



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Heide vor der Tür.

Ikonographie des bedrohten Abendlandes

zur Zeit Rudolfs II.“

Verfasser

Gerda Lindenthal

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: **Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler**

Mein besonderer Dank gilt Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler, bei dem ich zwei Seminare absolvieren durfte und wo ich auch die Anregung für meine Diplomarbeit erhalten habe. Ohne ihn wäre diese Arbeit nie zustande gekommen.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinem Mann, bei meinen drei Töchtern, dem Rest meiner Familie und meiner Tagesmutter für die große Unterstützung während meines Studiums.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Forschungsstand	6
3. Geschichtlicher Hintergrund im Überblick	7
4. Der Türkenkrieg als Thema in der Malerei und der Graphik	11
4.1. Allegorische Darstellungen auf Steinoberflächen des Hans von Aachen	11
4.2. Türkenkriegsallegorien auf Pergament des Hans von Aachen	19
4.2.1. Allegorie des römischen Kaisertums	20
4.2.2. Allegorie auf die Kriegserklärung von Konstantinopel	23
4.2.3. Allegorie auf die Schlacht von Sissek	26
4.2.4. Allegorie auf die Schlacht von Mezö-Keresztes	29
4.2.5. Werkstatt des Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Gran	32
4.2.6. Allegorie auf die Rückeroberung der Festung Raab	34
4.2.7. Allegorie auf die Schlacht von Călugăreni	38
4.2.8. Allegorie auf die Eroberung von Stuhlweißenburg	40
4.2.9. Allegorie auf die Schlacht bei Schellenberg	45
4.2.10. Allegorie auf die Schlacht bei Goroszló	48
4.2.11. Allegorie auf die Schlacht von Kronstadt	51
4.3. Die Türkenkriegsallegorie von Bartholomäus Spranger	54
4.4. Kupferstiche und Radierungen aus der Zeit Rudolfs II.	55
5. Der Türkenkrieg als Thema in der Plastik	60
5.1. Die Hauskrone des Kaisers	60
5.2. Das Bronzerelief und die Reliefbüste von Adrian de Vries	63
5.3. Medaillen mit Bezug zum Türkenkrieg	68
6. Schlussfolgerung	74
Bibliographie	81
Abbildungsnachweis	87
Abbildungen	88
Anhang: Abstract	106
Lebenslauf	108

1. Einleitung

Laut einem Sprichwort sagt ein Bild mehr als tausend Worte. Diese Ansicht verdeutlicht die Bedeutung, die Wirkung und die Macht von Darstellungen. In unserer heutigen Zeit nehmen wir möglicherweise durch die Flut an Bildern, die uns überall begegnet, jedes einzelne weniger wahr. Früher hatten sie noch Seltenheitswert.

In der Zeit um 1600 war das christliche Heilige Römische Reich bedroht durch die Expansion des Osmanischen Reiches. Da hier zwei sehr unterschiedliche Gegner aufeinander trafen, bot dies gute Voraussetzungen für Kunstwerke, in denen der Feind leicht zu erkennen war. Hans von Aachen verknüpfte sehr geschickt reale kriegerische Erfolge des kaiserlichen Heeres mit mythologischen und teilweise christlichen Göttern. Sie zeigten ihre Unterstützung auf Seiten Rudolfs gegen das feindliche Heer deutlich. Durch allegorische Figuren integrierte der Künstler zusätzliche Informationen, die nicht immer leicht zu entschlüsseln sind. Seine Bilderfindungen wurden von anderen Hofkünstlern aufgegriffen und zu neuen Kunstwerken verarbeitet.

Diese Arbeit setzt sich mit der Ikonographie von Bildern, Graphiken und Plastiken aus der Zeit Rudolfs II. auseinander, die im Zusammenhang mit der Bedrohung des Abendlandes durch die Osmanen entstanden sind. Aufgrund der Fülle der erhaltenen Objekte musste eine Auswahl getroffen werden. Die Bildinhalte der einzelnen Gegenstände werden nicht nur beschrieben, sondern auch versucht zu interpretieren. Die bisherige teilweise sehr intensive Erforschung der Objekte wird integriert und hinterfragt. Denn in der Arbeit soll aufgezeigt werden, dass einige Elemente der Kompositionen im Laufe der Zeit sehr unterschiedlich gedeutet wurden. Weiters soll versucht werden, neue Denkansätze zu liefern und Gemeinsamkeiten der Kunstwerke herauszuarbeiten.

