sprangers Kunst bewunderte und den Liebenden wiederliebte: und er hat ihm das Blatt in gegenseitiger Zuneigung gewidmet. Prag im Jahrhundertjahr.“⁷⁹ Zwei Künstler arbeiteten also gemeinsam an einem Werk, das des Todes einer dritten, ihnen vertrauten Person gedachte.

Weiteren Aufschluss über die spezifische Wortwahl in der Allegorie von 1607 lässt sich aus der konkreten

Form der Religiosität ablesen, die aus anderen Werken Sprangers spricht. In seinen Epitaphbildern ist bereits eine Tendenz zur Reform gesehen worden – ein Umstand, der am katholischen Hof Rudolfs II. eigentlich für Verwunderung hätte sorgen müssen. So schloss DaCosta Kaufmann aus der Ikonographie der beiden Auferstehungsbilder, die im Zentrum der Epitaph von Nikolaus Müller und Michael Peterle standen, dass es „in der Tat äußerst wahrscheinlich“ sei, dass sowohl Peterle als auch Spranger Protestanten waren, und dass Spranger folglich für seinen Auftraggeber ein „protestantisches Grabmal geschaffen“ habe⁸⁰. Das Grabmonument für Nikolaus Müller wiederum wurde in der Matthiaskapelle errichtet, die der von den Utraquisten finanzierten Johanneskirche angegliedert war, den gemäßigten Hussiten also, die bereits vor der Religionsfreiheit von 1609 toleriert wurden⁸¹. Es erscheint in diesem Zusammenhang schlüssig, in Sprangers Allegorie von 1607 nicht nur ein gemeinsam mit Hans Mont geschaffenes Werk zu sehen, das des Todes eines Freundes gedenkt, sondern dieses Gedenken auch im religiösen, zur Reform tendierenden Sinne zu deuten, der seinen Kontext in der Wanderschaft und dem Exil der Niederländer sowie deren späterer Anbindung an die calvinistische Fremden-gemeinde fand.

Wird die Allegorie von 1607 in dieses Umfeld gestellt, ergeben auch die bisherigen (vermeintlichen) Widersprüche in der Übersetzung und Deutung der Inschriften Sinn. Mit *fides* wird in dem Bild nämlich nicht die zwischenmenschliche „Treue“ gemeint sein, wie es die bisherigen Deutungen vermuten, sondern der (religiöse) „Glaube“. *Iniquus* und *aequus* stellen das „unbillige (ungünstige, ungerechte, feindliche) Schicksal“ dem „billigen (angemessenen) Glauben“ gegenüber sowie eine ebenfalls religiös deutbare Finsternis (*nox*) dem Licht (*lux*). So ließe sich die Inschrift auf dem linken Podest übersetzen mit: „Unbilliges (ungünstiges) Schicksal, so bist du darauf aus, diese Zier der Welt und den Niederlanden zu entreißen? Billiger (angemessener) Glaube, der du sogar den schon von seiner Finsternis Umhüllten der Heimat und dem Licht zurückgibst.“

Heimat und Licht sind in dieser Übersetzung metaphorisch zu verstehen und spielen auf dieselbe biblische Erlösungshoffnung an, die Jacob Hoefnagel in

seinem eingangs zitierten Brief, Joris Hoefnagel in einer Miniatur und Lipsius in *De Constantia* formuliert hat: „Unsere Heimat aber ist im Himmel; woher wir auch erwarten den Heiland, den Herrn Jesus Christus“ (Phil 3,20)⁸². Erst im Tod wird der Landesgenosse seiner wahren Heimat und dem wahren Licht wiedergegeben. Dies würde ebenfalls verständlich machen, wieso im Gemälde Sprangers ein Putto, der über dem Geschehen schwebt, einen Lorbeerkranz und eine Palme in die leere Luft hält, und warum die Frauengestalt mit rotem Gewand, während sie sich an eine Ansammlung von Menschen im rechten Bildteil richtet, mit ihrem Finger nach oben weist: Der Verstorbene, so deuten es beide Figuren an, ist nicht mehr unter den Lebenden, sondern in den Himmel aufgestiegen.

Licht und Finsternis

Welche Finsternis und welches Licht sind aber in der Inschrift gemeint? Neben der himmlischen Heimat stellt die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis einen biblischen Topos mit vielfältigen übertragenen Bedeutungen dar. Die nordalpinen Künstler griffen sich zur Zeit des Konfessionenstreits hieraus besonders zwei Sinngewandungen heraus und erprobten für diese in Zeichnungen und Druckgraphiken neue Ausdrucksmöglichkeiten. Hierbei knüpften sie zunächst an die Assoziation von Licht und Wahrheit und deren christliche Deutung an⁸³. Im Neuen Testament wird das Licht der Wahrheit in Jesus Christus gesehen, wie etwa in 1. Joh 2,7b-8: „Das alte Gebot ist das Wort, das ihr gehört habt. Und doch schreibe ich euch ein neues Gebot, das wahr ist in ihm und in euch; denn die Finsternis vergeht, und das wahre Licht scheint jetzt.“⁸⁴ Die Ikonographie der Reformationszeit bezog dieses wahre Licht in Folge auf das Evangelium und so auf einen protestantischen Wahrheitsbegriff, ein frühes Beispiel hierfür ist ein Blatt der Lutherbibel von Hans Plock. Der Seidensticker klebte in sein Exemplar von 1541 neben die genannten Verse eine Zeichnung Matthias Grünewalds, die den Evangelisten Johannes mit einem Kerzenleuchter zeigt (Abb. 6)⁸⁵. Mit dem Leuchter als Sinnbild des Evangeliums hatte er in der Johannesikonographie eine Neuerung geschaffen⁸⁶. Sie bereitet inhaltlich das verwandte Thema von *Christus als wahren Licht* vor⁸⁷.



(Abb. 6) Mathis Gothart-Nithart gen. Grünewald, *Der Evangelist Johannes*, um 1511, Zeichnung in schwarzer Kreide, mit dem Pinsel weiß gehöht, vermutlich über grauer Lavierung, hellrot und gelb koloriert, auf dunkel getöntem Papier, 244 x 118 mm, herausgelöst und in die Plock-Bibel auf fol. CCXCIII vor den Beginn des Johannes-Evangeliums eingeklebt, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Dauerleihgabe an das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.



(Abb. 7) Bartholomäus Spranger, *Triumph der christlichen Wahrheit über die Zeit*, Öl auf Kupfer, 24,3 x 18,2 cm, Privatbesitz.

Diese biblische Lichtmetaphorik war auch Spranger offenbar bekannt, denn er setzte sich in einem erst kürzlich bekannt gewordenen, von Eliška Fučíková und Lubomír Konečný besprochenen Spätwerk mit der Metaphorik des Lichts als Licht des Evangeliums und als Sinnbild des ‚wahren‘ Glaubens auseinander. Sein Triumph der christlichen Wahrheit über die Welt und Zeit erinnert zunächst an den antiken Topos von *Veritas filia temporis* (Abb. 7)⁸⁸. Dargestellt wurde das Sujet gewöhnlich in einer Apotheose der Wahrheit, die, personifiziert in einer nackten Frauenfigur, vom Zeitengott in den Himmel getragen wird. Veritas gilt als Tochter der Zeit, da sich ihr wahrer Charakter erst nach dem Verstreichen letzterer offenbart. Bei Spranger werden diese Hierarchien allerdings vertauscht: Der geflügelte Chronos mit dem Stundenglas und der Sense rettet nicht die in der nackten Frau personifizierte Wahrheit, vielmehr triumphiert Veritas über ihn.

Die Umkehrung erklärt sich durch eine Verschränkung des Sujets mit einer weiteren, weit verbreiteten bildlichen Metapher, die der *Iconologia* Cesare Ripas entnommen ist. Die Wahrheit wird hier als weibliche Figur beschrieben, die ihren Fuß auf eine Weltkugel stellt, in der linken Hand ein offenes Buch, in der Rechten eine strahlende Sonne hält⁸⁹. Spranger ersetzt die Sonne durch eine Taube in leuchtender Gloriole und lässt diese über einem geöffneten Buch schweben, das Veritas in ihrer rechten Hand hält. Wie in früheren Gemälden des Malers darf in dem Buch die Bibel⁹⁰, in der Taube der Heilige Geist⁹¹ gesehen werden, so dass der antik-mythologischen Metapher ein christlicher Sinn hinzugefügt wird. Die Paduaner Ausgabe der *Iconologia* von 1611 macht dies ähnlich, indem sie Joh. 14,6b zitiert, wonach Jesus spricht: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben“⁹². Eine Verbindung zu Sprangers Allegorie von 1607 scheint sich hier nicht allein durch die Lichtmetaphorik sondern auch durch die Gestik zu ergeben. Mit einem vergleichbaren Fingerzeig wie die dortige rotgewandete Frauenfigur weist die Protagonistin im *Triumph der christlichen Wahrheit* mit ihrer linken Hand in den Himmel. Sie beide zeigen auf den christlichen, überirdischen Himmel, der erhellt und die Wahrheit offenbart.

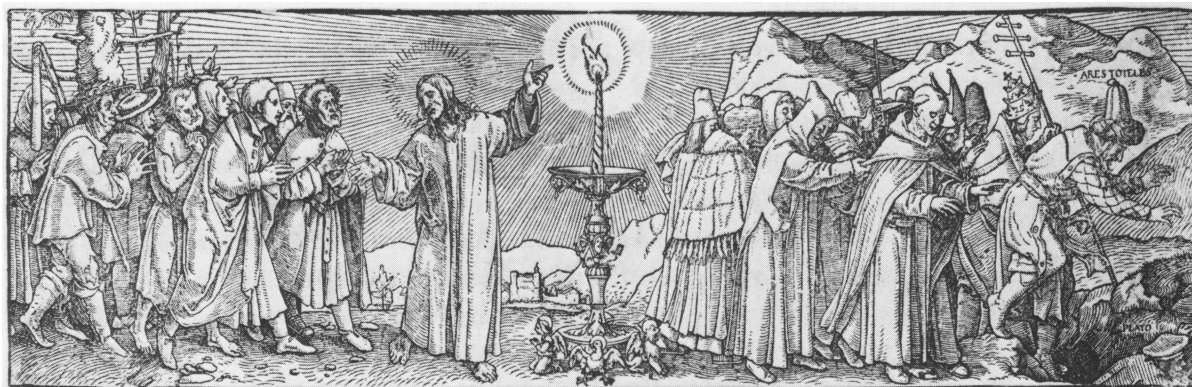


(Abb. 8) Niederländisch, *Christus als Licht in der Finsternis*, 1555, recto: Federzeichnung in Braun, teilweise hellbraun laviert, verwischte Spuren von schwarzem Stift, 290 x 376/380 mm, verso: vermutlich eigenhändige Inschrift, die das Bild erläutert, München, Staatliche Graphische Sammlung.

