

ALLEGORISCHE GRAPHIKSERIEN

Innerhalb des hier ausgebreiteten Spektrums zeichnet sich eine Entwicklung ab, die um 1560 mit der Konzentration auf Personifikationen beginnt, sich steigert zum manieristischen Konzept der bewegten Figur als primärer Trägerin von Ausdruck und Bedeutung, ab 1580 zunehmend Szenen des Alltags in die Allegorie integriert, bis schließlich ab etwa 1600 Bilder der sichtbaren Wirklichkeit die übertragene Bedeutung auch ganz ohne Personifikationen zu tragen scheinen.

Um diese vielfältigen Beziehungen innerhalb des Weltbildes und die kunstvollen Verknüpfungsmöglichkeiten sichtbar zu machen, sind Ausstellung und Katalog nicht chronologisch, sondern thematisch geordnet. Den Anfang (Kapitel I) bildet der Kanon der ethischen Grundausstattung des Menschen, die Tugenden und ihre Gegenbilder, die Laster, erweitert um Allegorien zur Frage des tugendhaften Handelns. In Kapitel II folgen die Bilder der Fähigkeit des Menschen zur Erkenntnis der Welt und des entsprechenden Lehrkanons. Schöpfung und kosmische Ordnung (Kapitel III) sind Gegenstände des menschlichen Wissens und zeigen zugleich, welche Kräfte das menschliche Leben regieren. Entwickelt am Modell des allegorischen Triumphzugs schließlich (Kapitel IV) erreicht der *Kreislauf des menschlichen Daseins* die höchste Komplexität von inhaltlichen Bezügen und Bildkonstruktion.

In die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt auch ein Höhepunkt der druckgraphischen Produktion. Von Antwerpen aus belieferte Hieronymus Cocks Graphikverlag mit dem bezeichnenden Namen »Zu den vier Winden« ganz Europa; Stecherfamilien wie die Sadeler agierten in vielen europäischen Zentren. In Haarlem entwickelten Hendrick Goltzius, seine Mitarbeiter und Schüler ein differenziertes Instrumentarium an Stichtechniken, von der engen Diagonalschraffur bis zu den berühmten »schwellenden Tailen«, die den Figuren durch Modellierung auch graphisch den Eindruck dynamischer Bewegtheit verleihen. Künstler wie Maarten van Heemskerck und Maarten de Vos deckten mit ihren Entwürfen für Kupferstiche die gesamte Themenbreite der Bildwelt ab. Fast alle Serien entstanden aus intensiver Zusammenarbeit von Inventor (Entwerfer), Stecher und Verleger; fast alle tragen Bildunterschriften, verfaßt von humanistischen Gelehrten oder Dichtern.

Die lateinische Sprache dieser Bildverse (von denen hier viele erstmals in deutscher Übersetzung präsentiert werden) belegt, daß sich die Graphikserien an ein gebildetes, städtisches Publikum richteten. Sie konnten vielfältige Funktionen erfüllen: für die bildliche Aneignung von Wissen über den Lauf

der Welt, als Instrumente der Wissensvermittlung, oder als Gegenstände der persönlichen Sammlung und Ordnung. (Viele der hier ausgestellten Blätter tragen noch Spuren der früheren Aufbewahrung in Sammelbänden.) Im Zeitalter der Konfessionsspaltung und des niederländischen Unabhängigkeitskrieges zeigt sich in ihnen ein Bewußtsein, das jenseits der Glaubenskonflikte auf einer einsichtigen Ordnung der Welt und der Möglichkeit des richtigen Verhaltens beharrte.

In der Gegenwart, in der das zyklisch geordnete Weltbild schon lange vom Denken in eingleisigen Entwicklungen, von Wachstums- und Fortschrittsideologien abgelöst worden ist, mögen diese Graphikserien gewiß befremden. So sei mit Ausstellung und Katalog die Hoffnung verbunden, daß erfahrbar wird, was die Bilder schon von sich aus nahelegen: ein erkennendes Vergnügen, die Einsicht, wie sehr das Bild der Welt über Bildmedien vermittelt ist, und die Anregung zur Reflexion über sich selbst, als Individuum und im gesellschaftlichen Handeln.

Ka

- 1 Jacobus da Zettra: *New Kvnstliche Weltbeschreibvng/Kosmographia Iconica Moralis/Pourtraict de la Cosmographie Morale*. Frankfurt a. M.: Johann Theodor de Bry, 1614 (Inv.Nr. A 12699). Das Werk (Inv.Nr. A 12699–12797) enthält auch Kopien hier ausgestellt Serien, etwa von Kat. 39, 40.
- 2 Nach Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XIV.1, 1911, Sp. 1624–1628, gilt das Sprichwort sowohl für den »Verlauf des Weltgeschehens« als auch für den »gewöhnlichen Lauf der Dinge in der Welt«. Es hat, eng verwandt mit dem »Lauf der Natur«, antike Wurzeln, etwa in den »Lehren des Pythagoras« in Ovids *Metamorphosen*, XV, 75ff., 152. Vgl. Böhm 1996, S. 48ff., und die Studie von Hans Galinsky: *Naturae Cursus. Der Weg einer antiken kosmologischen Metapher von der Alten in die Neue Welt*. Heidelberg 1968 (dort auch zum »course of human events« in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von 1776). In der Bibel Metapher der moralischen Kritik: »Auch ihr waret tot in euren Übertretungen und Sünden, in welchen ihr vormals gewandelt seid nach dem Lauf dieser Welt«; Eph. 2.1–2. In der frühen Neuzeit in verschiedenen Varianten verwendet, z. B. – der schnelle oder rasende Lauf der Welt; NH: Heemskerck 457; vgl. Schleier 1973, S. 115f.; – der »verkehrte« Lauf der Welt im Krebsgang; vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 727; – »Der Welt Lauff« als durch Uneinigkeit steckengebliebener Karren; John Roger Paas: *The German Political Broadsheet 1600–1700*. Bd. 2, Wiesbaden 1986, Nr. P-480-484; Wolfgang Harms (Hg.): *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bd. I, Tübingen 1985, Nr. 1,55. – Hier geht es besonders um den *Kreislauf des menschlichen Daseins* in der Welt, »la rivoluzione delle cose humane«; Cartari 1647, S. 14. In seinem ständigen Wechsel gleicht er dem Rad der *Fortuna* (Kat.42): »Es ist der *Lauff der Welt*! Diß fällt vnd jenes steigt/ diß steigt und jenes fällt«, schrieb Martin Opitz in seinen »Trostdgedichten in Widerwärtigkeit des Krieges« (1621, gedruckt 1633); Kirchner 1970, S. 33.
- 3 Barthel Beham: »DER WELT LAVF« (Die schlafende Gerechtigkeit). 1525. Kupferstich, 4 x 6,4 cm Blatt. Inv.Nr. A 2086. B 39; Pauli/Hollstein 42^{II}; Zschelletzschky 1975, S. 11ff., 67-77; Armstrong 1990, S. 54ff., 59.