Um die ikonographischen Werke besser verstehen zu können, wird zum Beginn der Arbeit der geschichtliche Hintergrund geschildert. Das nächste Kapitel bespricht Bilder und Graphiken, die sich auf den Türkenkrieg beziehen. Da sich Hans von Aachen in seinem Œuvre auf allegorische Weise oft mit dem Krieg und den kaiserlichen Erfolgen auseinandersetzte, werden anfangs seine Gemälde auf Steinoberflächen behandelt. Aufgrund ihrer geringen Größe musste das Thema komprimiert dargestellt werden und somit blieb der Platz den wesentlichen Elemente vorbehalten. Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Pergamentbildern des Hofmalers, wobei auf die verlorenen Exemplare anhand der erhaltenen Kopien im Dresdner Kupferstich-Kabinett eingegangen wird.

Berücksichtigung finden in diesem Zusammenhang auch die Vorstudien zu den Kompositionen. Danach wird das einzige Gemälde von Bartholomäus Spranger mit Bezug zur kriegerischen Auseinandersetzung zwischen dem Heiligen Römischen Reich und den Türken thematisiert. Im Anschluss zeigen exemplarisch ausgewählte Kupferstiche und Radierungen, wie die Graphik mit dem Kampf gegen die Osmanen umgegangen ist. Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit einigen plastischen Werken aus der Zeit um 1600. Zu Beginn werden die von Jan Vermeyen angefertigten Goldschmiedearbeiten für die Hauskrone des Kaisers behandelt. Danach beleuchtet die Arbeit ausführlich das Bronzerelief von Adrian de Vries und vergleicht es mit den Pergamentbildern des Hans von Aachen. Auf der Reliefbüste des Bildhauers liegt etwas später das Augenmerk bevor abschließend einige Medaillen, die als Zeichen des Triumphes über die Türken gestaltet wurden, näher besprochen werden. Die Schlussbetrachtung fasst die gewonnenen Erkenntnisse der einzelnen Abschnitte zusammen, wobei auf neue Denkansätze nochmals hingewiesen wird.

2. Forschungsstand

Die Behandlung der Ikonographie der Türkenkriege in der Zeit Rudolfs II. erfolgte bisher hauptsächlich nach Medien oder nach Künstlern getrennt. Eine Ausnahme bilden hier die Ausstellungskataloge von Wien aus dem Jahre 1988 und jenem von Prag aus dem Jahre 1997.¹ Da der Großteil der Arbeit Werke von Hans von Aachen behandelt, beschränkt sich der Forschungsstand auf diesen Künstler.

Rudolf Arthur Peltzer beschäftigte sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Leben und Werk des Hofmalers Hans von Aachen.² Dabei besprach er nur kurz die mythologischen Pergamentbilder über die kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Osmanen und bezeichnete sie als „wirres Chaos“.³ Es entstand seiner Meinung nach unter anderem durch die Kombination von realen Personen, Schlachtenszenen, Festungsansichten, Personifikationen von Ländern und den Emblemen des Kaisers.⁴ Den Kaiser und seinen Hofastronomen hielt er für die Urheber der Entwürfe. Den

¹ **Kat. Ausst. Wien 1988; Kat. Ausst. Prag 1997.**

² **Peltzer 1911 - 1912.**

³ **Peltzer 1911 - 1912**, S. 128-129.

⁴ **Peltzer 1911 - 1912**, S. 128-129. Peltzer betrachtete die Bilder nur allgemein und ging kurz auf zwei Exemplare ein.

Zusammenhang der Radierung von Cornelis Theodorus Boissens (Abb. 52) mit der Bilderserie des Hofmalers erkannte bereits Peltzer.⁵

Hans-Jochen Ludwig setzte sich mit den Allegorien auf den Langen Türkenkrieg von Hans von Aachen Ende der 1970er sehr genau auseinander.⁶ Er ging nicht nur auf die erhaltenen Ölskizzen des Hofmalers ein, sondern berücksichtigte ebenso die im Dresdner Kupferstich-Kabinett erhaltenen Kopien der Bilderfindungen. Durch die Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen gelang es ihm, die Inhalte besser deuten zu können. Seine Ergebnisse bilden bis heute den Grundstock unseres Wissens über die Werke. Er versuchte den vollen Umfang der Serie (vierzehn Stück) zu rekonstruieren.⁷

Viel Platz gewährte Joachim Jacoby den Darstellungen über den Kampf gegen die Heiden und bezog die mit demselben Thema bemalten Alabaster- und Marmorplatten mit ein.⁸ Er bot einen guten Überblick der bisherigen Erkenntnisse und setzte sich damit kritisch auseinander. Einerseits gelang es ihm eigene Forschungsergebnisse zu liefern und andererseits bestätigte er alte Thesen.