Aus den bislang erwähnten Bibelziten spricht ein enger Bezug der Licht- und Wahrheitsmetaphorik zu Jesus Christus. Dieser wird im Topos von *Christus als wahren Licht* zum Sujet bildlicher Darstellungen. Die Grundlage hierfür bildet, neben anderen Versen, Joh 8,12: „Da redete Jesus abermals zu ihnen [den Pharisäern] und sprach: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“⁹³ Das Licht kann hierbei für den ‚wahren‘ Glauben und für Christus stehen, die Finsternis für den Irrglauben und für den Tod. Seit der Reformation stellten daher Zeichnungen und Druckgraphiken zu *Christus als Licht der Welt* den ‚wahren‘, reformierten Glauben den Verblendungen der römisch-katholischen Tradition gegenüber⁹⁴. Die Nähe zur Reform, die in dieser Themenwahl mitschwingt, kann eine Zeichnung aus den Staatlichen Graphischen Sammlungen München verdeutlichen (Abb. 8)⁹⁵, die auf das Jahr 1555 datiert ist. Auf ihrer Rückseite findet sich eine ausführliche Beschreibung der Darstellung in niederländischer Sprache. Das Sujet wird darin benannt als „Das Licht der Welt, Johannes 8“, das zentrale Ereignis beschrieben mit „Christus erleuchtet die Finsternis“⁹⁶. Zu sehen ist eine Ruinenarchitektur, die an die zeitgenössische Druckgraphik der romreisenden Niederländer, beispielsweise Hieronymus Cock, erinnert. Vor der unteren, mittleren Arkade schwebt auf Wolken eine Jesusfigur, deren Strahlenkranz die ganze Sze-

nerie beleuchtet. Während Jesus im Begriff scheint, in den Himmel aufzufahren, präsentiert er mit ausgebreiteten und erhobenen Armen seine Wundmale. Er ist hier als auferstandener Christus dargestellt, der den Gnadentod überwunden hat und dies den Gläubigen triumphierend vermittelt. Einem Teil der Zuschauer bleibt die zentrale Erlösungsbotschaft allerdings verschlossen. Diese Personengruppe wird von einer Männergestalt in langem Gewand angeführt, die in der rechten unteren Ecke geradezu auf ein am Boden liegendes Skelett zusteuert. Da der Anführer seinen Kopf umwendet, sieht er den vor ihm lauernden Tod nicht. Weitere Attribute beschreiben seine hier auch sprichwörtlich zu verstehende Blindheit: In der einen Hand hält er „eine Laterne ohne Licht“ (*eenen lantern sonder licht*), in der anderen „eine erloschenen Kerze“ (*een wt gheblasen kersse*). Auf seinem Kopf sitzt eine gläserne Lampe (*een glazen lampe*) und „auf seiner Nase eine große Brille, die ohne Gläser ist“ (*eenen groten bril op synen nuese, die / sonder ghelas is*). Dem Voranschreitenden folgt eine ganze Schar an Menschen, die ein Panorama an lasterhaftem Treiben vorführen. Sie alle steuern zu „auf den ewigen Tod, in die völlige Finsternis“ (*tot der ewiger doot, inde wterste duysternisse*). Die Antithese von Tod und Leben wird assoziiert mit dem Bild von Finsternis und Licht, das den Gegensatz zwischen Hölle und Erlösung sowie implizit auch der Entscheidung zwischen dem ‚wahren‘ Glauben und ungläubiger Blindheit aufmacht.

Für diesen Topos existierte ein prominentes, mehrfach adaptiertes Vorbild von Hans Holbein dem Jüngeren (Abb. 9)⁹⁷. Es handelt sich um einen Holzschnitt, den Hans Lützelburger etwa 1523/1523 nach Holbeins Entwurf ausführte. Das Blatt zeigt einen Zug Blinder, die auf einen großen Drachenschlund zusteuern. Der Drachenschlund entspringt einer gängigen Form der Weltgerichtsmetaphorik und symbolisiert die Hölle, welche die auf sie zuschreitenden Verdammten verschluckt. Den Gegenpol bildet auf der anderen Seite, der Seite der Seligen, eine Sonne, für die es ebenfalls in Darstellungen des Jüngsten Gerichts Vorläufer gibt⁹⁸. In Holbeins Bild laufen dem Abgrund identifizierbare Personen entgegen: Plato, von dem nur noch sein Namenszug zeugt, gefolgt von Aristoteles und einer Schar von Klerikern verschiedensten



(Abb. 9) Hans Holbein d.J., *Christus als wahres Licht*, um 1523/1524, Holzschnitt, 80 x 277 mm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Ranges, darunter ein Papst, ein Bischof, ein Domherr und ein Mönch. Ihnen stehen auf der anderen Seite das Licht des Evangeliums, Jesus Christus und die einfachen, aber wahrhaft Glaubenden gegenüber⁹⁹. Wie in weiteren Holzschnitten Holbeins steht dem Licht der Sonne als Symbol des wahren, göttlichen, lebensspendenden Glaubens die Dunkelheit von Tod und Irrglauben entgegen¹⁰⁰.

Die Inschrift in Sprangers Allegorie von 1607 mag auch auf diese zeithistorischen Facetten der Metaphorik von Licht und Finsternis anspielen. „Licht“ könnte daher im doppelten Sinne als neues Leben in der himmlischen Heimat, aber auch als ‚wahrer‘ Glaube interpretiert werden, „Finsternis“ als Tod und Irrglaube. Dass das Gemälde im Umfeld der niederländischen Fremdgemeinde in Prag entstand, gibt schließlich Anlass zu einer neuen Hypothese über die am Werk beteiligten Künstler, über die allegorische Bedeutung der Frauenfiguren und über die Person, der das Werk gewidmet war.

Der Topos der himmlischen Heimat, in dem die grundlegende Bildaussage gesehen wurde, taucht unter den ‚Rudolfinern‘ nachweislich bei Joris Hoefnagel und dessen eingangs zitierten Sohn Jacob auf. Joris widmete ihr 1592 eine Miniatur, die den Menschen in seinem irdischen Dasein als Gast auf Erden, die Heimat aber im Himmel darstellte¹⁰¹. Während weder die Zeichnungen noch die Gemälde Bartholomäus Sprangers gewöhnlich Inschriften aufweisen¹⁰², ist die Beteiligung sowohl des Kupferstechers Aegidius Sadeler als auch des Emblematikers und Miniators Joris Hoef-

nagel an der Konzeption eben solcher Beschriftungen bei mehreren Gemeinschaftswerken der nordalpinen Migranten bekannt. Sie gingen meist mit der grundlegenden ikonographischen Konzeption und dem Entwurf einer Komposition mit komplexen allegorischen Bezügen einher¹⁰³. Einen ähnlichen konzeptionellen Einfluss Joris Hoefnagels legte eine Untersuchung der Entwicklung Hans von Aachens zum Allegoriker für dessen malerisches Werk nahe¹⁰⁴. Neben dem Sujet weist schließlich auch die Wortwahl der Inschriften in der Allegorie von 1607 auf Joris Hoefnagel und seinen Sohn Jacob. So fällt der Begriff des *archetypus*, eines Vor- oder Urbildes. Als ein solches hatte Joris zuvor sowohl das Vorbild für eine Stadtvedute bezeichnet, als auch ein Musterbuch mit Naturdarstellungen, das er mit Jacob zusammen erstellt und herausgegeben hatte¹⁰⁵.

Dass die Hoefnagels und ihr früheres Werk Einfluss auf die Konzeption der Allegorie von 1607 hatten, darauf deutet auch die Ikonographie des Gemäldes. Das Zusammenspiel von Schicksal, Tod und Erlösung, auf das die Inschriften in Sprangers Bild anspielen, findet sich bereits in einer frühen Miniatur Joris Hoefnagels und in einer von ihm entworfenen druckgraphischen Komposition¹⁰⁶. Die Miniatur war Teil seines größten Auftrags, der Illuminierung von über 600 Folioblättern eines Prachtexemplars des *Missale Romanum*, das die nachtridentinische Liturgie enthält¹⁰⁷. Im Rahmenwerk verbindet er an einer Stelle sein eigenes Monogramm mit den Attributen und Namen der römischen Schicksalsgöttinnen Klotho, Lachesis und Athropos

und bettet alles in eine Symbolik, die auf die Endlichkeit des Lebens verweist. Ein Spruchband am unteren Ende des Ornaments schließt mit dem Motto „SPES ALTERA VITAE“, der „anderen Hoffnung auf Leben“¹⁰⁸, so dass Hoefnagel einer heilsgeschichtlichen Hoffnung Ausdruck verleiht. Die in dieser Richtung begonnene Verschmelzung von antik-mythologischer Symbolik und christlichen Vorstellungen vertieft er in seiner späteren Konzeption eines druckgraphischen Blattes, das in sein Zentrum wiederum die drei Parzen Klotho, Lachesis und Athropos stellt (Abb. 10)¹⁰⁹. Der Autor möchte die Göttinnen darin ausdrücklich als Verkörperungen des Schicksals und der Lebensalter verstanden wissen. Dies gibt er zum einen durch eine mannigfaltige christliche Symbolik zu verstehen, zum anderen in den Versen auf dem unteren Teil des Blattes: „Die du hier siehst, Betrachter, hältst du vielleicht für die Parzen, die Töchter von Erebus und Nox, denen selbst Jupiter gehorcht. Du irrst. Diese hier zeigen, dass vom Willen des allmächtigen Gottes der Beginn, der Verlauf und das Ende des Lebens abhängen (wörtlich: sind)“¹¹⁰. Das menschliche Schicksal unterliegt in dieser Lesart dem Willen Gottes und findet, wie die weiteren Zeilen beschreiben, in Jesus Christus eine Hoffnung auf Erlösung. Die Komposition, die Hoefnagel entwarf, wurde von Hans von Aachen gezeichnet und von Aegidius Sadeler in Kupfer gestochen.

Eine derartige Arbeitsteilung erscheint nun auch für Sprangers Allegorie von 1607 wahrscheinlich, setzt doch auch sie den Zusammenhang von Schicksal, Tod und Erlösung ins Bild. Das unterschiedliche Alter der Frauenfiguren, die auf dem linken Podest stehen, deutet möglicherweise eine ähnliche Personifizierung der Schicksalsgöttinnen an wie in den genannten Beispielen im *Missale Romanum* und im Kupferstich mit den drei Parzen, nur wären hier dann nicht die römischen Parzen, sondern die griechischen Moiren gemeint. Denn zu ihnen gesellen sich weitere Frauengestalten, die Anhaltspunkte zu einer Identifikation als Schicksalsgöttinnen geben. So mag mit der Figur rechts unten, die mit ihrer linken Hand das Ende eines Stabes hält, Tyche mit dem Steuerruder gemeint sein, die den unvorhersehbaren Zufall verkörpert. Die rotgewandete Göttin, die links vor ihr auf dem Podest sitzt und in weiten Teilen verschattet wird, ist bereits



(Abb. 10) Hans von Aachen, *Christlicher Lebenslauf*, um oder kurz vor 1589, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 401 x 288 mm, Prag, Nationalgalerie.

als Hinweis auf das ungünstige Schicksal gelesen worden. Möglicherweise wird in ihr also Ananke personifiziert. Die vordere Frauenfigur scheint dagegen mit ihrer rechten, vor ihren Körper gehaltenen Hand ein So-ist-es-eben auszudrücken, während ihr linker Mittelfinger hinter ihrem Rücken auf eine Sphinx deutet, die auf dem Podest mit der rätselhaften Inschrift sitzt. Sie mag als Heimarmene die Unausweichlichkeit des Schicksals versinnbildlichen. Der Inventor des Bildes hätte so auf der Grundlage klassischer Quellen nicht nur ein in der Kunst neues Sujet, sondern zugleich auch eine neue Motivik geschaffen. Für die Arbeitsweise von Joris und Jacob Hoefnagels ist dieses Vorgehen charakteristisch.

Bislang wurde vermutet, dass die Allegorie von 1607 eine Widmung Sprangers an den Bildhauer Hans Mont darstelle und nach dessen Tod an ihn gedenken sollte. Von der Freundschaft der beiden Künstler berichten die zeitgenössischen Quellen. So schreibt der mit beiden bekannte und befreundete Künstlerbiograph Carel van Mander, Mont sei die eigentliche Ur-

sache dafür gewesen, dass Spranger einwilligte, auf Einladung des Kaisers aus Italien nach Wien zu gehen. Später soll Spranger seinen Dienst am Habsburger Hof vorübergehend niedergelegt haben, als er von dem Weggang seines Freundes erfuhr¹¹¹. Der Ulmer Handelsmann Hanns Krafft, der Prag Weihnachten 1584 besuchte, bestätigt diesen Eindruck. Spranger habe sich „Insunderhait hoch darlber erfrewtt“, als er „gedachte seins Liebsten gesöllen, Johan del monte“¹¹². Als Grund dieser Freude nennt er die gemeinsame Zeit, welche die Künstler zusammen verbracht hätten, „weil sy beede künstler vom Bapst pio Quinto der R. K. M. Maximiliano oder Ruodolfo zu einer besunderen vertrewlichkaytt Als der bösten künstler In scultura vnd Bittura seind Zugeschicktt worden“¹¹³.