Inventor – Stecher – Verleger

Wie der größte Teil der Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert sind die hier gezeigten allegorischen Graphikserien arbeitsteilig entstanden. Die auf den Blättern eingestochenen »Adressen« nennen die Beteiligten: der *Inventor* liefert die Bilderfindung – nach seinem Entwurf bearbeitet der Stecher die Druckplatte (*sculpit*) – der Verleger finanziert Produktion und Druck und gibt die Graphik heraus (*excudit*). Darin liegt der Unterschied zur sogenannten »Originalgraphik«, die seit dem 19. Jahrhundert besonders geschätzt wird, weil der entwerfende Künstler auch selbst die Druckplatte fertigte und sein Werk deshalb als Ausdruck der individuellen Künstlerpersönlichkeit gilt. Der seither oft abwertend gebrauchte Begriff »Reproduktionsgraphik« trifft auf die hier gezeigten Serien ebenfalls nicht zu. Im eigentlichen Sinn meint er die Wiedergabe eines fertigen Kunstwerks im Medium der Druckgraphik. Mit einer Ausnahme (Kat. 13) sind jedoch umgekehrt die Entwürfe der allegorischen Serien speziell für die Publikation als Kupferstich oder Radierung gezeichnet worden.¹

Im Jahr 1550 gründete Hieronymus Cock in Antwerpen den ersten niederländischen Graphikverlag von europäischer Bedeutung, »Aux quatre vents« (Zu den vier Winden). In dem weit gespannten Programm der über tausend Kunstwerke, die er in den folgenden 20 Jahren herausgab, nehmen neben Ansichten antiker Ruinen, Landschaften, den Werken der italienischen Renaissance, der älteren und der aktuellen niederländischen Kunst die allegorischen Serien nur einen Teil ein.² Cock hatte in Italien die Graphikproduktion im großen Maßstab kennengelernt, wie sie sich in der Kooperation Raffaels und seiner Werkstatt mit Marcantonio Raimondi ausgeprägt hatte. Sein Verlag zog schnell bedeutende Maler an. In Antwerpen lieferten etwa Frans Floris (aufgeführt jeweils im Personenregister) und Pieter Bruegel d. Ä. Entwürfe, aus Haarlem Maarten van Heemskerck. Die Konzentration von Stechern in Cocks Verlag war folgenreich für die Ausbreitung der neuen, differenzierten Techniken des Kupferstichs. Zu der feinteiligen, eng schraffierenden Stichführung, wie sie an Werken Dürers oder Lucas van Leydens erlernbar war, trat nun ein System langer paralleler Schraffen und Kurven mit an- und abschwellenden »Tailen«, das die Modellierung sich bewegender Körper, Plastizität und Raumwirkung ungemein beförderte. Ein Meisterstecher wie Cornelis Cort war in der Lage, dieses Instrumentarium den stilistisch sehr unterschiedlichen Entwürfen von Floris

und Heemskerck anzupassen. Philips Galle, zuerst in Haarlem für Cock tätig, begann 1563, selbst Graphik herauszugeben und wurde schließlich in Antwerpen zu einem der produktivsten Stecher und Verleger.³

Die Welthandelsstadt Antwerpen entwickelte sich nicht nur durch Hieronymus Cock seit 1550 zu einem bedeutenden Zentrum von Buch- und Graphikverlagen. Aus Antwerpen stammen die meisten Familienfirmen, die über mehrere Generationen die Graphikproduktion bis ins 17. Jahrhundert dominierten, etwa die Wierix.⁴ Die de Passe und Collaert waren als Stecher und als Verleger tätig, ebenso die Sadeler, deren Aktionsradius sich über die Zentren der Hofkunst um 1600, Prag und München, bis in die Verlagsstadt Venedig erstreckte.⁵ Für alle diese Verlage arbeitete der in Antwerpen als Maler etablierte Maarten de Vos. Die Menge seiner Entwürfe, die nahezu alle Bereiche thematisch anspruchsvoller Druckgraphik umfaßte, machte ihn zum produktivsten Inventor der Zeit von 1575 bis um 1600.⁶