Karl Schütz beschäftigte sich nur mit den sieben erhaltenen Ölbildern des Hans von Aachen über die Schlachten zwischen dem Kaiserreich und den Türken, die Kopien der Dresdner Kunstsammlungen ließ er außer Acht.⁹ Trotzdem gelange es ihm, Neues zu entdecken. Bei der Allegorie auf die Eroberung von Stuhlweißenburg spricht er als Erster das Problem an, dass der römische Feldherr keine Ähnlichkeit mit Rudolf II. hat.¹⁰ Im Rahmen des Ausstellungskataloges über Hans von Aachen behandelte Thomas Fusenig die bereits erwähnte Radierung von Boissens.¹¹

3. Geschichtlicher Hintergrund im Überblick

In Rudolfs Regentschaft waren die kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Osmanen im „Langen Türkenkrieg“ (1593 - 1606) eine große Herausforderung, galt es doch die Christenheit zu verteidigen.¹² Die Kämpfe zwischen Christen und Muslimen auf dem Gebiet des Kaiserreiches begannen schon vor seiner Regierungszeit. Nachdem König

⁵ Peltzer 1911 - 1912, S. 128.

⁶ Ludwig 1978, S. 30-98.

⁷ Ludwig 1978, S. 107-112.

⁸ Jacoby 2000, S. 174-176, S. 178-180, S. 182-203.

⁹ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 237-245.

¹⁰ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 242.

¹¹ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 247-251.

¹² Galen 2001, S. 138-140.

Ludwig von Ungarn 1526 die Schlacht bei Mohacs verlor und starb, beanspruchten drei Mächte das Land: die Habsburger, der Woiwode von Siebenbürgen Johann Zápolya und natürlich die Türken.¹³ Das führte zu einer Aufteilung des Gebietes. Der Kaiser erhielt Westungarn, der Sultan bekam das Zentrum und die Siebenbürgen herrschten im östlichen Teil. 1568 schlossen die Habsburger und die Osmanen einen Friedensvertrag, der mehrmals verlängert wurde.¹⁴ Trotz dieser Vereinbarung gab es im Grenzbereich zwischen dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches und jenem der Osmanen bewaffnete Überfälle.¹⁵ Kleinere Gefechte mit bis zu 5000 Soldaten waren nichts Ungewöhnliches.¹⁶ Deshalb war die Stärkung der „Militärgrenze“ ein wichtiges Anliegen: Befestigungsanlagen wurden ausgebaut, modernisiert und mit Berufssoldaten versehen.¹⁷ Eine persönliche Demütigung erlebte laut Hans Galen der westliche Regent durch den Sultan, da Rudolf von diesem nur als „König von Wien“ titulierte wurde. Der Sultan selbst wähnte sich durch den Sieg 1453 in Konstantinopel als Nachfolger des byzantinischen Kaisers.

Seit dem Waffenstillstand war der westliche Herrscher verpflichtet, jährliche Tributzahlungen (in der Höhe von 30.000 Dukaten)¹⁸ an den Sultan abzuliefern.¹⁹ Die Gesandtschaften überbrachten zusätzlich wertvolle Kunstwerke. Rudolf schickte 1590 den Reichshofrat Friedrich von Kreckwitz nur mit kostbaren Gaben und ohne Geld auf den Weg. Daraufhin ließ der Großwesir Sinan Bassa den Überbringer in das Gefängnis werfen, weil er an einen Diebstahl der Tributsumme durch Kreckwitz glaubte. Nach einem halben Jahr wurde er frei gelassen, aber die Strapazen der Gefangenschaft kosteten ihn wenig später das Leben.

Im Jahre 1592 eroberte Hassan Pascha von Bosnien weite Gebiete Kroatiens und scheiterte an der Festung Sissek.²⁰ Erst am 22. Juni 1593 konnte das christliche Heer die Feinde vernichtend schlagen und somit die Belagerung der Stadt auflösen. Die offizielle

¹³ **Vocelka 2011**⁶, S. 120-122.

¹⁴ **Galen 2001**, S. 138-140.