Spranger und Mont verbrachten drei Etappen ihres künstlerischen Werdeganges zusammen. Zunächst sind sie beide in den frühen 1570er Jahren in Rom belegt, wo Spranger erst von 1570-1572 für den erwähnten Papst Pius, dann für verschiedene andere Auftraggeber arbeitete¹¹⁴. Mont war im Sommer und Frühherbst 1572 offenbar noch in Florenz tätig wo er bei der Ausführung des Oceansusbrunnens im Boboligarten mitarbeitete¹¹⁵. Sein Lehrer Giambologna, der die Arbeiten leitete, war offenbar ebenso gut mit Spranger bekannt, mit dem er in Rom viel Zeit im päpstlichen Belvedere verbracht haben soll. Beide Künstler empfahl er dem Habsburger Kaiser Maximilian II.¹¹⁶ Spranger und Mont haben ihre Namen auch beide an die Wände der *Domus Aurea* geschrieben, die von den Niederländern vor allem wegen der dort wiederentdeckten Grottesken besucht wurde¹¹⁷. 1575 ging Mont zusammen mit Spranger erst an den Hof Maximilians II. nach Wien und wenig später mit Rudolf II. nach Prag¹¹⁸. Bereits ab 1580 war der Bildhauer dann nicht mehr als Hofkünstler für die Habsburger tätig; warum er Prag verließ, ist bis heute umstritten. Mit den Beschreibungen van Manders und Kraffts liegen zwei verschiedene, in Widerspruch zueinander stehende Berichte über die Gründe seines Weggangs vor¹¹⁹. Sicher ist allein, dass Mont von Prag aus zunächst nach Ulm ging, wo er knapp zwei Jahre als Zeichner im Festungsbau mitwirkte¹²⁰. Krafft gab an, ihn zuletzt im schwäbischen Kempten getroffen zu haben, von wo aus Mont nach Italien gereist sei: „In Ao

1582 zu Früelings Zeitt Nach Ittalia verrayßt, wie wir dan einander zu Kemppten angetroffen vnd von beeden seynten ein freindtlich vrlaub genommen“¹²¹. Danach verlieren sich sämtliche Spuren, erst 25 Jahre später malte Spranger seine Allegorie. Wem also war das Bild gewidmet?

Das Gemälde gilt, so darf vermutet werden, einem verstorbenen Landesgenossen, dem nicht nur der irdische, sondern auch der ewige Tod drohte. Der „schon von der Finsternis Umhüllte“, von dem die Inschrift am unteren Bildrand spricht, soll, so verheißt es die christliche Hoffnung auf Erlösung, „der Heimat und dem Licht“ zurückgegeben werden. Offenbar hatte der Angesprochene zuvor beides verloren: die Heimat als Migrant, das Licht im Tod und letzteres – sofern die reformatorischen Druckgraphiken zum Thema *Christus als wahres Licht* einer Deutung zugrunde gelegt werden – vermutlich auch im Glauben. Dies alles mag zwar auf Hans Mont zutreffen, führte ihn sein Werdegang doch weg von seiner Herkunftsregion und auf mehreren Etappen durch die Fremde. Womöglich war er sogar Glaubensflüchtling¹²². Dennoch bedarf seine prominente Erwähnung in der Inschrift einer Erklärung. Darf man nämlich den Aussagen Carel van Manders in seinem *Schilder-Boeck* glauben, dann war das Schicksal des Bildhauers in den frühen Jahren des 17. Jahrhunderts weder dem Autor selbst, noch Spranger bekannt: „Das Letzte, was man von ihm [Mont] hörte, ist, dass er sich in der Türkei aufhalten und sogar dass er Muselman geworden sein soll“¹²³. Terminus ante quem für diesen Passus ist 1604, als die Vitensammlung erstmals erschien. Zwei Jahre zuvor soll sich van Mander noch mit Spranger bei dessen Besuch in den Niederlanden ausgetauscht haben¹²⁴.

Es ist daher durchaus denkbar, dass das Gemälde gar nicht Mont selbst, sondern einem dritten, gemeinsamen Bekannten und Freund gewidmet war und dass Spranger eben deshalb auf ein früheres Werk des Bildhauers rekurrierte. Dass sein Werk sowohl im Stadtbild als auch mit dem reitenden römischen Krieger auf Rom anspielt, darf darüber hinaus als Hinweis auf eine gemeinsam verbrachte Zeit in der ewigen Stadt gedeutet werden. Das Sujet deutet auf eine kürzlich verstorbene Person, die vom doppelten Verlust der Religion und der Heimat betroffen war. Derje-

nige, dem das Bild gewidmet ist, wird also unter jenen Niederländern zu suchen sein, die im Zuge der Religions- und Unabhängigkeitskriege zu einer Distanzierung von ihrer Konfession und ihrer Heimat gedrängt wurden.

Alle genannten Aspekte treffen auf den Künstlerbiographen Karel van Mander zu. Es sei daher hier die Hypothese gewagt, dass an dem Werk sowohl Spranger als auch Mont beteiligt waren, da es ihrem gemeinsamen Kollegen und Freund gedenken sollte. Im *Schilder-Boeck* beschreibt van Mander die Verbundenheit aller drei Künstler zueinander. Spranger widmet er eine der längsten Biographien, in der der Leser von drei Zusammentreffen mit dem Kunsthistoriographen erfährt: Erst habe van Mander ihm in den frühen 1570er Jahren in Rom bei der Anfertigung eines Altarbildes zugesehen, dann sei er Spranger 1577 nach Wien nachgereist, um bei der Ehrenpforte für den feierlichen Einzug von Rudolf II. und bei Freskomalereien am Friedhof von Krems zu helfen. 1602 sei Spranger dann nach langer Zeit erstmals wieder in die Niederlande gereist, wo er – davon geht die heutige Forschung aus – erneut mit van Mander zusammenkommen sollte¹²⁵. Hans Mont aus Gent sei seinerseits, so van Mander, von Kindheit an sein naher Freund gewesen¹²⁶, zur Zeit des gemeinsamen Italienaufenthalts bezeichnet er ihn noch als jung¹²⁷. Es ist gut möglich, dass sich die beiden in Gent kennengelernt hatten, wo sich van Mander während seiner Lehre bei Lucas de Heere vor 1568, also im Alter von höchstens 20 Jahren, aufhielt. In jedem Fall spricht aus der Beschreibung des Charakters von Hans Mont im *Schilder-Boeck* eine eingehende Kenntnis der Person: „Er ... war sehr gutmütig und klug, aber ein Feind schlechter Behandlung und manchmal zu ungeduldig“¹²⁸. Seine rebellische Natur habe Mont dann gar zum Weggang aus Prag bewegt: „Der Hof ging schliesslich nach Prag, und nachdem Hans Mont dort einige Monate ausgeharrt hatte, fühlte er sich sozusagen an der Nase herumgeführt, wie man es mit den Büffeln tut, und als er sah, dass er zu keiner Klarheit kommen könne, verlor er die Geduld, reiste ab, ohne etwas zu sagen und kehrte nie mehr zurück.“¹²⁹ Dieses, für den Bildhauer offenbar charakteristische Verhalten spiegelt sich auch in Kraffts Version der Ereignisse wieder. Spranger sei demnach verwundert ge-

wesen, „daß er [Mont] sich zu Vlm hab vfgelaltten, volgendts In Ittalia soll Raysen vnd lme Sp. nichtts dauon hab zu wissen gemacht, wölches dj R. K. M. Rudolphj nitt gern vernemen werden.“¹³⁰

Auch Mont wird von Mander in Rom getroffen haben¹³¹, denn auch der Kunstschriftsteller hinterließ seinen Namen in der Domus Aurea und dies gleich drei Mal. Zwei Mal versah er sie mit der Jahreszahl 1574. Mont scheint den Ort im selben Jahr besucht zu haben, denn sein Name findet sich gleich unterhalb des Eintrags von „Hans Smelbris van Brusel 1574“¹³². An der Festdekoration für den feierlichen Einzug Rudolfs II. in Wien arbeiteten 1577 alle drei Künstler zusammen. Während dieser gemeinsamen Zeit deuten die Quellen auf eine gewisse Nähe von Manders zum Katholizismus. Zumindest aus künstlerischer Sicht verurteilte er die Bilderstürme scharf, stellte der Ära der konfessionellen Unruhen die „friedliche Herrschaft der Päpste“ gegenüber und bewegte sich in Rom im päpstlichen Umfeld¹³³. In späteren Lebensjahren gab er dann allerdings Ansichten zu erkennen, die auf eine geistige Nähe zur Täuferbewegung der Mennoniten deuten. Deren Verfolgung im südlichen Teil der Niederlande mag ein Grund dafür gewesen sein, sich in der zweiten Lebenshälfte dauerhaft im Norden des Landes niederzulassen. Carel van Mander starb am 11. September 1606 in Amsterdam und wurde zwei Tage darauf in der dortigen Oude Kerk begraben¹³⁴.

In der Deutung von Sprangers Allegorie von 1607 bleiben diese Überlegungen zu seiner Widmung Hypothese. Deutlich geht allerdings aus dem historischen Kontext hervor, dass die Inschriften und das Dargestellte den Topos der himmlischen Heimat aufgreifen, der für die niederländischen Migranten, die sich unter anderem in der calvinistischen Fremden-gemeinde in Prag zusammenfanden, eine besondere Bedeutung erlangte. Mit der Aussicht auf ein grenzüberschreitendes und konfessionsübergreifendes christliches Jenseits konnten die ehemaligen Landesgenossen trotz der nun bereits rund 40 Jahre währenden Religions- und Unabhängigkeitskriege in der Heimat ideell zusammenfinden. Das Artefakt, in dem das Sujet des himmlischen Vaterlandes aufgegriffen wird, erweist sich so über den jeweiligen Wohn- und Aufenthaltsort hinaus und über religiöse Grenzen hinweg als gemeinschaftsstiftend.