Haarlem war das zweite Zentrum der niederländischen Graphikproduktion. Hier bildete sich aus der Zusammenarbeit von Maarten van Heemskerck mit Dirck Volkertsz. Coornhert, der gleichermaßen als Autor religiöser Schriften und als Stecher tätig war,⁷ eine eigene Stecherschule. Coornherts bedeutendster Schüler war Hendrick Goltzius, der sich geradezu systematisch alle Bereiche der Graphikproduktion erarbeitete.⁸ Goltzius begann als Stecher für den Verlag »Aux quatre vents«, der ab 1570 von Hieronymus Cocks Witwe weitergeführt wurde. Schon vor 1580 stach Goltzius auch nach eigenen Entwürfen. Ab 1582 verlegte er selbst, wofür er 1596 ein kaiserliches Privileg erhielt. Er entwickelte eine eigene Technik der virtuellen Stichführung, konnte zugleich auch die Stichtarten anderer Meister imitieren und *aemulieren*, so daß sein graphisches Werk schließlich alle Techniken, Gattungen und Formate umfaßte. Seit etwa 1587 arbeiteten Schüler in seiner Werkstatt mit, sein Stiefsohn Jacob Matham (Kat. 30), Jacques de Gheyn II und Jan Saenredam, deren an seiner Technik geschulte Stiche er verlegte. Sie setzten seine Entwürfe weiter um, als Goltzius sich später der Malerei widmete. Im ästhetischen Reichtum und in der technischen Qualität, die Goltzius und seine Schüler erreichten, liegt der Höhepunkt niederländischer Graphik der Jahrzehnte vor 1600.

Danach bildete sich, bedingt auch durch die politischen und wirtschaftlichen Folgen des Krieges in den Niederlanden, in Amsterdam ein neues Zentrum der Graphikproduktion.

Dort verlegte Jacques de Gheyn II seine eigenen Stiche und die nach seinen Entwürfen. Beispiel eines Großverlegers ist Claes Jansz. Visscher, der Jan van de Veldes Serien veröffentlichte. Nach Amsterdam wanderten auch die Druckplatten vieler Stichserien, die zuerst in Antwerpen oder Haarlem verlegt worden waren und von Amsterdamer Verlegern neu aufgelegt wurden, darunter zahlreiche Werke der Goltzius-Schule (Kat. 1, 2, 5, 32).⁹ Ein extremes Beispiel dafür ist die berühmte Folge der *Vier Jahreszeiten* nach Pieter Bruegel und Hans Bol (Kat. 29): 1570 im Verlag »Aux quatre vents« in Antwerpen erstmals herausgegeben, erschien noch rund 150 Jahre später eine Auflage bei Pieter Schenck Junior in Amsterdam.¹⁰ Dieser späte Zustand der völlig ausgedruckten Platten läßt von der differenzierten Stichelarbeit, der Suggestion von Stofflichkeit und Atmosphäre, und von der Brillanz früher Abdrucke nichts mehr erkennen. Gerade deswegen werden diese Exemplare hier gezeigt: sie machen sichtbar, wie lange eine Graphikfolge auf dem Markt verfügbar – und Gegenstand des Interesses – bleiben konnte.

Text und Bild

Die Verbindung von Text und Bild ist ein durchgehendes Merkmal der Graphikserien. Mit zwei Ausnahmen (Kat. 6, 23) tragen alle hier ausgestellten Blätter Bildunterschriften, meist in Form mehrzeiliger lateinischer Gedichte. Einige Serien tragen zusätzlich Titel (Kat. 28) oder haben eigene Titelblätter (Kat. 8, 17, 40–42).

Diese Kombination Titel – Bild – Epigramm haben sie mit den Emblembüchern gemeinsam, einer neuen literarischen Gattung, die seit Andrea Alciatis *Emblematum liber* (1531) schnell beliebt und verbreitet wurde. Gemeinsam ist auch das enzyklopädische Bewußtsein, das aus Gegenständen der Realität übertragene Bedeutungen entwickelt.¹¹ Beide erfordern vom Betrachter eine kombinierende Wahrnehmung. Im Gegensatz zur Emblematik sind die Graphikserien jedoch stärker als Erzählfolgen oder Zyklen strukturiert, und vor allem das Verhältnis von Text und Bild ist anders. Während das Epigramm eines Emblems oft eigenständig ist, bleiben die Unterschriften der Stiche überwiegend Beiwerk, Ergänzungen zur Darstellung.¹²

Generell gilt, daß die Stichserien keine Illustrationen zu fertigen Texten sind, sondern die Verse zu den Bildern angefertigt wurden. Nur in Ausnahmen wurden ältere Texte übernommen (Kat. 12, 29). Fast immer stehen die Verse als *subscriptio* unter

dem Bild. Für lateinische Texte wurde eine römische Schrift gewählt, die »Kapitale« (Kat. 12, 25), meist aber eine an Kanzleischriften angelehnte »antike Kursive«. Auf den Stichen von Goltzius und seinen Schülern, und später bei Jan van de Velde II, entwickelte sich daraus eine kalligraphische Kunst des Schriftstichs mit Initialen, aufwendigen Buchstabenverzierungen und verschlungenen Schnörkeln (z. B. Kat. 14, 24, 36).¹³

Eine feste Regel für die Beziehung von Text und Bild gab es offensichtlich nicht; ihr Verhältnis konnte sehr verschieden sein.¹⁴ Einige Varianten seien genannt. So kann der Text als Rede einer Figur formuliert sein, die sich vorstellt und charakterisiert (Kat. 4, 5, 22), oder er spricht die dargestellte Personifikation an (Kat. 17). Oder er wendet sich, belehrend oder auffordernd, an den Betrachter (Kat. 7, 9.4). Fast immer sind die Figuren schon durch Inschriften im Bild benannt, die oft in der *subscriptio* wiederkehren. Besonders bei den vielfigurigen Triumphen kann der Text die komplexe Bildhandlung exakt beschreiben (Kat. 39, 40). Häufiger jedoch gibt er allgemeine, konventionelle Aussagen zum Thema der Serie, ohne auf die Einzelheiten der Bilder einzugehen (Kat. 12, 13, 25). Dabei werden gelegentlich Bedeutungsebenen, etwa erotische Anspielungen, in der Unterschrift sogar verschwiegen (Kat. 19, 20). Als literarische Ergänzungen im klassischen Versmaß können die Texte als *aemulatio*, parallele Version des Themas angelegt sein (Kat. 13).¹⁵ Wo dem Thema moralische oder politische Lehren zugrundeliegen, können die Sentenzen sogar präzise auf die Bildkomposition abgestimmt plaziert sein (Kat. 8, 10).