¹⁵ Folgende heutige Staaten lagen damals am Rand des Reiches: die Slowakei, der Westen Ungarns und Kroatien (**Vocelka 2011**⁶, S. 122). Bei den Übergriffen wurde reiche Beute gemacht und so sollen die Türken laut Schwarzenfeld Vieh, Getreide und sogar Kinder erbeutet haben (**Schwarzenfeld 1979**, S. 126).

¹⁶ **Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 97.

¹⁷ **Galen 2001**, S. 138-140.

¹⁸ **Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 97.

¹⁹ **Schwarzenfeld 1979**, S. 126-127. An der Stelle schilderte Schwarzenfeld die Tributzahlungen und das Schicksal des Reichshofrates Kreckwitz.

²⁰ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 239; Ackerl datierte hingegen den Einfall der Türken in Kroatien erst ins Jahr 1593 (**Ackerl 2009**, S. 132).

Kriegserklärung²¹ von Sultan Murad III. an Rudolf II. erfolgte am 13. August des gleichen Jahres.²² Der westliche Kaiser zog mit seinen Soldaten nie selbst in die Schlachten.

Ein umstrittener Bereich in dieser Auseinandersetzung war Siebenbürgen. Rudolf II. versuchte 1597 den Fürsten Sigismund Báthory mittels Vertrag zur Aufgabe dieses Landes zu bewegen.²³ Obwohl der Fürst schriftlich auf das Gebiet verzichtete, marschierte er zweimal ein. Der Grund für den Vertrauensbruch waren Unruhen in Transsilvanien.²⁴ Báthory kämpfte mit dem Kardinal Andreas Báthory, seinem Onkel, und dem Woiwoden Michael dem Tapferen gegen das Heer des Kaisers unter General Basta.²⁵ Laut Haupt verlor Báthory 1601 die Auseinandersetzung und verzichtete endgültig auf sein Land und erhielt dafür von Rudolf II. eine böhmische Herrschaft als Alterssitz.²⁶

Als im Jahre 1603 der Sultan verstarb und der vierzehnjährige Achmed I. sein Nachfolger wurde, rechnete der Kaiserhof mit Unruhen im Osmanischen Reich.²⁷ Die Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende lebte auf. Beide Reiche standen sich nach dreizehn Jahren letztendlich als gleichstarke Gegner gegenüber, die sowohl Siege errungen als auch Niederlagen erdulden mussten.²⁸ Der Friede von Zsitvatorok am 11. November 1606 beendete den Krieg, legte eindeutige Grenzen fest und Rudolf II. wurde vom türkischen Herrscher als Kaiser anerkannt.²⁹ Anstatt jährlich weiterhin Tribut zahlen zu müssen, begnügten sich die Türken mit einem einmaligen Ehrengeschenk.³⁰

Die dreizehnjährige Auseinandersetzung steht nicht automatisch für einen Kampf Orient gegen Okzident also Christen gegen Muslime, denn trotz unterschiedlicher Religionen gab es Interesse an Allianzen.³¹ So versuchte der westliche Kaiser den Schah von Persien Abbas I. von einem Bündnis zu überzeugen, was ihm jedoch nicht gelang. Das katholische

²¹ Die Kriegserklärung wurde damals als „Absagebrief“ bezeichnet (**Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 97).

²² **Schwarzenfeld 1979**, S. 128-129; **Kappel 1995**, S. 125; **Ackerl 2009**, S. 132. Laut Karl Schütz erfolgte die Kriegserklärung des osmanischen Herrschers bereits im Juli (**Kat. Ausst., Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 239).

²³ **Ludwig 1978**, S. 79.

²⁴ **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 101.

²⁵ **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 101.

²⁶ **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 101.

²⁷ **Schwarzenfeld 1979**, S. 194.

²⁸ **Galen 2001**, S. 139-140.

²⁹ Erzherzog Matthias übernahm 1605 offiziell die Leitung im Kampf gegen die Osmanen und auch der Friedensschluss von Zsitvatorok wurde von ihm ausgehandelt, obwohl der Kaiser damit nicht einverstanden war (**Kappel 1995**, S. 129). Schwarzenfeld erwähnte hingegen die Zustimmung Rudolfs zu diesem Frieden und nennt als Grund für die Entscheidung seinen schlechten Gesundheitszustand (**Schwarzenfeld 1979**, S. 217-218). Später beschuldigte er laut Schwarzenfeld seinen Bruder Matthias aber ohne seine Zustimmung gehandelt zu haben.

³⁰ **Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 98.

³¹ **Kappel 1995**, S. 129-130.