Endnoten

- Der Aufsatz konnte im Rahmen einer post-doc-Stelle in der DFG-Forschergruppe „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst“ verfasst werden. Wesentliche Vorarbeiten entstanden im Rahmen meiner in Kürze erscheinenden Dissertation (Reitz 2014, *Discordia concors*). Für entscheidende Impulse zur Übersetzung und Deutung der Inschriften von Sprangers Allegorie von 1607 danke ich herzlich Christoph Marksches, Johannes Tsang, Annette Pohlke und Alexander Eggert.
- Jacob Hoefnagel an Gilles de Meijer, 2. Oktober 1632, Regionaal Archief Dordrecht, Archief 30 (Waalse Gemeente 1578-1978), Nr. 43: Archives de l'Eglise reformée de Prague 1609-1653, fol. 79, vgl. Mout, *Bohemen en de Nederlanden*, S. 147, 180, Anm. 132. Zu Jacob Hoefnagel als Hofmaler Rudolfs II. vgl. Vignau-Wilberg 2012, *Triumph für Rudolf II.*
- Evangelisches Kirchengesangbuch* 1950, Nr. 326, S. 290-291.
- Nicolette Mout hat die Dokumentation zu dieser Fremdenkirche während der Recherchen für ihre Dissertation im Gemeindearchiv in Dordrecht ausfindig gemacht, vgl. Mout 1975, *Bohemen en de Nederlanden*, S. 118-149 u. 176-181.
- Vgl. Vignau-Wilberg 2010, *Neues zu Jacob Hoefnagel*, hier insbes. S. 201.
- Vgl. Müller 1931, *Die polnische Unität 1548-1793*; Řičan 2007, *Die Böhmischen Brüder*.
- Vgl. Vignau-Wilberg 2010, *Neues zu Jacob Hoefnagel*, S. 202-203.
- Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, insbes. Kapitel II.
- Grundlegend nach wie vor: Pevsner 1973, *Academies of Art*, S. 25-66.
- Giorgio Vasari: *Lukas malt Maria*, um 1567-1570, Florenz, Cappella di San Luca, Santissima Annunziata, Fresko, 294 x 320 cm, vgl. Waźbiński 1987, *L'Accademia medicea del Disegno*, Bd. 1, S. 129-140 (Besprechung des Bildes); Baldini 1994, *Giorgio Vasari pittore*, S. 209 (Abb. in Farbe); Federico Zuccari (zugeschrieben): *Lukas malt Maria*, 1579, Rom, Accademia di San Luca (dort seit 1579 nachgewiesen). Das Bild wurde 1875 von Holz auf Leinwand übertragen, vgl. Waźbiński 1985, *San Luca che dipinge la Madonna* (Besprechung des Bildes); Acidini Luchinat 1998, *Taddeo e Federico Zuccari*, Bd. 2, S. 179 (Abb. in Farbe).
- Für Florenz vgl. Reynolds 1985, *The Accademia del Disegno*, S. 65-88 u. 167-179 sowie Waźbiński 1985, *San Luca che dipinge la Madonna*. Für Rom vgl. Salvagni 2009, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca*.
- Für Florenz vgl. Orbaan 1903, *Italiaansche gegevens* (Mitgliedschaft Friedrich Sustris' als ein Beispiel). Die Florentiner hatten ihren Kreis bereits zuvor um einige herausragende Künstler Venedigs erweitert, vgl. Pevsner 1973, *Academies of Art*, S. 49-50; Reynolds 1985, *The Accademia del Disegno*, S. 171, Anm. 1, der gegenüber Pevsner präzisiert, dass diese nicht aus Florenz stammenden Künstler zwar Gegenstimmen erhielten, aber dennoch aufgenommen worden sind. Für die römische Accademia di San Luca führt Hoogewerff etliche Niederländer auf, vgl. Hoogewerff 1913, *Bescheiden in Italië*, Dok. 1, S. 21-29.
- Vgl. Zap 1855, *Týnský chrám*, S. 66-67; Kuchynka 1915, *Manual pražského pořádku malířského z let 1600-1600*, S. 27.
- Vgl. im Folgenden Reitz 2013, *Visual Allegory as a Mode of Translation*, S. 170-180.
- Die Quellen, die allerdings in den Jahren 1583-1599 eine Lücke aufweisen und daher für die rudolfinische Zeit erst um 1600 beginnen, führen aus der Kerngruppe der Rudolfiner nur wenige Künstler auf, darunter Bartholomäus Spranger, Joseph Heintz und Anthonin Stevens (den Sohn des Landschaftsmalers Pieter Stevens), vgl. Halata 1992, *Das St.-Lukas-Zunftbuch der Prager Altstadt*; Halata 1996, *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600-1656*; Šroněk 1997, *Pražští malíři 1600-1656*.
- Bartholomäus Spranger: *Lukas malt Maria*, 1582, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 14357, Öl auf Kupfer, 18,3 x 12 cm, vgl. an der Heiden 1998, *Die Alte Pinakothek*, S. 278-280. Zur möglichen Widmung an die Lukasgilde in Antwerpen, als deren Mitglied Spranger 1557 geführt wird, vgl. auch Reitz 2009, *Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis*, S. 46-48; Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel V.
- Vgl. Roberto 2005, *San Luigi dei Francesi*.
- Vgl. Verweij 2003, *De Santa Maria dell'Anima*, S. 61-64.
- Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel II.
- Der Zusammenhang von nationaler Zugehörigkeit und Fremdenkirchen in Rom wird derzeit in der Minerva-Forschungsgruppe an der Bibliotheca Hertziana erforscht („Roma communis patria. Die Nationalkirchen in Rom zwischen Mittelalter und Neuzeit“, <http://www.biblhertz.it/forschung/forschungsprojekte-desinstituts/minerva-forschungsgruppe>, 03.10.2013).
- Die Erforschung der *Anima* erfolgte gleichwohl zunächst unter nationalen, überwiegend deutschen Vorsätzen und brachte erst vor zehn Jahren die erste niederländische Gesamtbetrachtung hervor, vgl. Schmidlin 1906, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*; Lohninger 1909, *S. Maria dell'Anima*; Hudal 1928, *S. Maria dell'Anima*; Verweij 2003, *De Santa Maria dell'Anima*. Im Rahmen der Minerva-Forschungsgruppe (s. Anm. 20) wird dieser Themenkomplex besonders durch Tobias Daniels derzeit weiter erforscht.
- Dies geht etwa aus den Totenbüchern hervor, vgl. Rom, Archiv der Erzbruderschaft und der Kirche S. Maria della Pietà in Campo Santo Teutonico, *libro dei morti 1582 al 1613*, Signatur: RR. Zur dortigen ‚deutschen‘ Gemeinde vgl. de Waal 1896, *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom*; *Cartularium Vetus* 1908; Schaffer 1998, Kommentierter Katalog.
- Vgl. de Brabandere u.a. 1996, *1000 jaar San Giuliano dei Fiamminghi*; Ickx/Winckelmans 1997, *Grafmonumenten*; Barry 1998, *L'insediamento dei Fiamminghi a Roma*.
- Vgl. Muskens 1994, *De kerk van de Friezen bij het Graf van Petrus*.
- Zur Mitgliedschaft Santvoorts vgl. Godfried Joannes Hoogewerff, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden* (Rome. Archieven van bijzondere instellingen, Bd. 2), Den Haag 1913, S. 265, 314-315 u. 367-368. Seine Tätigkeit als Kunststager hat jüngst Lothar Sickel anhand bislang unbekannter Archivalien erhellen können, vgl. Sickel 2012, *Anthonis Santvoort*.
- Vgl. Sickel 2012, *Anthonis Santvoort*, S. 44 u. 48-49.
- Vgl. *Returns of Aliens*, Teil 1 (1900): 1523-1571, S. 284, 332, 339 u. 476; Teil 2 (1902): 1571-1597, S. 84, 202 u. 213; Teil 3 (1907): 1598-1625; Additions 1522-1595, S. 395. Zum Aufenthalt Joris Hoefnagels in London 1568-1569 vgl. Cust 1903, *Foreign Artists of the Reformed Religion*, S. 50-51; Beard 1929, *Georg Hoefnagel's Visit to England*.
- Actes du consistoire de l'église française de Threadneedle Street*, Londres, Bd. 1: 1560-1565 (Publications of the Huguenot Society of London, Bd. 38), hg. v. Elsie Johnston, London 1937, S. XXI u. 36-37; *Returns of Aliens*, Teil 3 (1907), S. 332.
- Übers. nach Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 145 u. 147: „Het eerste groot stuck van hem in ghemeen plaetse / was tot S. Lowijs in de Fransoysche Kerk / op den muyr van Oly-verwe eenen Sinte Anthonis, Sinte Ian Baptiste, Sinte Elisabeth, en boven in de Locht een Mary beeldt met Engelen / dat een seer aerdich werck / en wel ghedaen was.“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 187), zum Bild vgl. Boon / Verbeek 1964, *Hollstein*, S. 162, Nr. 254; Mander 1994-1999, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, S. 97 u. Abb. 62 im Tafelteil.
- Vgl. *Returns of Aliens*, Teil 3 (1907), S. 395 (Eintrag für die „Candelwyke Streate Warde“, „Saint Maertens Paryshe“ im Jahr 1568): „Gyles Hoffnagle, Georges Hoffnagle, James Hoffnagle“.
- Zum Kirchenbeitritt der Sadelers vgl. Stöcklein 1922, *Meister des Eisenschnittes*, S. 10; Limouze 1992, *Aegidius Sadeler*, S. 52, Anm. 1 u. S. 60, Anm. 36. Zu Hoefnagels erzwungenem Umzug von München nach Frankfurt vgl. Vignau-Wilberg 1985, *Joris Hoefnagels Tätigkeit*, S. 146-152.
- Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel III.3.
- Die einzelnen Nachweise zur Nutzung der Matthiaskapelle durch protestantische Zugewanderte finden sich in Reitz 2014, *Discordia concors*, Einleitung zu Kapitel IV.
- Vgl. Mout 1975, *Bohemen en de Nederlanden*, S. 127-129.
- Ein Dokument des Antwerpener Stadtarchivs vom 24. Juli 1601 nennt den 9. September 1600 als Todesdatum Joris Hoefnagels. Es handelt sich hierbei um die Ausführung des Testaments, das Joris' Bruder Daniel verwaltete. Beide Brüder hatten sich derweil