Die Frage, ob die Texte deskriptiv oder erläuternd sind, oder ob sie zusätzliche Bedeutungen eröffnen, findet also jeweils eine andere Antwort; die Erläuterung des Dargestellten ist dabei keineswegs die Regel. Die für mythologische Darstellungen und Genreszenen verbreitete Funktion, das Sujet im Text moralisierend zu rechtfertigen oder allegorisch zu überhöhen,¹⁶ entfällt bei den allegorischen Graphikserien weitgehend.

Latein als Sprache der Gebildeten, einer kleinen Gruppe innerhalb der Minderheit, die überhaupt lesen und schreiben konnte, schränkte den Abnehmerkreis auf die städtische Oberschicht ein, öffnete aber zugleich den internationalen Markt.¹⁷ Nur Serien mit aktuellem didaktischen Anspruch brachten den Text auch in der Landessprache (Kat. 10). Aus der Gruppe der humanistisch Gebildeten kamen auch die Autoren der Texte. Wer antike Literatur studiert hatte, brachte ein ästhetisches Verständnis für die Kategorien von Dichtung und Rhetorik mit, und oft auch die Fähigkeit, selbst Verse im

antiken Versmaß zu schreiben.¹⁸ Dementsprechend sind die Texte zu den Stichen vielfach durchsetzt mit Topoi aus den »Klassikern«: die »alles verschlingende Zeit« im Vers zu den *Triumphen* von Georg Pencz (Kat. 38.4) etwa entstammt Ovids *Metamorphosen*.¹⁹ Die Bildunterschriften galten nicht als eigenständige poetische Werke, sondern werden zur »Gelegenheitsdichtung« gezählt.²⁰ Auch wenn die Fähigkeit, zu verschiedenen Anlässen und Gegenständen lateinische Verse zu machen, verbreitet war, ist Hugo Grotius, der mit seinem Werk *De jure belli ac pacis* (Über das Recht des Krieges und des Friedens, 1625) zum Begründer des neuzeitlichen Völkerrechts wurde, wohl eine Ausnahme: schon im Alter von 13 Jahren verfaßte er die Bildunterschriften zum *Kreislauf* Jacques de Gheyns (Kat. 42).

In der Regel wurden die Verse von den Verlegern in Auftrag gegeben, die oft feste Verbindungen zu Autoren hatten.²¹ In Haarlem arbeitete Hendrick Goltzius mit dem Dichter Franciscus Estius zusammen (siehe jeweils im Personenregister), danach mit Cornelis Schonaeus, dem Rektor der dortigen Lateinschule.²² In Antwerpen schrieb Cornelis Kilianus die Verse für die Serien von Maarten de Vos.²³ Als Beispiel für die enge Zusammenarbeit sei Hadrianus Junius genannt, Stadtarzt und zeitweise Rektor der Lateinschule in Haarlem. Er verfaßte wissenschaftliche Abhandlungen, darunter eine über das Jahr und die Monate,²⁴ edierte klassische Autoren, Lexika und ergänzte die Sprichwortsammlung *Adagia* des Erasmus von Rotterdam, schrieb sowohl ein Emblembuch (1565) als auch eine Geschichte Hollands. In dieser 1588 posthum veröffentlichten *Batavia* würdigte er Maarten van Heemskerck, dessen Themenvielfalt und Erfindungsreichtum. Aus der Kooperation mit Heemskerck entstanden mindestens 27 Gedichte, die als Bildlegenden auf den meist von Philips Galle gestochenen Serien gedruckt wurden (Kat. 28, 39). Sie erschienen erneut – wohl eine Ausnahme, im Schlußteil der 1598 posthum veröffentlichten *Poemata* von Junius.²⁵ Wie diese Zusammenarbeit im Detail verlief, ist kaum mehr zu ermitteln. Mit der Komposition der Allegorien hatte Junius wohl wenig zu tun; Textautor und Stecher arbeiteten offensichtlich mit Heemskercks fertigen Zeichnungen. Junius' Verse haben dabei eine besonders beschreibende Qualität.

In der Serie der *Sieben Freien Künste* ist im Hintergrund der *Rhetorik* eine Bühne zu sehen, auf der ein Theaterstück aufgeführt wird (Kat. 13.4). Die Rhetorikerkammern (»Rederijkers«) waren literarische Vereinigungen von Kaufleuten, Handwerkern und Künstlern. Sie präsentierten Theaterstücke und

poetische Aufführungen anläßlich privater und öffentlicher Feierlichkeiten, beteiligten sich an der Gestaltung der jährlichen Prozessionen und Karnevalssumzüge und der Empfänge für Herrscher und Würdenträger.²⁶ Fast jede größere Stadt in den Niederlanden hatte eine Rhetorikerkammer; Goltzius etwa war Mitglied der »Pellicanisten« in Haarlem, Hieronymus Cock, Frans Floris und Maarten de Vos bei »De Violieren« in Antwerpen, die mit der dortigen Malergilde eng verbunden war. Die Stichserien mit ihren biblischen, allegorischen und moralischen Themen waren an das gleiche Publikum gerichtet wie die Aufführungen der Rederijkers. Beim »Landjuweel«, einem Festival von 14 Rhetorikervereinigungen 1561 in Antwerpen, traten in einem »spel van sinne« Personifikationen der *Sieben Freien Künste* auf, gefolgt von den *artes mechanicae*. Auf die Bilderwagen der »Violieren« zur Prozession im selben Jahr geht Heemskercks *Kreislauf* (Kat. 40) zurück. So waren die Rederijkers für die Zusammenarbeit von Künstlern, Verlegern und Autoren ebenso bedeutsam wie für die Popularisierung der Themen, die sie mit den Stichserien gemeinsam haben.