Frankreich seinerseits stand nicht auf der Seite des Kaisers, sondern verbündete sich mit dem Sultan und unterstützte die Protestanten.³² Laut Schwarzenfeld war es für Rudolf schwierig, die notwendigen Geldmittel und Soldaten³³ zur Verfügung zu stellen. Einerseits musste er die Reichsstände zu einer finanziellen und materiellen Hilfeleistung überreden und andererseits brauchte er die Zustimmung und Geldmittel des Papstes.³⁴ Da seit der Reformation das Reich in katholische und protestantische Teile gespalten war, musste diese Hürde überwunden werden, um gemeinsam gegen den Feind aufzutreten. Der bereits 1555 geschlossene Religionsfrieden legitimierte den protestantischen Glauben und war die Basis eines geeinten Machtbereichs.³⁵ Trotz der kriegesischen Bedrohung von außen beherrschten die Probleme zwischen Protestanten und Katholiken noch den Reichstag in Regensburg am 13. Mai 1594.³⁶ Der Kaiser versuchte die notwendige Hilfe zu erlangen, indem er das Augenmerk auf die verlorenen Schlachten der kaiserlichen Truppen legte.³⁷ Dem Kaiser gelang es eine Türkenhilfe durchzusetzen³⁸ und er erwähnte den Sieg des christlichen Heeres bei Sissek im Jahre 1593 erst beim „Abschied“ des Reichstages.³⁹ Dem christlichen Herrscher war es wichtig, im eigenen Reich Frieden zwischen den beiden Konfessionen zu sichern.⁴⁰ Deshalb wählte er aus beiden Kreisen Berater und besetzte auch wichtige Hofämter⁴¹ mit Protestanten. Da die Kurie mit diesem Zustand nicht zufrieden war, begann man mittels Intrigen die eigene Macht zu stärken.⁴² Als um 1600 der Einfluss des Astronomen Tycho de Brahe auf den Habsburger immer größer wurde,

³² **Schwarzenfeld 1979**, S. 74, 160 und 167-169. Der Sultan übermittelte Heinrich IV. von Frankreich im November 1592 folgende Nachricht: „Deine Feinde sind meine Feinde. Ich möchte ihn (Kaiser Rudolf) am liebsten in seiner böhmischen Residenz aufsuchen“ (zitiert nach: **Schwarzenfeld 1979**, S. 128).

³³ Zum kaiserlichen Heer gehörten deutsche, italienische und französische Hilfstruppen, was zu Spannungen führte (**Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 97).

³⁴ **Schwarzenfeld 1979**, S. 129-132; **Kappel 1995**, S. 130.

³⁵ **Kappel 1995**, S. 131.

³⁶ **Schwarzenfeld 1979**, S. 130; **Ackerl 2009**, S. 132. Die Angst vor dem Kriegsgegner sank mit zunehmender Entfernung von den Kampfhandlungen und die evangelischen Bürger deuteten die Bedrohung durch die Türken als Strafe für die Sünden der Katholiken (**Schwarzenfeld 1979**, S. 129).

³⁷ **Kappel 1995**, S. 130.

³⁸ **Schwarzenfeld 1979**, S. 132.

³⁹ **Kappel 1995**, S. 130.

⁴⁰ **Schwarzenfeld 1979**, S. 74-75.

⁴¹ **Schwarzenfeld 1979**, S. 154.

⁴² **Schwarzenfeld 1979**, S. 154 - 159.

verbesserte dies die Situation nicht.⁴³ Ab dem frühen 17. Jahrhundert unterstützte der Kaiser allerdings die Gegenreformation.⁴⁴

Am Kaiserhof in Prag arbeiteten zahlreiche bedeutende Künstler, zu ihnen zählten Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, Adrian de Vries und Jan Vermeyen.⁴⁵ Die Auseinandersetzungen der Christen mit den islamischen Türken wurden in vielen Kunstwerken thematisiert und die Siege des kaiserlichen Heeres glorifiziert. Für die zukünftigen Generationen belegten zwar die allegorischen Darstellungen Rudolfs ruhmreiche Rolle als Bezwinger der Osmanen und Beschützer der Christen, was aber keineswegs der Wahrheit entsprach.⁴⁶

4. Der Türkenkrieg als Thema in der Malerei und der Graphik

In diesem Kapitel werden Werke aus dem Bereich der Malerei und der Graphik besprochen. Das Hauptaugenmerk liegt auf Bildern des Hans von Aachen, da er den Krieg und die Erfolge des Römischen Reiches sehr oft zum Thema machte. Gerade der große Umfang ermöglicht die Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

4.1. Allegorische Darstellungen auf Steinoberflächen des Hans von Aachen

Der kaiserliche Hofmaler fertigte mehrere Gemälde auf Steinoberflächen⁴⁷ an und integrierte die Maserung in die Komposition. Diese Arbeit berücksichtigt nur jene drei Bilder, die sich auf die Auseinandersetzung zwischen dem westlichen Kaiserreich und den Türken beziehen.