- in Wien niedergelassen, wo seit 1570 ein Familiengrab nachweisbar ist (Antwerpen, Stadsarchief, Certificatieboek 1601, fol. 71v, vgl. Hendrix 1992, *Joris Hoefnagel and the „Four Elements“*, S. 165, Anm. 1; Vignau-Wilberg 1988, *Forti viro omnis locus patria*, S. 24; Vignau-Wilberg 1994, *Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii 1592*, S. 19. Für Bartholomäus Spranger vgl. Mout 1975, *Bohemen en de Nederlanden*, S. 168, Anm. 97.
36. Weitere Beispiele finden sich in Reitz 2014, *Discordia concors*.
 37. Vgl. Merten 1967, *St. Salvator im Clementinum*, S. 147-151; Krčálová 1974, *Centrální stavby české renesance*, S. 69-77; Hořyna / Oulíková 2006, *Kirche Zum Allerheiligsten Salvator und Welsche Kapelle*, S. 33-37.
 38. Vgl. Hojda 1988, *Der Hofstaat Rudolfs II. in Prag*.
 39. Vgl. Cyril Merhout, *Z počátků Husova kostelika v Menším Městě Prahy*, in: *Přátelé ČSL. starožitnosti svému učiteli k šedesátinám univ. prof. Dra J. V. Šimáka* (Příloha časopisu Společnosti přátel starožitností, Band 38, Heft 2-3, Prag 1930), S. 180-185; Anna Ohlídal, *Kirchenbau in der multikonfessionellen Stadt. Zur konfessionellen Prägung und Besetzung des städtischen Raums in den Prager Städten um 1600*, in: *Stadt und Religion in der frühen Neuzeit. Soziale Ordnungen und ihre Repräsentationen* (Eigene und fremde Welten, Bd. 4), hg. v. Vera Isaiasz, Ute Lotz-Heumann, Monika Mommertz u.a. 2007, S. 67-82, hier: S. 71, Anm. 8; Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel III.3.
 40. Vgl. Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 189 (deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 159); Kuchynka 1923, *Sprangerův domněle zničený epitaf zlatníka Müllera byl nalezen*; Hlavín 1936, *Poznámky k opravě Sprangerova epitafu*. Das Altarbild von Bartholomäus Spranger befindet sich heute in der Prager Nationalgalerie (Inv. Nr. DO 1574).
 41. Vgl. Zimmer 1967, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, S. 7 und 59-60; Zimmer 1988, *Joseph Heintz der Ältere*, Dok. 174, S. 430 und 464.
 42. Das Testament, das in tschechischer Sprache verfasst ist, wurde zuerst von Winter veröffentlicht, vgl. Winter 1898/99, *Kšaft maliře Bartoloměje Šprangera*, Sp. 272: „K kostelu u sv. Matěje, kde pohřeb svůj máme, též 50 to. Farářii“, deutsch in Diez 1909/1910, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, Dok. 32, hier: S. 148.
 43. Zum Grabmal Hans von Aachens vgl. Rybařík 2013, Die Grabtafeln des Malers Hans von Aachen. Zu seiner Religion vgl. Zimmer 2008, Notizen zu Hans von Aachen, S. 66.
 44. Vgl. Kolowrat 1931, *Náhrobky a epitafy v pražských kostelích*, hier insbes. Nr. 14, S. 70 und Nr. 57, S. 81; Larsson 1967, *Adrian de Vries*, S. 9 u. S.10, Anm. 17; Chlibec 2004, *Notizen zu den Grabmälern*.
 45. Vgl. Vácha 2013, *Sub utraque, sub una*, zu St. Simon und Judas, S. 123, Nr. 37 u. S. 129, Anm. 69 mit weiteren Literaturangaben.
 46. Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Einleitung, Kapitel IV und Resümee. Allein Vignau verwies bislang auf das Thema, für das sie allerdings allein eine Frankfurter Quelle von 1625 zitiert, vgl. Vignau-Wilberg 1988, *Forti viro omnis locus patria*.
 47. So etwa Demokrit: „Einem weisen Mann steht jedes Land offen. Denn einer trefflichen Seele Vaterland ist das Weltall.“ (Übers. nach Diels / Kranz ¹1956, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, S. 194, Nr. 247; als Autarkie-Bestrebung interpretiert von Rütten 1992, *Demokrit*, S. 33-35). Für Lipsius bildet eine ähnliche Aussage Sokrates', von der Cicero berichtet, den Ausgangspunkt (Cicero, *Tusculanae disputationes*, V.37, 108 u. Lipsius, *De constantia*, I.9, vgl. Justus Lipsius, *De Constantia. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch – Deutsch*, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Florian Neumann, Mainz 1998, S. 60, 61 u. S. 380, Anm. 40).
 48. Als Bibelstellen sind hier vor allem Ps 119,19a, Hebr 11,13 u. 16 sowie Phil 3,20 relevant.
 49. Vgl. Beuth 1990, *Weisheit und Geistesstärke*, S. 69-75 und 181-183.
 50. Vgl. Neumann 1964, *Obrazárna Pražského hradu*, S. 186-187.
 51. Vgl. Larsson 1967, *Hans Mont van Gent*, S. 9, 11 u. 12, Anm. 19.
 52. Fučíková sieht in dem römischen Krieger einen Hinweis darauf, dass der Entwurf Hans Monts, den Spranger als Vorbild genommen hat, aus der gemeinsamen Zeit beider Künstler in Wien stammt, vgl. Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, Kat. Nr. 162, S. 282.
 53. Von Larsson als „Ehrenzeichen“ gedeutet, vgl. Larsson 1967, *Hans Mont van Gent*, S. 9.
 54. Laut Michalski ähnelt die Säule im Hintergrund der konstantinischen Säule und bestätigt daher Monts dortigen Aufenthalt, vgl. Michalski 1988, *Ausstellungsbesprechung zu Essen 1988, Prag um 1600*, S. 875.
 55. Tiefere Einsichten in die Problematik verdanke ich einer gemeinsamen Besprechung des Gemäldes, die am Rande des Symposiums zu „München und Prag um 1600“ im März 2007 auf Initiative von Dorothea und Peter Diemer in der Prager Burggalerie vorgenommen wurde. Ihnen wie Eliška Fučíková, die den Termin möglich gemacht hat, danke ich dafür herzlich. Zur Interpretation und Übersetzung der Inschriften vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Resümee.
 56. Zit. nach Burian 1959, *Sprangerová alegorie z roku 1607*, S. 54 und bestätigt durch Eliška Fučíková (E-Mail vom 5. Oktober 2012). Vgl. auch Oberhuber 1959, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, Nr. 31, S. 227.
 57. Vgl. im Folgenden Burian 1959, *Sprangerová alegorie z roku 1607*.
 58. Vgl. Neumann 1964, *Obrazárna Pražského hradu*, S. 186-187; ders. 1977, *Rudolfínské Umění*, Teil 1, S. 427; Larsson 1967, *Hans Mont van Gent*, S. 9; DaCosta Kaufmann 1988, *The School of Prague*, Kat. Nr. 20.81, S. 275; Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, Kat. Nr. 162, S. 282.
 59. Vgl. Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, Kat. Nr. 162, S. 282.
 60. Vgl. Diemer 2004, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio*, Bd. 1, S. 27, Anm. 64. Bereits Lars Olof Larsson vermutete, das Bild könne eine Reaktion auf die Nachricht vom Tod Hans Monts gewesen sein, vgl. Larsson 1967, *Hans Mont van Gent*, S. 9.
 61. Vgl. Bredekamp 2005, *Der Manierismus*.
 62. Vgl. Amsterdam 1955, *De triomf van het Maniërisme*, Wien 1987, *Zauber der Medusa*.
 63. Zunächst Hocke 1957, *Die Welt als Labyrinth*, insbes. S. 144-156; dann Würtenberger 1962, *Der Manierismus*; Shearman 1967, *Mannerism*.
 64. Amsterdam 1955, *De triomf van het Maniërisme*, Kat. Nr. 109, S. 85.
 65. Remmet van Luttermantel in seiner Einleitung zur Ausstellung: „Na het intermezzo van het zelfstandig en uitzonderlijk optreden der Renaissance in Italië was het Maniërisme een laatste internationale levensstijl gebleken.“ (Amsterdam 1955, *De triomf van het Maniërisme*, S. 20).
 66. Ebd., S. 17: „Kramachtiger dan één zijner tijdgenoten was deze een man die in de schone kunsten, in juwelen en curiositeiten en in de wonderen der natuur vergetelheid zocht uit de wereld van politieke twisten en godsdienststrijd, waartegen zijn zwak karakter niet was opgewassen.“
 67. Evans 1973, *Rudolf II and His World*, insbes. S. 162-195 u. 243-274; Mout 1975, *Bohemen en de Nederlanden*, S. 51-54, 83-88 u. 91-93; Neumann 1977 u. 1978, *Rudolfínské Umění*; Boschloo 1982, *Rudolf en het manierisme*.
 68. Zur Provenienz vgl. Burian 1959, *Sprangerová alegorie z roku 1607*, S. 54 u. Neumann 1964, *Obrazárna Pražského hradu*, Kat. Nr. 59, S. 186. Bislang wurde vermutet, dass sich das Gemälde unter den summarischen Einträgen früherer Inventare habe finden müssen.
 69. Vgl. Fučíková, 1990, *Rezensien von DaCosta Kaufmann*, S. 40.
 70. „... none of the sorts of iconographic found in contemporary religious imagery, either in Italy or in the north, are encountered in Prague. Rudolfine religious paintings in general merit discussion for their more exclusively formal or aesthetic qualities.“ (DaCosta Kaufmann 1988, *The School of Prague*, S. 63).
 71. Vgl. Burian 1959, *Sprangerová alegorie z roku 1607*, S. 56, Anm. 3. Bei der späteren Restaurierung 1964 ergänzte der Restaurator Mojmir Hamsik offenbar die Fehlstelle. Zu den Restaurierungen vgl. Neumann 1964, *Obrazárna Pražského hradu*, S. 186-187. Den Wortlaut des heutigen Schriftzugs bestätigte mir Eliška Fučíková (E-Mail vom 5. Oktober 2012).
 72. Der Bildhauer Hans Mont ist nicht, wie zunächst vermutet wurde, mit dem Hofmaler „Johann de Monte“ identisch, der unter Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. in Diensten stand, vgl. Zimmer 2010, *Aus den Sammlungen Rudolfs II.*, S. 43-47.

73. Vgl. Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2 S. 148-155 u. Lietzmann 1987, *Das Neugebäude in Wien*, S. 151-160.
74. Vgl. Krčálová 1974, *Centrální stavby české renesance*, S. 46-49; Krčálová 1979, *Zamek v Bučovicích*; Vacková 1979, *The Imperial Room in the Castle at Bučovice*; Neumann 1978, *Rudolfinské Umění*, Teil 2, S. 335-336; Lietzmann 1987, *Das Neugebäude in Wien*, S. 156-160; Diemer 2006, *Giambologna in Deutschland*, S. 162. Nicholas Penny betont, dass für Hans Mont allein Arbeiten in Stuck, nicht jedoch in Stein oder Bronze belegt sind (vgl. *Catalogue of European Sculpture* 1992, S. 130-133).
75. 1. Bartholomäus Spranger: *Christus als Triumphator*, Epitaphbild für Nikolaus Müller, um 1589, Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. DO 1574, Öl auf Leinwand, 243 x 160 cm, Farbtafel 47 in Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, S. 295, Farbtafel 47, zum Forschungsstand vgl. Prag 1997, *Rudolf II and Prague*, Kat. Nr. I.85, S. 406; 2. Bartholomäus Spranger: *Epitaphbild für Michael Peterle*, 1588, Öl auf Holz, 150 x 120 cm, rechts oben die Signatur „B / SPRANGERS / ANTUS F.“, Prag, St. Stephan, vgl. DaCosta Kaufmann 1988, *The School of Prague*, Kat. Nr. 20.46, S. 264 (mit Abb. in Schwarzweiß). Zur Deutung beider Gemälde vgl. auch Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel IV.2.
76. Zum Gemälde s. Anm. 74. Von den zwei skulptierten Putten, die Adriaen de Vries schuf, berichtet Carel van Mander, vgl. Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 189 (deutsche Übers. in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 159 u. 161).
77. Für die folgende Darstellung grundlegend: Lang 1994, *Künstlervita inszeniert*. Das Blatt ist in der Literatur ansonsten nur summarisch behandelt worden, vgl. Berlin 1979, *Manierismus in Holland um 1600*, Kat. Nr. 42, S. 42-43; Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1 Kat. Nr. 313, S. 420-421; Limouze 1992, Aegidius Sadeler, S. 152-153; Prag 1997, *Rudolf II and Prague*, Kat. Nr. I.348, S. 460; Reitz 2009, *Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis*, S. 40-43.
78. Übers. nach Lang 1994, *Künstlervita inszeniert*, S. 8: „Mors iniqua, quid tantum decus rapis? Pietas aequa, quae et mortuam servas.“
79. Ebd.: „Privatas lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratus artem et amantem redamans, publicas fecit: et eidem promotua benevolentia dedicavit. Praeae Anno Seculari. / Marco Sadeler excudit [Verlegeradresse].“ Zum Anteil Sadelers an der Komposition vgl. Reitz 2009, *Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis*, insbes. S. 41-44.
80. „It is in fact highly likely that both Peterle and Spranger were Protestants, and that Spranger has consequently created a Protestant monument for his patron.“ (DaCosta Kaufmann 1988, *The School of Prague*, Kat. Nr. 20.46, S. 264).
81. St. Johannes war 1585-1587 aus Spendengeldern der ultrakatholischen Gemeinde St. Niklas als Friedhofskirche errichtet worden, vgl. Merhout 1930, *Z'počátků Husova kostelíka v Menším Městě Prahy*, Nr. 2-3, S. 180-185; Ohlídal 2007, *Kirchenbau in der multikonfessionellen Stadt*, S. 71, Anm. 8.
82. Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Einleitung, Kapitel IV.3.c, IV.4. u. Resümee.
83. Eine Voraussetzung mag die Sonnenmetaphorik der Renaissancephilosophie gebildet haben, welche die platonische Erkenntnislehre und christliche Offenbarung zusammenbrachte, vgl. etwa Koepplin 1973, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502*, S. 171-177.
84. Die Übersetzung ins Deutsche erfolgte, wenn nicht anders angegeben, nach der revidierten Lutherbibel 1985.
85. *Biblia*1541, Stiftung Stadtmuseum Berlin, als Dauerleihgabe im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. Die Einklebungen nahm Plock um etwa 1560 vor.
86. Zu der Zeichnung vgl. Zülch 1953, *Die Lutherbibel des Grünewaldfreundes*, S. 26; Zülch 1954, *Grünewald*, S. 24-25; Timm 1957, *Die Einklebungen der Lutherbibel*, Nr. 13, S. 113; Aschaffenburg 2002, *Das Rätsel Grünewald*, Kat. Nr. 147, S. 261-262.
87. Vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, insbes. S. 78-80.
88. Das Bild wurde am 13. April 2011 in Wien versteigert, vgl. *Dorotheum. Alte Meister*, II. Teil, Auktion am 13. April 2011, Lot. 685, Aukt. Kat., S. 217. 2012 und 2013 war das Werk erst in der Prager Burggalerie, dann im Schwarzenberg Palais im Rahmen temporärer Ausstellungen zu sehen, vgl. Eliška Fučíková u. Lubomír Konečný, *Two Late Paintings by Bartholomeus Spranger*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 12-13, 2013, S. 103-111, hier: S. 106-109. Der folgende Absatz fasst die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammen. Grundlegend zum Bildthema *Veritas filia temporis* ist nach wie vor Saxl 1936, *Veritas filia temporis*. Ripa 1992, *Iconologia*, S. 463-464.
89. In ähnlicher Haltung wie die Personifikation der Wahrheit hat Spranger in einer Zeichnung Maria Magdalena in der Wüste dargestellt, die ebenfalls ein Buch – wohl die Bibel – in ihrer rechten Hand hält (Bartholomäus Spranger: *Maria Magdalena*, um 1600, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. D 282, Feder in Dunkelbraun, braun laviert, weiß gehöhlt, auf ockerfarbenem Papier), vgl. hierzu Washington 1986, *The Age of Bruegel*, Kat. Nr. 107, S. 274-276; Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel VI. Ein Emblem des Kompendiums *Emblèmes ou devises chrestiennes*, das die Calvinistin Georgette de Montenay 1571 herausgegeben hat, zeigt einen Kupferstich von Pierre Woelriot, der ein aufgeschlagenes Buch mit einer Fackel, die an Grünewalds Sinnbild des Kerzenleuchters für das Evangelium erinnert, und einer Sonne, die Sprangers *Gloriole im Triumph der christlichen Wahrheit* ähnlich ist, vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, S. 89 u. S. 88, Abb. 23 (hier mit der kaum veränderten Version des Bildes in der lateinischen Ausgabe von 1616).
90. Eine vergleichbare Darstellung des Heiligen Geistes in Himmels-gloriole findet sich etwa in einer Taufe Jesu (Bartholomäus Spranger: *Taufe Jesu*, 1604, Breslau, Nationalmuseum, Inv. Nr. VIII-2252, Öl auf Leinwand, 102 x 88 cm), vgl. Liegnitz 2006, *Śląsk - perła w koronie czeskiej*, Kat. Nr. II.2.1, S. 179-178. (Marek Pierzchała); Warschau 1999, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Kat. Nr. 167, S. 404-405 (Eva Houszka); Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel II.
91. Vgl. Eliška Fučíková u. Lubomír Konečný 2013, *Two Late Paintings by Bartholomeus Spranger*, S. 106-107.
92. In der *Vulgata*: „... ego sum lux mundi / qui sequitur me non ambulabit in tenebris / sed habebit lucem vitae“, *Biblia sacra* 1983-1985, S. 1673.
93. Vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, München 1989, *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts*, Kat. Nr. 72, S. 90-92 u. 147; Paris 1992, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries*, Kat. Nr. 133, Bd. 1, S. 238-239, Bd. 3, Tafel 26.
94. Das Blatt wird versuchsweise Jan Verbeeck zugeschrieben. Die Inschrift auf der Rückseite stammt vermutlich vom Zeichner. Die folgende Deutung stützt sich auf die bislang einzige, ausführlichere Besprechung des Blattes von München 1989, *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts*, Kat. Nr. 72, S. 90-92 u. 147.
95. Ebd. S. 90: „het licht der werelt, Johannes 8 / Christus verlichen-de de duysternisse“.
96. Vgl. Zijlma 1988, *Hollstein*, Kat. Nr. 3, S. 140-141. Das Bild ging 1527 in einen Kalender ein, den Johannes Copp gestaltet und Christoph Froschauer herausgegeben hat. Es wurde danach adaptiert von Lucas Cornelisz.: *Christus vera lux*. Paris, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt, Inv. Nr. 5678, Federzeichnung in Braun auf bräunlichem Papier, 245 x 169 mm, vgl. Paris 1992, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries*, Kat. Nr. 133, Bd. 1, S. 238-239, Bd. 3, Tafel 26.
97. Albrecht Dürer etwa ersetzte im Landauer Altar das Paradiesestor durch eine Sonne, vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, S. 69 u. S. 70, Abb. 5 (Vorzeichnung zum Landauer Altar).
98. Vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, insbes. S. 64-65
99. Ein Beispiel ist Holbeins Folge der Todesbilder, von der Lützelburger bis zu seinem Tod im Juni 1526 41 Kupferstiche gefertigt hatte, die später Eingang fanden in Melchior und Gaspar Trechsel, *Les simulacres et historiees face de la mort*, Lyon 1538 (zwei Bildbeispiele mit der erwähnten Antithese sind abgebildet in Basel, Kunstmuseum, *Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universitat Basel*, Basel 1960, Kat. Nr. 418, S. 327). Vgl. Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, S. 65 u. S. 102, Anm. 8.