Serie – Folge – Zyklus

Druckgraphische Serien erzeugen Zusammenhänge, die in einem einzelnen Bild gar nicht darstellbar wären. Das eigentliche Thema entwickelt sich erst beim Betrachten aller Bilder und erfordert die Bereitschaft und die Fähigkeit, die Beziehungen zwischen ihnen nachzuvollziehen. Entscheidend dafür ist die Ordnung der Blätter innerhalb einer Serie.

Das Auseinanderlegen der physischen und der moralischen Welt in umfangreiche Bilderzyklen hat seit dem Mittelalter eine lange Tradition. Zwar wird häufig angeführt, daß das Wachstum des Graphikmarktes im 16. Jahrhundert die umfangreiche Produktion von Serien, auch mit neugebildeten Themen, begünstigte und dem Interesse an Ordnung und Klassifikation entgegenkam.²⁷ Die Begriffe Serie, Folge und Zyklus jedoch sind dabei noch kaum systematisch beschrieben worden und werden zudem meist uneinheitlich gebraucht.²⁸ Es seien deswegen Definitionen vorgeschlagen, die aus Beobachtungen an den hier ausgestellten Serien entwickelt sind. Grundsätzlich spielen zwei Faktoren eine Rolle: die vorgegebene Ordnung der Begriffe, die in einer Serie personifiziert werden, und die künstlerische Konstruktion der Bilder, die zwischen ihnen zusätzliche erzählerische Momente und allegorische Verweise schaffen kann. Erzählstruktur und

Modus der Darstellung sind nicht identisch mit der vorgeprägten Ordnung eines Themas.

Eine Serie ist eine aus gleichartigen, aufeinander bezogenen Einzelheiten bestehende Einheit. Muster für Serien sind die Tugenden und Laster (Kapitel I.1): die Personifikationen stehen oder sitzen, in Variationen einer Körperhaltung, auf gleiche Art mit Attributen ausgestattet vor jeweils ähnlichen Hintergründen. Serien können einen von vornherein begrenzten Umfang haben, etwa den Kanon der sieben Kardinaltugenden, deren Ordnung auch feststeht: erst die theologischen, dann die weltlichen. Das Verfahren der Personifizierung jedoch bedingt keine Begrenzung, und so können nach dem gleichen Modell auch sechs oder acht Tugenden (Kat. 7, 8) oder mehr zu Serien zusammengestellt sein. Alle allegorischen Modelle, von der einzelnen Personifikation über Paare bis zum Triumphzug, lassen sich auf begrenzte wie auf im Umfang offene Themen anwenden. In diesem Sinne dient *Serie* hier auch als Oberbegriff für alle ausgestellten Blätter; *Folge* und *Zyklus* sind Spezialfälle der Serie.

Eine *Folge* ist eine Serie mit Anfang und Ende, in der feststeht, wie die Bilder aufeinander folgen. Sie weist eine fortlaufende Erzählstruktur auf. Am deutlichsten ist dies, wo eine Erzählung den Bildern zugrundeliegt, etwa die Schöpfungsgeschichte aus der Bibel (Kat. 15). Meist wird die Abfolge durch den Verlauf der Zeit bestimmt; Muster dafür sind die Lebensalter (Kat. 19, 32, 33). Es können jedoch auch begriffliche Sentenzen durch die Bildung der Allegorien nach einem menschlichen Lebensverlauf von der Geburt bis zur jenseitigen Erlösung in Folge gebracht sein (Kat. 11).

Ein *Zyklus* ist eine Folge, deren Ende wieder zum Anfang führt, ein Kreislauf meist begrenzter Einzelteile, der ein immer wiederkehrendes Ereignis vorstellt. Auch dafür gibt die Zeit das Muster: die vier Jahreszeiten und der Tierkreis am Himmel zeigen den Kreislauf des Jahres (Kapitel III.4). Wie anfangs beschrieben konnte der ständige Wechsel im menschlichen Dasein dem selben Gesetz des Kreislaufs zugeordnet werden (Kapitel IV). Nach dieser Vorstellung wurden die kosmischen wie die irdischen Kreisläufe durch die Schöpfung in Gang gesetzt, und an ihrem Ende steht die Aufhebung der Zeit in der göttlichen Ewigkeit, dargestellt durch das Jüngste Gericht.

Die Kategorien Serie – Folge – Zyklus bilden jedoch kein starres Schema. Es macht im Gegenteil den Reiz vieler Blätter aus,

wie die Künstler geradezu spielerisch solche Strukturmerkmale gemischt haben. Besonders deutlich wird dies in den Viererserien, in denen sich die Themen und Erzählstrukturen überlagern. Die vier Elemente können mit Temperamenten verknüpft sein (Kat. 21) oder den Charakter einer Folge annehmen, wenn das, was Erde, Wasser und Luft an Nahrungsmitteln liefern, schließlich auf dem Feuer zubereitet wird (Kat. 22, 23). Eine andere Serie der Elemente wird durch Kombination von Personifikationen als Triumphzug eines Jahreszeitenzyklus aufgeführt (Kat. 25). Im Kreislauf der Jahreszeiten wiederum können deren Personifikationen eine Lebensalterfolge bilden.