Allegorie auf die Türkenkriege, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung, Vorderseite (Abb. 1)

Die bemalte Marmorplatte galt früher als Werk des Malers Adam Elsheimer und wurde erst 1823 von dem Grafengeschlecht Harrach erworben.⁴⁸ Folgende Inschrift zierte die rechte obere Ecke der Vorderseite: „NIMIVM DILECTE DEO/ PROTEMILITAT

⁴³ **Schwarzenfeld 1979**, S. 144-145. Brahe verstarb bereits im Oktober 1601 (**Schwarzenfeld 1979**, S. 143-144), doch andere Astrologen nahmen seinen Platz ein (**Schwarzenfeld 1979**, S. 207).

⁴⁴ **Schwarzenfeld 1979**, S. 197. Sie berichtete von Erzherzog Matthias, der als Vertreter Rudolfs, die Aufhebung aller protestantischen Glaubensgemeinschaften in Ungarn auf dem Landtag in Pressburg am 3. Februar 1604 forderte.

⁴⁵ **Galen 2001**, S. 140.

⁴⁶ Darauf wies schon Gertrude von Schwarzenfeld hin (**Schwarzenfeld 1979**, S. 92).

⁴⁷ **Jacoby 2000**, S. 174-175, 180-181; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 26, 82-83, 196-201.

⁴⁸ **Jacoby 2000**, S. 174.

ÆTHER.“ Joachim Jacoby hielt die lateinischen Zeilen für original und nicht für eine spätere Ergänzung.⁴⁹ Der Text könnte sich einerseits auf eine Legende von Theodosius (den Kampf gegen Eugenius) beziehen, aber andererseits soll Augustinus laut Evelyn Reitz als Quelle der Inschrift gedient haben.⁵⁰ Der Kirchenvater verband die Geschichte des Theodosius mit einem christlichen Gebet um die Hilfe Gottes. Ein aufkommender Wind wurde als göttliche Unterstützung ausgelegt mit den Worten: „O du besonderer Liebling Gottes, dem selbst der Äther im Kampfe beisteht.“ Diese Zeilen wurden nach der Meinung von Reitz verkürzt und als Inschrift in dem Gemälde des Hofmalers verwendet. Der Hofhistoriograph Jacob Typotius soll für den Text verantwortlich sein.⁵¹ Reitz erwähnte an gleicher Stelle die mit diesem Text ebenso zusammenhängende Darstellung eines Puttenkopfes, aus dessen Mund Wind bläst, im Himmelssegment des Pergamentbildes über die Schlacht von Sissek (Abb. 13). Auf dieses Beispiel geht die Arbeit später noch genauer ein.⁵² Das Einbeziehen einer Inschrift ist nicht typisch für die Gemälde des Hans von Aachen, allerdings besitzen die Kopien im Dresdner Kupferstich-Kabinett fast alle einen lateinischen Text auf der Rückseite.

In der anderen oberen Ecke werden auf einer Wolke römische Götter dargestellt. Vorne sitzt Jupiter auf einem Adler, hält sein Blitzbündel in der rechten Hand und trägt einen Lorbeerkranz auf dem Kopf. Er blickt auf die Erde herab und scheint bereit zu sein, in den irdischen Kampf aktiv einzugreifen. Der oberste römische Gott ist eindeutig zu erkennen durch seine Attribute (Blitzbündel, Adler) und sein Aussehen (kräftiger Mann, schulterlanges Haar, Bart).⁵³ Nach Evelyn Reitz sollte Jupiter als Kaiser Rudolf interpretiert werden.⁵⁴ In der Gefolgschaft des Gottes befindet sich Minerva, die ihre rechte Hand auf ihrem Schild abstützt. Die Göttin kann durch das Schild mit dem Kopf der Medusa benannt werden.⁵⁵ Ihre linke Hand präsentiert eine Krone⁵⁶, allerdings soll es sich laut Joachim Jacoby nicht um die Privatkrone Rudolfs von 1602 (Abb. 41) handeln.⁵⁷ Aus diesem Grund wird die Entstehung dieses Kunstwerkes vor 1600 angenommen. Von

⁴⁹ **Jacoby 2000**, S. 175.