101. Joris Hoefnagel: *Bocskay-Codex*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. 975, fol. 82, 1592, vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Einleitung und Resümee.
102. In der Regel finden sich bei Spranger allein Signaturen. Eine Ausnahme bildet eine bislang ebenfalls rätselhaft gebliebene Herrschaftsallegorie auf Rudolf II., vgl. Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 2, Kat. Nr. 584, S. 112 u. Farbtafel 18.
103. Neben dem genannten Gedenkblatt Sprangers an seine Frau Christina Müller ist hier vor allem die mit „CVRRICVLVM VITAE CHRISTIANAE“ betitelte Zeichnung Hans von Aachens zu nennen, deren Konzeption und Ikonographie von Joris Hoefnagel entworfen und später von Aegidius Sadeler in Kupfer gestochen wurde, vgl. Vignau-Wilberg 1998, *Des Lebens Endziel*; Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel IV.3.
104. Vgl. Reitz 2009, *Emblem, Imprese und Allegorie*.
105. Bekannt ist vor allem deren gemeinsames Kompendium an Kupferstichen, das den Begriff im Titel trägt (Joris und Jacob Hoefnagel, *Archetypta stvdiaque patris / Georgii Hoefnagelii / Iacobus F. genio duce ab ipso scalpta, / omnibus philomusis amicé D: / ac perbenigné communicat. / Ann: sal: XCII. / Ætat: XVII.*, Frankfurt am Main 1592). Aber bereits auf einem von Hoefnagel entworfenen Kupferstich der *Civitates orbis terrarum* wurde dieser Begriff verwendet. Die Darstellung sei, so erfährt der Betrachter, „ex archetypo aliorum“ entstanden, vgl. *Civitates orbis terrarum* 1572-1618, hier: Bd. 5 (1598), Tafel V (zu Lyon und Wien).
106. Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel IV.3.
107. Joris Hoefnagel: *Missale Romanum*. Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung, Cod. 1784, Fol. 36, 1583.
108. Vignau deutet das Motto als „Auferstehungssymbol“ (vgl. Wilberg Vignau-Schuurman 1969, Bd. 1, § 463, S. 235-236.). Im *Missale Romanum* verwendet Hoefnagel diesen Spruch insgesamt drei Mal (*Missale Romanum* (s. Anm. 106), fol. 36, 318' u. 638').
109. Vgl. Vignau-Wilberg 1998, *Des Lebens Endziel*.
110. „Quas heic vides spectator forte Parcas putas / Erebi Noctisque filias queis pareat ipse luppiter / Erras. Istae ab Dei omnipotentis nutu / vitae esse initium, progressum, exitum“.
111. „Want dat is een ghewis dinghen / dat sonder Hans Mont, hy noyt van Room waer vertrocken“. „Sprangher dit te Weenen hebende verstaen, was daer in bedroeft / en heeft oock des Keyzers dienst verlaten“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 187v u. 188v, deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 149 u. 155).
112. Die folgenden Zitate sind der ersten Transkription des Berichts entnommen, vgl. *Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraffts* 1861, S. 388-389, hier: S. 388.
113. Ebd.
114. Vgl. Reitz 2014, *Discordia concors*, Kapitel III.2. u. III.3.
115. Mont wird in dem „fiammingo Giovanni Monte“ vermutet, der vom 7. Juni bis 20 an dem Skulpturenprojekt mitgearbeitet hat, vgl. Oberhuber 1959, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, S. 76, Anm. 4 mit Verweis auf eine persönliche Mitteilung Herbert Keutners.
116. Vgl. Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 187v, deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 149.
117. S. Anm. 131.
118. S. Anm. 72 sowie *Urkunden und Regesten* 1894, Nr. 11591, S. XII; *Urkunden und Regesten* 1897, Nr. 15821, fol. 192, S. CI-CII; Diez 1909/10, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger* (s. Anm. 42), S. 144, Dok. 1-4.
119. Vgl. Larsson 1967, *Hans Mont van Gent*, S. 7; Larsson 1982, *Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, S. 215; Larsson 1996, *Mont, Hans*; Fučíková 1979, *Studien zur rudiolfinischen Kunst*, S. 490; Wien 1996, *Meisterwerke der Prager Burggalerie*, Kat. Nr. 21, S. 64-65 (Eliška Fučíková), hier: S. 64.
120. Seine dortige Tätigkeit ist von Mai 1580 bis Anfang 1582 belegt, vgl. Lietzmann 1987, *Hans Neugebäude in Wien*, S. 155 (Auswertung der Quellen im Stadtarchiv Ulm: Ratsprotokolle 1580, Film-Nr. 36, fol. 952-953, 966v u. 968v; Ratsprotokolle 1581, Film-Nr. 37, fol. 281v u. 580). Vgl. auch von Loeffler 1881, *Geschichte der Festung Ulm*, S. 105-107.
121. *Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraffts* 1861, S. 388-389.
122. Der Name Hans Mont respektive seiner latinisierten, niederländischen und italienischen Abwandlungen ist im 16. Jahrhundert so häufig, dass eine Bestimmung der Person im Einzelfall schwierig erscheint. Zu den in der Forschung bereits genannten Hypothesen sei hinzugefügt, dass der spätere Habsburger Bildhauer auch mit dem in diesem Beitrag eingangs genannten Glaubensflüchtling Jehan de Monte identisch sein könnte, der sich zwischen 1560-1566 in London aufhielt. Dafür spräche unter anderem der rebellische Charakter, den die Londoner Quellen zu erkennen geben. Diesen beschreiben für den rudiolfinischen Bildhauer Hans Mont sowohl Carel van Mander als auch Hans Krafft.
123. Übers. nach Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 155: „En het lest dat van hem gehoordt wordt / is / dat hy in Turckien soude wesen / oft een Turck ghe worden“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 188v).
124. Vgl. Mander 1994-1999, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Bd. 5 (1998), S. 85.
125. Vgl. Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 187, 188, 189v u. 190; deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 147, 155, 165 u. 167.
126. „Hy is van jonghs aen mijnen bekenden vriendt gheweest“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 188v, deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 155).
127. „Waerom Bologne ... voor den Beeldthouwer eenen [daer toe vercoren heeft] die doe ooc te Room was / en zyn Discipel / den seer uytnemenden / seldsamen constigen Jonghman / Hans Mont, Beeldthouwer / gheboren te Ghent in Vlaender“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 187v, deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 149).
128. Übers. nach Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 155: „Hy ... was seer goet-aerdich, en vernuftigh: maer onbeleeftheits vyant / en somtijden te onlijdsaem“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 188v).
129. Übers. nach Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 2, S. 155: „Dis is 't Hof eyndlinghe ghecomen te Praghen / alwaer Hans Mont eenighe maenden wesende / en siende hem soo gheleydt / ghelijck als by de neuse / so men de buffels doet / (na manier van sprecken) en dat hy tot gheen bestuyt oft resolutie en con ghecomen / verliesende 't ghedult / vertrock sonder yet te seggen / oft zijn leven meer weder te keeren“ (Mander 1618, *Het Schilder Boeck*, fol. 188v).
130. *Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraffts* 1861, S. 389.
131. Zum Romaufenthalt van Manders vgl. Vaes 1931, *Appunti di Carel van Mander*, S. 239; Dacos 1964, *Les peintres belges*, S. 69-73; Cohen-Willner 2002, *Karel van Mander's Italian Itinerary*.
132. Vgl. Weege 1913, *Das Goldene Haus des Nero*, S. 21, Abb. 6; Dacos 1969, *La découverte de la Domus Aurea*, S. 144-145, 150, 152 und 159. Die Signaturen von Manders befinden sich auf der rechten Seitenwand der *volta degli stucchi* („1574 / Carlo van der Mandere van Muilebeke“), im vierten östlichen Abschnitt des Kryptoportikus („Carle vander / Mandere / muelebeke“) und im ersten westlichen Abschnitt des Kryptoportikus („Mandere 1574“). Spranger hinterließ seinen Namen auf der linken Seitenwand der *volta degli stucchi* (BARTOLO[ME]US / SPRANGHERS / SCHILDER). Die Inschriften von Hans Mont und „Hans Smelbris“ konnte Dacos nicht mehr entziffern.
133. Die grundlegenden Positionen zur Religion van Manders fasst Miedema zusammen, vgl. Mander 1994-1999, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Bd. 2 (1995), S. 21-24. Die Verurteilung der Bilderstürme spricht aus etlichen Passagen des *Schilder-Boeck*. Dort findet sich auch der Hinweis auf „de vredighe heerschinghe der Pausen“ (vgl. ebd., Bd. 1 (1994), S. 195; Bd. 3, S. 271 (Kommentar zu 234r31-32), deutsch in Mander 1906, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Bd. 1, S. 163, Vita des Malers Jan Schoorel). Für die Nähe zum Papst spricht sowohl dessen Erlaubnis zum Tragen eines Degens als auch die enge Vertrautheit des Künstlers mit der *Sala Regia* im Apostolischen Palast (zu letzterem vgl. Mander 1994-1999, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Bd. 2 (1995), S. 52-53).