Besondere Bedeutung haben dabei jeweils die Schlußblätter. Am Ende der Lebensalter geht, was im Lauf des Lebens an Fähigkeiten und Gütern erworben wurde, zugrunde (Kat. 19, 20). Im ewigen Kreislauf von Reichtum über Neid und Krieg zur Armut wird doch der Friede als der beste, wünschenswerteste Zustand des menschlichen Daseins herausgehoben (Kat. 42). So ziehen die Schlußblätter oft einen »Schluß«, ein Fazit, das die ganze Serie reflektiert.

Allegorie und Öffentlichkeit

Auch wenn die Kunst der Allegorie in der Druckgraphik im 16. Jahrhundert einen Höhepunkt hatte, war dies nicht voraussetzungslos und stand in einem weiteren Verständnishorizont. Allegorische Figuren waren als Bestandteile der enzyklopädischen Bildprogramme schon im Mittelalter in der Öffentlichkeit präsent, als Reliefs an den Fassaden oder in den Glasfenstern der Kirchen.²⁹ Solche für jedermann sichtbaren Bilder dienten der Belehrung und der programmatischen Selbstdarstellung der Institution. Besonders deutlich ist diese Funktion bei den Tugendpersonifikationen an den Rathäusern. So erscheinen etwa Nächstenliebe und Überfluß, Friede und Vernunft an der Fassade des 1565 erbauten Rathauses von Antwerpen.³⁰ In den Sitzungssälen der Rathäuser gemahnten Personifikationen der Regierungstugenden und Allegorien der »Guten Regierung« die Ratsherren an ihre Pflichten, und formulierten zugleich Anspruch und Selbstbewußtsein der Stadt.³¹ Auch in Privathäusern konnten allegorische Bilderserien präsent sein, die *Sieben Freien Künste* etwa im Haus des Antwerpener Kaufmanns Nicolaas Jongelinc (vgl. Kat. 13).

Neben solchen beständigen Bildprogrammen hatten die Festumzüge und Aufführungen mit Figurenwagen und lebenden Bildern das größte Publikum.³² In den Niederlanden waren

verschiedene Formen öffentlicher allegorischer Darbietungen ausgeprägt, die zur allgemeinen Verständlichkeit der Themen, Figuren und der Allegorie insgesamt beträchtlich beigetragen haben. Dies waren zum einen die schon genannten Theateraufführungen der Rhetorikervereinigungen. Zum anderen waren es Festumzüge (»Ommegang«), die jährlich aus Anlaß von Prozessionen stattfanden und mit großem künstlerischen Aufwand ausgestattet sein konnten.³³ Den Themen der Bilderwagen wurde großes Gewicht beigemessen. So ist das Programm des Antwerpener »Ommengangs« von 1561 in einer eigenen Broschüre veröffentlicht worden, und zudem von Heemskerck als Stichzyklus wiedergegeben (Kat. 40).

Zu erwähnen sind auch die höfischen Festaufführungen für ein ausgewähltes Publikum. Als in Stuttgart im Jahr 1609 die Hochzeit von Herzog Johann Friedrich von Württemberg mit Barbara Sophia von Brandenburg in Gegenwart vieler auswärtiger Fürsten und deren großem Gefolge gefeiert wurde, begann jedes Turnier und Reiterspiel mit einem Aufzug von Bilderwagen. Der Aufzug des Bräutigams zum Ringrennen etwa zeigte einen Triumph politischer Tugenden über Laster, der des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg wurde angeführt von einer Triumphwagen mit einer Allegorie der *Welt*, die deutlich auf das Titelblatt von Heemskercks Zyklus (Kat. 40.1) zurückgeht,³⁴ gefolgt von vier Göttern für die Elemente. Dies Beispiel zeigt auch die Funktion der Graphikserien, Muster und Vorlagen zu liefern, die nach Bedarf übernommen und abgeändert werden konnten.

Allegorische Triumphzüge waren ein in vielen Ländern Europas verbreitetes Phänomen. Höchste politische Bedeutung hatten die feierlichen Einzüge, die Intreden (»blijde inkomst«), mit denen die niederländischen Städte und Provinzen als Teile des habsburgischen Reiches ihre neuen Statthalter begrüßten. Bei diesen Zeremonien akzeptierten die Niederlande die neuen Landesherren, die im Gegenzug deren Rechte und Privilegien feierlich bestätigten. Das Programm der dabei errichteten Triumphbögen und Schaugerüste mit gemalten und lebenden Bildern wurde, oft aufwendig illustriert, in besonderen Publikationen festgehalten.³⁵ In Antwerpen waren die führenden Künstlerwerkstätten an solchen Einzugsdekorationen beteiligt. Die Stichserie der *Erdeile* (Kat. 27) geht zurück auf die Entwürfe, die Maarten de Vos für die Dekorationen zur Intrede Erzherzog Ernsts von Österreich in Antwerpen im Juni 1594 gezeichnet hatte. Der neue Statthalter sah dabei Personifikationen, die den Machtanspruch des habsburgischen Weltreichs bestätigten, doch auch solche, die deutlich zeigten, was von ihm erwartet

wurde, darunter: öffentliche Wohlfahrt, Sicherheit, Autorität, Gerechtigkeit, Friede und eine Erneuerung des »Goldenen Zeitalters«.³⁶