⁵⁰ **Reitz 2009**, S. 110.

⁵¹ **Reitz 2009**, S. 110-111; Konečný teilt diese Ansicht (**Konečný 2010**, S. 83).

⁵² Siehe S. 26.

⁵³ **Poeschel 2009**, S. 299.

⁵⁴ **Reitz 2009**, S. 111. Diese Meinung vertrat auch Eliška Fučíková (**Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 26).

⁵⁵ **Poeschel 2009**, 308-310. Hier trägt die Göttin zwar einen Helm, aber ihre sonstigen Erkennungszeichen (Statuette der Victoria, Lanze usw.) wurden weggelassen.

⁵⁶ Als Kaiserkrone wurde das Insigne von Jacoby bezeichnet (**Jacoby 2000**, S. 175).

⁵⁷ **Jacoby 2000**, S. 174-175.

Aachen bildete eindeutig eine Mitrenkrone ab, denn der Kronreif mit den Lilienpalmetten, ein Hochbügel und die Teile einer Bischofsmütze sind deutlich zu erkennen.⁵⁸ Somit ist auf jeden Fall die Form von der Privatkronen des Kaisers eingebunden. Die offizielle Krone des Heiligen Römischen Reiches (Abb. 51) besitzt keine Lilien und keine Mitra. Jacoby beurteilte die Krone als Ausdruck, welche Partei die Götter in der kriegerischen Auseinandersetzung unterstützen.⁵⁹ Diese These scheint plausibel, da die Krone von Minerva gehalten wird. Eine weitere weibliche Gestalt bläst in eine Posaune und ist mit Lorbeer bekränzt. Nach Jacoby handelt es sich bei der Figur um Fama.⁶⁰ Obwohl sie sonst mit zwei Musikinstrumenten gekennzeichnet ist, wie zum Beispiel in der Allegorie auf das römische Kaiserreich (Abb. 8), dürfte er recht haben. Anfangs war nur eine Posaune üblich, erst um 1640 ordnete Cesare Ripa der Figur zwei Stück zu.⁶¹ Den Lorbeerkranz führte Okayama nicht als Attribut an.

Am Boden liegen zahlreiche türkische Trophäen: verschiedene Kopfbedeckungen (ein Turban, eine Ketsche⁶²), ein Streitkolben (Pusikan), Bögen, eine Trompete und eine Fahne mit einem Halbmond an der Stangenspitze. Zu den besiegten liegenden Feinden zählen nicht nur eindeutig an ihrem Turban erkennbare Osmanen, sondern im linken Bildteil könnten auch Frauen zu sehen sein. In der Bildmitte läuft ein muskulöser beinahe nackter Mann, der einen Bogen ohne Sehne umklammert, vor Jupiter davon. Da Janitscharen als Knaben aus christlichen Familien rekrutiert wurden und als gute Bogenschützen bekannt waren,⁶³ könnte ein solcher als der fliehende Soldat zu sehen sein. In einiger Entfernung kämpfen noch berittene Krieger gegeneinander. Laut Jacoby verschmolzen in diesem Bild antike Mythologie und aktueller Religionskampf.⁶⁴

Allegorie auf die Türkenkriege, Vorstudie (Abb. 2)

Eine erhaltene Zeichnung des Hans von Aachen konnte dem Marmorgemälde eindeutig zugeordnet werden, da sogar die Maserung des Steines eingezeichnet und die

⁵⁸ Die Bestandteile einer Mitrenkrone erwähnte Hermann Fillitz (Fillitz 1973, S. 24-28; Vögelke 1981, S. 307-310; Fillitz 1986, S. 182).

⁵⁹ Jacoby 2000, S. 175.

⁶⁰ Jacoby 2000, S. 175.

⁶¹ Okayama 1992, S. 83.

⁶² Damit wird die Kopfbedeckung eines Janitscharen bezeichnet (Jacoby 2000, S. 80).

⁶³ Ludwig 1978, S. 52.

⁶⁴ Jacoby 2000, S. 175.

Bildkomposition daran angepasst worden ist.⁶⁵ Allerdings verdeutlicht ein Vergleich mit dem ausgeführten Werk einige Auffälligkeiten und Unterschiede.