134. Noë 1954, *Carel van Mander en Italië*, S. 31; Saporì 1990, *Van Mander e compagni in Umbria*, S. 13-28; Saporì 2007, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, S. 28-51.
135. Vgl. Mander 1994-1999, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, hier: Bd. 2 (1995), S. 94.

Bibliographie

Kataloge

Amsterdam, Rijksmuseum, *De triomf van het Maniërisme. De Europese stijl van Michelangelo tot El Greco*, Amsterdam 1955.

Aschaffenburg, Haus der Bayerischen Geschichte, *Das Rätsel Grünewald* (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 45), hg. v. Rainhard Riepertinger u.a., Augsburg 2002.

Berlin, Kupferstichkabinett, Museen Preußischer Kulturbesitz, *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, bearbeitet von Hans Mielke, Berlin 1979.

Essen, Kulturstiftung Ruhr, *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, hg. v. Eliška Fučíková, 2 Bde., Freren 1988.

Liegnitz, Muzeum Miedzi und Prag, Národní galerie, *Śląsk - perla w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, hg. v. Andrzej Niedzielenko u. Vít Vlnas, Breslau / Prag 2006.

München, Staatliche Graphische Sammlung, *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, hg. v. Holm Bevers, München 1989.

München, Staatliche Graphische Sammlung, *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600*, hg. v. Thea Vignau-Wilberg, München 2005.

Paris, Fondation Custodia, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, hg. v. Karel G. Boon, 3 Bde., Paris 1992.

Prag, Prager Burg u. Wallenstein-Palais, *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, hg. v. Eliška Fučíková u.a., London u.a. 1997.

Warschau, Muzeum Narodowe, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, Bearbeitung u. Redaktion des Kataloges von Anna Kozak und Antoni Ziemia, Warschau 1999.

Washington D.C., National Gallery of Art, *The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, hg. v. Mary Yakush, Cambridge/Mass. 1986.

Wien, Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hg. v. Werner Hofmann, Wien 1987.

Wien, Kunsthistorisches Museum und Prag, Gemäldegalerie, *Meisterwerke der Prager Burggalerie*, Redaktion: Karl Schütz, Mailand / Wien 1996.

Literatur

Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand / Rom 1998.

Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998.

Umberto Baldini, *Giorgio Vasari pittore*, Florenz 1994.

Fabio Barry, *L'insediamento dei Fiamminghi a Roma. Le trasformazioni dell'isolato di San Giuliano tra XVII e XVIII secolo*, in: *Roma, le case, la città*, hg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1998, S. 127-168.

Charles Rely Beard, *Georg Hoefnagel's Visit to England 1568*, in: *The Connoisseur*, Bd. 83, 1929, S. 167.

Karl Beuth, *Weisheit und Geistesstärke. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur „Constantia“ des Justus Lipsius*, Frankfurt am Main 1990.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1985.

Martin Luther, *Biblia, das ist, die gantze Heilige Schrift. Deudsch. Auff's New zugericht*, 2 Bde., Wittenberg 1541.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, hg. von Robert Weber u.a., 2 Bde., Stuttgart 1983-1985.

Karel Gerard Boon und Jan Verbeek, *Van Ostade - de Passe (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Bd. 15), Amsterdam 1964.

Anton W. A. Boschloo, *Rudolf en het manierisme*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 1, 1982, S. 35-43.

Jan de Brabandere, Bart de Groof und Johan Ickx, *1000 jaar San Giuliano dei Fiamminghi*, Brügge 1996.

Horst Bredekamp, *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung* (zuerst 2000), in: *Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, hg. v. Joachim Jäger u. Peter-Klaus Schuster, Köln 2005, S. 277-298.

Jiří Burian, *Sprangerová alegorie z roku 1607*, in: *Umění*, Bd. 7, 1959, S. 54-56.

Saskia Cohen-Willner, *Karel van Mander's Italian Itinerary. Notes on The Dates of His Travels*, in: „Aux Quatre Vents“. *A Festschrift for Bert W. Meijer*, hg. v. Anton W.A. Boschloo u.a. Florenz 2002, S. 255-258.

Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, Bd. 31), Leiden 1969.

Nicole Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Brüssel / Rom 1964.

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

Cartularium Vetus Campi Sancti Teutonicorum de Urbe. Urkunden zur Geschichte des deutschen Gottesackers bei Sanct Peter in Rom (Römische Quartalschrift, 16. Supplementheft), hg. v. Paul Maria Baumgarten, Rom 1908.

Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum. 1540 to the Present Day, Bd. 2: French and Other European Sculpture (Excluding Italian and British), Oxford 1992.

Jan Chlíbec, *Notizen zu den Grabmälern von Jobst de Brusse, Ottavio Miseroni und Aegidius Sadeleer*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 4, 2004, S. 40-43.

Civitates orbis terrarum, hg. v. Georg Braun u. Franz Hogenberg, 6 Bde., Köln 1572-1618.

- Lionel Cust, *Foreign Artists of the Reformed Religion Working in London from about 1560 to 1660*, in: *Proceedings of the Huguenot Society of London*, 1903, S. 45-82.
- Hermann Diels und Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, Bd. 2. Berlin 1956.
- Dorothea Diemer, *Giambologna in Deutschland*, in: Wien, Kunsthistorisches Museum, *Giambologna. Triumph des Körpers*, hg. von Wilfried Seipel, Mailand 2006, S. 154-185.
- Dies., *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, 2 Bde., Berlin 2004.
- Ernst Diez, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Band 28, 1909/10, S. 93-151.
- Evangelisches Kirchengesangbuch. Stammausgabe*, hg. v. Christhard Mahrenholz, Kassel 1950.
- Robert John Weston Evans, *Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History 1576-1612*, Oxford 1973.
- Eliška Fučíková, *Rezension von DaCosta Kaufmann 1988, The School of Prague*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 132, 1990.
- Dies., *Rufolfinská kresba*, Prag 1986.
- Dies., *Studien zur rufolfinischen Kunst. Addenda et corrigenda*, in: *Umění*, Bd. 27, 1979, S. 489-514.
- Eliška Fučíková und Lubomír Konečný, *Two Late Paintings by Bartholomeus Spranger*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 12-13, 2013, S. 103-111.
- Martin Halata, *Das St.-Lukas-Zunftbuch der Prager Altstadt aus den Jahren 1600-1656 und Ergebnisse seiner letzten Untersuchung* (aus dem Tschechischen von Anita Pelánová), in: *Bulletin of the National Gallery in Prague – Bulletin Národní Galerie v Praze*, Bd. 2 (2) 1992, S. 58-61.
- Ders., *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600-1656*, Prag 1996.
- Marjorie Lee Hendrix, *Joris Hoefnagel and the „Four Elements“. A Study in Sixteenth-Century Nature Painting* (PhD Princeton University 1984), Ann Arbor 1992.
- Jindřich Hlavín, *Poznámky k opravě Sprangerova epitafu*, in: *Umění*, Bd. 9, 1936, S. 90-96.
- Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek bei Hamburg 1957.
- Zdeněk Hojda, *Der Hofstaat Rudolfs II. in Prag*, in: Essen 1988, *Prag, Beiträge* 1988, S. 118-123.
- Godfried Joannes Hoogewerff, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden* (Rome. Archieven van bijzondere instellingen, Bd. 2), Den Haag 1913.
- Mojmír Horyna und Petra Oulíková, *Kirche Zum Allerheiligsten Salvator und Welsche Kapelle. Prager Altstadt*, Prag 2006.
- Alois Hudal, *S. Maria dell'Anima. Die Deutsche Nationalkirche in Rom*, Rom 1928.
- Johan Ickx und Leopold Winckelmans, *Grafmonumenten in de kerk van Sint-Juliaan-der-Vlamingen te Rome. I. Periode vóór de Franse Revolutie*, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, Bd. 67, 1997, S. 225-314.
- Dieter Koeplin, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistische Bedeutung*, Univ. Diss. Basel 1973.
- Zdeněk Kolowrat, *Náhrobky a epitafy v pražských kostelích*, in: *Časopis rodopisné společnosti československé v Praze*, Bd. 3, 1931, S. 65-83.
- Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Prag 1974.
- Dies., *Zamek v Bučovicích*, Prag 1979.
- Rudolf Kuchynka, *Manual pražského pořádku malířského z let 1600-1600*, in: *Památky archaeologické*, Bd. 27, 1915, S. 24-46.
- Ders., *Sprangerův domněle zničený epitaf zlatníka Müllera byl nalezen*, in: *Památky Archeologické*, Bd. 33, 1923, S. 150-152.
- Martin Lang, *Künstlervita inszeniert. Bartholomäus Sprangers Gedankenblatt für seine verstorbene Frau*, Magisterarbeit FU Berlin 1994, unveröffentlicht.
- Lars Olof Larsson, *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626* (Univ. Diss. Stockholm 1967), Frankfurt a. M. u.a. 1967.
- Ders., *Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek*, Bd. 1, 1982, S. 211-235.
- Ders., Hans Mont van Gent. Versuch einer Zuschreibung, in: *Konst-historisk Tidskrift*, Bd. 36, 1967, S. 1-12.
- Ders., *Mont, Hans*, in: *Dictionary of Art*, Bd. 21, Oxford 1996, S. 903.
- Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin / München 1987.
- Dorothy Limouze, *Aegidius Sadeler (ca. 1570-1629). Drawings, Prints and Art Theory* (PhD Princeton 1990), Ann Arbor 1992.
- Emil von Loeffler, *Geschichte der Festung Ulm*, Ulm 1881.
- Joseph Lohninger, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom. Bau- und kunstgeschichtliche Mitteilungen aus dem Archiv der Anima*, Rom 1909.
- Carel van Mander, *Het Schilder Boeck waerin Voor eerst de Leertustige-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderconst in verscheyden Deelen wort voor-gedragen*, Amsterdam 1618.
- Ders., *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander*, Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung u. Anmerkungen v. Hanns Floerke, 2 Bde., München / Leipzig 1906.
- Ders., *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. From the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604). Preceded by the Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and Likewise his Death and Burial, From the Second Edition of the Schilder-Boeck (1616-1618)*, hg. v. Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994-1999.
- Cyril Merhout, *Z počátků Husova kostelíka v Menším Městě Prahy*, in: *Přátelé ČSL. starožitnosti svému učiteli k šedesátinám univ. prof. Dra J. V. Šimáka* (Příloha Časopisu Společnosti přátel starožitností, Bd. 38), Prag 1930, Nr. 2-3, S. 180-185;
- Klaus Merten, *St. Salvator im Clementinum – ehemals böhmische Jesuitenkirche – und die Wälsche Kapelle in der Altstadt Prag*, in: *Bohemia*, Bd. 8, 1967, S. 144-162.
- Sergiusz Michalski, *Ausstellungsbesprechung zu Essen 1988, Prag um 1600*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 130, 1988.