Die Niederlande befanden sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts im Krieg, zerrissen durch die Konfessionsspaltung und den Freiheitskampf gegen die spanische Herrschaft, der als »Achtzigjähriger Krieg« erst 1648 im Frieden von Münster mit der Unabhängigkeit der nördlichen Niederlande endete. In den hier ausgestellten Graphikserien finden sich Hinweise darauf nur indirekt, angedeutet in Attributen und im Hintergrund (Kat. 9). Dies erklärt sich aus der Funktion von Allegorien mit so allgemeiner Bedeutung: sie halten fest, was jenseits der aktuellen Konfliktsituation konsensfähig sein kann. Maarten de Vos, als Lutheraner seit der spanischen Rückeroberung Antwerpens 1584 unter katholische Herrschaft gezwungen, legte seine Auffassung der christlichen *Tugenden* (Kat. 10) gerade nicht konfessionell fest, sondern hielt sie für alle Seiten interpretierbar. Vielen Niederländern, darunter auch Künstlern wie Maarten van Heemskerck oder Crispijn de Passe I, blieb nur das Exil.³⁷

In diesen Konflikten spielte die Druckgraphik als Medium eine große Rolle. Politisch-allegorische Graphikserien, entworfen auch von Heemskerck und de Vos, gestochen etwa von den Wierix, klagten Krieg und Tyrannei an oder feierten die Friedensschlüsse als triumphale Inszenierungen.³⁸ Diese aktuelle, in die Auseinandersetzungen eingreifende Graphik- und Flugblattproduktion liegt außerhalb des hier erfaßten Spektrums. Doch es sei daran erinnert, daß kein Weltbild, und sei es noch so perfekt systematisiert, ohne Kenntnis der historisch-politischen Gegebenheiten verständlich ist.

»Manierismus« und Realität

Mit »Manierismus«, dem jüngsten und zwiespältigsten Begriff der Kunstgeschichte, wird gemeinhin sowohl ein Stil als auch die Epoche zwischen Renaissance und Barock bezeichnet. Im Blick auf die hier erfaßten allegorischen Graphikserien reicht jedoch beides nicht aus. Ihre innovative Kraft äußerte sich gerade darin, wie für tradierte Inhalte neue Darstellungsweisen und Bezüge zur Realität gefunden wurden. Obwohl Ausstellung und Katalog nicht chronologisch gegliedert sind, geben sie doch – innerhalb der einzelnen Kapitel – die Geschichte dieser Neuentwicklungen mehrfach wieder, besonders dort, wo ein Thema in zahlreichen Varianten präsentiert wird (Kap. III).

Am Anfang stehen der Figurentypus und die klaren Kompositionsprinzipien der Kunst der Renaissance, von denen Frans Floris ausgeht und an denen Maarten de Vos durchgehend festhält.

»Manieristisch« im engsten Sinn sind die Beispiele, in denen sich die allegorische Bedeutung aus der in sich bewegten Figur konstituiert. Um dieses Figurenkonzept, seine Varianten und Alternativen, konzentriert sich die hier getroffene Auswahl. Die allegorischen Bedeutungen konnten auf jedermann verständliche Figuren des Alltags übertragen werden: so setzte Hendrick Goltzius, der größte Meister des manieristischen Stils in den Niederlanden, für die Tugend des *Mäßes* nacheinander eine an der Kunst der Renaissance geschulte Personifikation, eine »manieristische« und eine »alltägliche« Figur ein (Kap. I.1).

Seit etwa 1600 wird der allegorische Gehalt ganz dem Alltag überantwortet: Jacques de Gheyns *Köchin* (Kat. 23.4) personifiziert das *Feuer* anspielungsreich als Schluß einer fortlaufenden *Elemente-Folge*.

Schließlich übernehmen Szenen des Alltags, unter Verzicht auf jegliche Personifikation, die übertragenen Bedeutungen: Jan van de Velde's Graphikserien (Kat. 23, 36) fordern den Betrachtern gerade diese Übertragungsleistung von der Realitätsbeobachtung auf das Weltverständnis ab.

Es wäre gewiß falsch, dies alles als lineare Entwicklung zu verstehen. In der Blütezeit der Produktion allegorischer Graphikserien, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, standen alle Varianten allegorischer Verfahren zur Verfügung. Als Beispiel genannt seien die *Jahreszeiten* (Kap. III.4): alle Versionen des Themas basieren auf den alternativen Varianten von Heemskerck und Bruegel. Was üblicherweise als Errungenschaft der »realistischen« Malerei im Holland des 17. Jahrhunderts gewertet wird, ist hier längst schon angelegt: Erfindung bewegter Figuren und Beobachtung der sichtbaren Wirklichkeit folgen nicht nacheinander, sondern gehören zusammen. Das *Wasser* (Kat. 22.2), entworfen von Karel van Mander, der als Künstler wie als Autor Praxis und Theorie der Zeit prägte, vereint beispielhaft das Muster einer in sich gedrehten manieristischen Figur mit einer an der Wirklichkeit beobachteten Küstenlandschaft.

So bleibt letztlich nicht die übliche kunsthistorische Klassifikation von Stil und Epoche, sondern die Aufmerksamkeit für Bild und Bedeutung, für das wechselhafte Verhältnis von Figur, Attribut und Umgebung, Grundlage für das Verständnis der allegorischen Graphikserien.