- Marianne Elisabeth Henriette Nicolette Mout, *Bohemen en de Nederlanden in de zestiende eeuw* (Univ. Diss. Leiden 1975), Amsterdam 1975.
- Joseph Theodor Müller, *Die polnische Unität 1548-1793. Die böhmisch-mährische Unität 1575-1781* (Geschichte der Böhmisches Brüder, Bd. 3), Herrnhut 1931.
- Martin P. M. Muskens, *De kerk van de Friezen bij het Graf van Petrus: De geschiedenis van de kerk. De kerk in de geschiedenis*, Rom 1994.
- Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl*, Prag 1964.
- Ders., *Rudolfínské Umění*, in: *Umění*, Teil 1: Bd. 25, 1977, S. 400-448 und Teil 2: Bd. 26, 1978, S. 303-341.
- Helen Noë, *Carel van Mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn „leven der dees-tijtsche doortuchtighe Italiaensche Schilders“*, Den Haag 1954.
- Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers* (Univ. Diss. Wien 1958), Wien 1959.
- Anna Ohlídal, *Kirchenbau in der multikonfessionellen Stadt. Zur konfessionellen Prägung und Besetzung des städtischen Raums in den Prager Städten um 1600*, in: *Stadt und Religion in der frühen Neuzeit. Soziale Ordnungen und ihre Repräsentationen* (Eigene und fremde Welten, Bd. 4), hg. v. Vera Isaiasz u.a. 2007, S. 67-82.
- Johannes A. Orbaan, *Italiaansche gegevens*, in: *Oud-Holland*, Bd. 21, 1903, S. 51-55.
- Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present* (Repr. der Ausgabe von 1940), New York 1973.
- Reisen und Gefangenschaft Hans Ulrich Kraffts* (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 61), aus der Originalhandschrift hg. v. Konrad Dieterich Haszler, Stuttgart 1861.
- Evelyn Reitz, *Bartholomäus Sprangers Selbstbildnis zwischen Herkunft und Fremde*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 9, 2009, S. 39-52.
- Dies., *Discordia concors. Kulturelle Differenzenerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600* (Univ. Diss. FU Berlin 2012), Berlin 2014 (in Vorbereitung).
- Dies., *Emblem, Imprese und Allegorie. Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachens*, in: *München – Prag um 1600* (Studia Rudolphina, Sonderheft), hg. v. Beket Bukovinská u. Lubomír Konečný, Prag 2009, S. 103-116.
- Dies., *Visual Allegory as a Mode of Translation. Depicting the Arts in Prague around 1600*, in: *Artistic Translations between fourteenth and sixteenth centuries. International seminar for young researchers. Proceedings*, hg. v. Zuzanna Sarnicka, Warschau 2013, S. 161-185.
- Returns of Aliens Dwelling in the City and Suburbs of London from the Reign of Henry VIII. to that of James I.* (Publications of the Hugenot Society of London, Bd. 10 / Repr. Nendeln 1969), 4 Bde., hg. v. Richard E. G. und Ernest F. Kirk, Aberdeen 1900-1908.
- Ted Reynolds, *The Accademia del Disegno in Florence. Its Formation and Early Years* (PhD Columbia University, New York 1974), Ann Arbor 1985.
- Rudolf Řičan, *Die Böhmisches Brüder. Ursprung und Geschichte* (aus dem Tschechischen von Bohumír Popelář, tschechische Originalausgabe zuerst 1957), Basel 2007.
- Cesare Ripa, *Iconologia. Edizione pratica*, hg. v. Piero Buscaroli, Mailand 1992.
- Sebastiano Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Rom 2005.
- Thomas Rütten, *Demokrit – Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden u.a. 1992.
- Václav Rybařík, *Die Grabtafeln des Malers Hans von Aachen sowie seiner Töchter und Mutter in der St. Veits-Kathedrale zu Prag*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 12-13, 2013, S. 111-115.
- Isabella Salvagni, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca. From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in: *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, hg. v. Peter M. Lukehart, Washington D.C. 2009, S. 68-121.
- Giovanna Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Mailand 2007.
- Giovanna Saporì, *Van Mander e compagni in Umbria*, in: *Paragone / Arte*, Bd. 483, 1990, S. 10-48.
- Fritz Saxl, *Veritas filia temporis*, in: *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, hg. v. Raymond Klibansky und Herbert J. Paton, Oxford u.a. 1936, S. 197-222.
- Edith Maria Schaffer, *Kommentierter Katalog zur Ausstellung 1200 Jahre Campo Santo Teutonico*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Bd. 93, 1998, S. 108-136 und 145-178.
- Joseph Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg i. Br. 1906.
- Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600-1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu – Biografický slovník* (Fontes historiae artium, Bd. 1), Prag 1997.
- Lothar Sichel, *Anthonis Santvoort. Ein niederländischer Maler, Verleger und Kunstvermittler in Rom. Mit einem Exkurs zum Testament Cornelis Cortis*, in: *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 32), hg. v. Eckhard Leuschner, München 2012, S. 39-62.
- John Shearman, *Mannerism*, London 1967.
- Hans Stöcklein, *Meister des Eisenschnittes. Beiträge zur Kunst- und Waffengeschichte im 16. und 17. Jahrhundert*, Esslingen 1922.
- Werner Timm, *Die Einklebungen der Lutherbibel mit den Grünwaldzeichnungen*, in: *Forschungen und Berichte / Staatliche Museen zu Berlin*, Bd. 1, 1957, S. 105-121.
- Meinolf Trudzinski, *Von Holbein zu Brueghel. „Christus vera lux, philosophi et papa in foveam cadentes“*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 23, 1984, S. 63-116.
- Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv*, hg. v. Franz Kreytzi, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 15, 1894, S. I-XLVIII.
- Urkunden und Regesten aus dem Archive der K. K. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*, hg. v. Karl Uhlirz, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 18, 1897, S. I-CC.
- Štěpán Vácha, *Sub utraque, sub una. Eine Quelle zur sakralen Topographie des rudolfinschen Prag (zum Jahr 1618)*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 12-13, 2013, S. 116-133.

Jarmila Vacková, *The Imperial Room in the Castle at Bučovice in Moravia. Some Remarks to the Origin and the Meaning of its Decorations*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor schone Kunsten – Antwerpen* 1979, S. 227-247.

Maurice Vaes, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, in: *Roma*, Bd. 9, 1931, S. 193-208 und 341-356.

Michiel Verweij, *De Santa Maria dell'Anima te Rome: Bezoekersgids*, Rotterdam 2003.

Thea Vignau-Wilberg, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München 1994.

Dies., *Forti viro omnis locus patria. „Dem Starken gilt jeder Ort als Vaterland“*, in: Essen 1988, *Prag*, Beiträge, S. 23-27.

Dies., *Des Lebens Endziel. Zu einigen Kupferstichen von Aegidius II. Sadeler*, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, hg. v. Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini, München / Berlin 1998, S. 487-497.

Dies., *Joris Hoefnagels Tätigkeit in München*, in: *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien*, Bd. 81, 1985, S. 103-167.

Dies., *Neues zu Jacob Hoefnagel*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 10, 2010, S. 196-211.

Dies., *Triumph für Rudolf II. Jacob Hoefnagel als „Cammermahler“*, in: *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference Prague 22-25 September 2010*, hg. v. Lubomír Konečný u.a., Prag 2012, S. 203-209.

Theodora A. G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (Univ. Diss. Leiden 1969 / Leidse kunsthistorische reeks, Bd. 2), 2 Bde., Leiden 1969.

Anton de Waal, *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom*, Freiburg i. Br. 1896.

Zygmunt Waźbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 Bde. (Accademia Toscana di scienze e lettere, studi, Bd. 84), Florenz 1987.

Ders., *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma. Un „pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in: *Artibus et historiae*, Bd. 6 (12), 1985, S. 27-37.

Fritz Weege, *Das Goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen* (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 28, 1913), Berlin 1913.

Zikmund Winter, *Kšaft maliře Bartoloměje Šprangera*, in: *Památky Archaeologické*, Bd. 18, 1898/99, Sp. 271-273.

Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Wien 1962.

Karel Vladislav Zap, *Týnský chrám, hlavní farní kostel Starého města Pražského*, in: *Památky archaeologické a mistopisné*, Bd. 1, 1855, S. 9-111.

Robert Zijlma, *Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger*, (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Bd. 14), Roosendaal 1988.

Jürgen Zimmer, *Aus den Sammlungen Rudolfs II., Die Zwölf Heidenischen Kayser sambt Iren Weibern. Mit einem Exkurs: Giovanni de Monte*, in: *Studia Rudolphina*, Band 10, 2010, S. 7-47.

Ders., *Joseph Heintz der Ältere als Maler. 1564-1609* (Univ. Diss. Heidelberg 1967), Heidelberg 1967.

Ders., *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, Berlin / München 1988.

Ders., *Notizen zu Hans von Aachen*, in: *Studia Rudolphina*, Bd. 8, 2008, S. 66-68.

Walther Karl Zülch, *Die Lutherbibel des Grünewaldfreundes*, in: *Bildende Kunst*, Bd. 1 (5), 1953, S. 21-27.

Ders., *Grünewald. Mathis Neithart genannt Gothart*, Leipzig 1954.

Abbildungen

Abb. 1: Quelle: Essen 1988, *Prag um 1600*, Bd. 1, Farbtafel 49.

Abb. 2: Quelle: Burian 1959, *Sprangerová alegorie z roku 1607*, S. 55.

Abb. 3: Quelle: München 2005, *In Europa zu Hause*, Kat. Nr. G8, S. 421.

Abb. 4: Foto: Burggalerie Prag.

Abb. 5: Reproduktion: Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Abb. 6: Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Markus Hilbich, Berlin.

Abb. 7: Quelle: *Studia Rudolphina*, Band 12-13, 2013, S. 107, Abb. 5.

Abb. 8: Quelle: München 1989, *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts*, Kat. Nr. 72, S. 147, Abb. 23.

Abb. 9: Trudzinski 1984, *Von Holbein zu Brueghel*, S. 63.

Abb. 10: Reproduktion: Nationalgalerie, Prag.

Zusammenfassung

Der Beitrag nimmt die Vergemeinschaftung niederländischer Migranten in Prag um 1600 in den Blick. Er wählt dafür eine neue, ungewohnte Perspektive, die nicht bei der Stilepoche des höfischen, europäischen Manierismus, sondern bei kollektiven Aspekten im Werdegang der Künstler ansetzt. Anstelle einer Kunst um der Kunst willen treten daher Aspekte des Konfessionstreits und der Migration in den Vordergrund, die für eine Kerngruppe von Niederländern bestimmend waren. Damit verschieben sich die zeitlichen Zäsuren über die Regierungszeit des Habsburger Kaisers Rudolf II. und seinen Aufenthalt in Prag hinaus auf die gesamte Dauer des so genannten Achtzigjährigen Krieges. Als soziales Bezugsmoment der Künstler wird neben dem Hof vor allem das religiöse Umfeld, wie es sich über kurze Zeit in den Fremdengemeinden manifestierte, neu erschlossen. Für eine Allegorie Bartholomäus Sprangers aus dem Jahr 1607, welche die Forschung bislang vor ein Rätsel stellte, eröffnet sich so eine neue Deutungsoption. Im Kontext der Migration, des Exils und der religiösen Vergemeinschaftung der Niederländer offenbaren die Inschriften und das Dargestellte den christlich geprägten Topos der himmlischen Heimat, der auf Erlösung aus der die Gegenwartigkeit prägenden Entfremdung von Vaterland und Religion hoffen ließ.

Der Aufsatz ist in Teilen eine erweiterte Version des auf der Tagung *Gemeine Artefakte*. Zur gemeinschaftsbildenden Funktion von Kunstwerken in den vormodernen Kulturräumen Ostmitteleuropas, 23.-25.11.2012, an der Technischen Universität Berlin gehaltenen Vortrags.

Autorin

Evelyn Reitz studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Politik und Journalistik in Hamburg, Berlin und Pisa. Sie schloss ihr Studium 2004 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit zur visuellen Konzeption der Galleria Farnese ab. 2012 erfolgte an der Freien Universität die Promotion mit einer Dissertation zur kulturellen Differenzenerfahrung und ästhetischen Einheitsbildung in Prag um 1600. Seit 2004 ist sie für das Besucherprogramm der Bundesregierung am Goethe-Institut tätig, von 2011 bis 2014 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschungsgruppe „Transkulturelle Verhandlungsräume der Kunst“.

Titel

Evelyn Reitz: Die himmlische Heimat niederländischer Migranten. Ein übersehener Topos religiöser Gemeinschaftsstiftung in Prag am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 2: *Gemeine Artefakte*, 2014 (26 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.