- 1 Grundlegend: Ausst. Münster 1976; Ausst. Evanston 1993. Neuere Studien zur niederländischen Graphikproduktion in Ausst. Amsterdam 1993/4; Orenstein 1996.
- 2 Ausst. Münster 1976, Kap. I; Kat. Rotterdam 1988; De Pauw-De Veen 1970.
- 3 Sellink 1992.
- 4 Kat. Coburg 1995; Mauquoy-Hendrickx.
- 5 Vgl. Silver 1993, S. 28–30.
- 6 Zusammengefasst in H: de Vos.
- 7 Veldman 1977, S. 44–93.
- 8 Zum folgenden: Filedt Kok 1991/2; Silver: *Imitation & Emulation*, 1993.
- 9 Vgl. Filedt Kok 1991/2, S. 196, 200.
- 10 Zum Verlag von Pieter Schenck vgl. H XXV, S. 5.
- 11 Grundlegend zur Emblemik: Henkel/Schöne; vgl. Ausst. Braunschweig 1978, S. 21–32; Vekeman/Müller Hofstede 1984.
- 12 Ackermann 1993, S. 44; vgl. McGrath 1984, S. 73. – Sie sind auch keine »Bildgedichte«, poetische Beschreibungen von Kunstwerken oder deren Sujets. Vgl. dazu Hellmut Rosenfeld: *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*. Leipzig 1935 (Palaestra 199); Jochen Becker, Rezension zu: Gisbert Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973, in: Simiolus 8, 1975/76, S. 26–30.
- 13 Worthen 1991/2.
- 14 Eine Liste möglicher Wort-Bild-Zusammenhänge in Ausst. Köln 1981, S. 81–83; vgl. die Analysen bei Ackermann 1993. Die Forschung konzentrierte sich bisher auf die moralisierenden und allegorischen Beschriftungen zu Genre und Mythologie; vgl. McGrath 1984; Renger 1984. Die Frage nach der Funktion der Texte auf allegorischen Serien stellt sich jedoch anders als bei der anhaltenden Diskussion über die Interpretation des Genre. Untersuchungen wie die von Ackermann 1993 über die Genregraphik des 17. Jahrhunderts stehen hierzu noch aus.
- 15 Vgl. McGrath 1984, S. 74.
- 16 Vgl. McGrath 1984, S. 73ff., 76ff.
- 17 Ackermann 1993, S. 45.
- 18 Veldman 1977, S. 108; vgl. Ausst. Köln 1981, S. 20.
- 19 Ovid: *Metamorphosen* XV, 234; vgl. Panofsky: *Vater Chronos*, 1980, S. 113, 116f.
- 20 Vgl. Ackermann 1993, S. 44f., 112f.; John Roger Paas: *Sigmund von Birken's anonyme Flugblattgedichte im Kunstverlag des Paul Fürst*, in: *Philobiblon*, Jg. 34, H. 4, 1990, S. 321–339; John Roger Paas: *Unbekannte Gedichte und Lieder des Sigmund von Birken*. Amsterdam 1990 (Chloe. Beihefte zum *Daphnis*, Band 11).
- 21 Ausst. Köln 1981, S. 82; McGrath 1984; Renger 1984, S. 153; vgl. *Cockx-Indestege*.
- 22 Filedt Kok 1991/2, S. 160f.; Krystof 1997, S. 52.
- 23 Branden/Cockx-Indestege/Sillis 1978; Veldman 1977, S. 108, Anm. 61; Veldman: *Galle*, 1991, S. 276. Seine Bildunterschriften wurden veröffentlicht in: Max Rooses, *Kilianus Latijnsche gedichten*. Antwerpen 1880.
- 24 Meetz 1992, S. 31, Anm. 95.
- 25 Veldman 1977, S. 98–108, auch zum folgenden; die Liste auf S. 104f., Anm. 40.
- 26 Zum folgenden vgl. Veldman 1977, S. 125–132; Gibson 1981; Williams/Jacquot 1960.
- 27 Etwa Ausst. *Sets & Series*, New Haven 1984, S. 5.
- 28 Vgl. zuletzt die Versuche im *Lexikon der Kunst*, Artikel »Zyklus«, Bd. 7, München 1996 (Leipzig 1994), S. 955; Rümelin 1996/97, S. 83f., auch zum folgenden. – Im Unterschied zu Rümelin werden die Begriffe hier nicht als Gattungen, nach dem Verhältnis von Bild und Text, sondern von Thema und Darstellungsmodus, als bildliche Verfahren der Bedeutungskonstruktion diskutiert.

- 29 Vgl. *Katzenellenbogen* 1964; Ausst. *Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen*. Bearb. von Rüdiger Becksmann u. a. Esslingen 1997.
- 30 Vgl. Holm Bevers: *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1565)*. Hildesheim, Zürich, New York 1985, S. 58–61, 230.
- 31 Vgl. Tipton 1996.
- 32 Vgl. allgemein: *Festaufzug, Festeinzug*, in: RDK, Bd. 9, Sp. 1417–1520; Roy Strong: *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*. Woodbridge 1984.
- 33 Vgl. Williams/Jacquot 1960.
- 34 Diese Aufzüge wurden 1611 in 257 Radierungen publiziert: Balthasar Küchler: *Repraesentatio Der Fürstl. Aufzug vnnnd Ritterspiel*. Schwäbisch Gmünd 1611. Der genannte allegorische Triumphwagen der *Welt*. Inv.Nr. A 32549; Andresen IV, S. 223, 4. Abteilung, Blatt 1–2. Vgl. allgemein Helen Watanabe-O'Kelly: *Triumphal Shews. Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560–1730*, S. 37–63.
- 35 Vgl. John Landwehr: *Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515–1791*. A Bibliography. Leiden 1971.
- 36 Zu den Zeichnungen: Reinsch 1967, Nr. 112.
- 37 Vgl. Veldman 1977; Veldman 1992, S. 261f.; Veldman 1993.
- 38 Vgl. Ausst.: *Images of Discord/De Tweedracht Verbeeld*. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War. Bearb. von James Tanis und Daniel Horst; Bryn Mawr College Library, 1993.