Die Krone in Minervas linker Hand scheint nachträglich ergänzt worden zu sein. Die Vermutung äußerte bereits Jacoby, da die Göttin vorher einen Zeigegestus besessen haben soll.⁶⁶ Hier hält Jupiter einen Pfeil, der möglicherweise von dem irdischen Bogenschützen auf ihn abgeschossen wurde und den er abfangen konnte. Auf diese Waffe verzichtete der Künstler bei der Realisierung der Allegorie. Die dritte himmlische Figur hatte ursprünglich noch einen Gegensand in der rechten Hand – vielleicht eine zweite Posaune. Am Boden wurden im Entwurf die osmanischen Trophäen zahlreicher dargestellt und eine Kampfszene mit vielen berittenen Soldaten einbezogen.

Allegorie auf die Türkenkriege, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung, Rückseite (Abb. 3)

Auf dieser Seite sind zwei Symbole abgebildet: das von Rudolf gewählte Sternbild des Steinbocks mit einem Fischeschwanz – Capricornus – und ein fliegender Adler. Laut Evelyn Reitz wurde mit diesen Zeichen das Werk bildlich gewidmet.⁶⁷ Das begründet sie mit dem Alabastergemälde, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 5, Abb. 6) befindet. Es besitzt auf einer Seite statt der Symbole ein Porträt Rudolfs. Durch das Vorhandensein der Inschrift auf dem Gemälde in Rohrau und den Symbolen der Rückseite könnte es nach Reitz beinahe als Imprese gelten.⁶⁸ Der Steinbock bezieht sich nicht auf das Geburtsdatum von Rudolf, denn er erblickte am 18. Juli 1552 im Sternzeichen des Krebses das Licht der Welt.⁶⁹ Schwarzenfeld gab an, er hätte das Tierkreiszeichen deshalb gewählt, weil es das Zeichen von Kaiser Augustus gewesen sei. Dieser wurde wirklich unter dem Zeichen des Capricornus geboren.⁷⁰ Der Adler als Symbol lässt sich ebenfalls auf Kaiser Augustus zurückführen, was die Gemma Augustea (Abb. 4) beweist. Chadraba stellte als Erster die Verbindung zwischen der römischen Kamee und der Rudolfinischen Kunst her.⁷¹ Somit wird auch die Vieldeutigkeit des Königs der Lüfte deutlich. Er verweist nicht nur auf Jupiter, sondern auch auf Rudolf und

⁶⁵ Fučíková 2010, S. 26.

⁶⁶ Jacoby 2000, S. 175.

⁶⁷ Reitz 2009, S. 110.

⁶⁸ Reitz 2009, S. 110.

⁶⁹ Schwarzenfeld 1979, S. 17.

⁷⁰ Chadraba 1970, S. 289.

⁷¹ Chadraba 1970.

Augustus. Eine weitere Bedeutung hat er in Form des Reichsadlers inne. Karl Vocelka bezeichnete den Adler als „Hauptsymbol des Kaisertums“.⁷²

Porträt Kaiser Rudolfs II., Vorderseite (Abb. 5) und Allegorie auf die Türkenkriege, Rückseite (Abb. 6), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Hans von Aachen bemalte eine Seite einer Alabasterscheibe im Hochformat mit einem Porträt Rudolfs II. in einer Rüstung. Ein Lorbeerkranz ruht auf dem Haupt des Monarchen als Zeichen des Sieges und der Orden des Goldenen Vlieses ziert seinen Oberkörper. Die Rückseite zeigt eine Allegorie auf die Türkenkriege – allerdings im Querformat.

Die Maserung des Marmors berücksichtigte von Aachen in seiner Komposition und so erweckt sie den Eindruck einer apokalyptischen Stimmung des Himmels.⁷³ Ein Mann in römischer Feldherrentracht und Toga gekleidet, trägt ebenfalls einen Lorbeerkranz und sitzt in der linken Bildhälfte. In seiner rechten Hand präsentiert er ein Zepter, während seine ausgestreckte linke Hand auf die knienden und liegenden Gefangenen weist. Chadraba verglich die Körperhaltung des Herrschers mit jener von Kaiser Augustus auf der Gemma Augustea (Abb. 4).⁷⁴ Er kam zu dem Schluss, von Aachen habe die thronende Gestalt seitenverkehrt in seine Allegorie eingefügt. Trotz des nachweisbaren Bezuges zum Vorbild wurden der Kaiser und Minerva in die linke Bildhälfte transferiert. Das lässt darauf schließen, dass die Positionierung der beiden eine Bedeutung hat. Wichtig ist, dass nicht der Standpunkt des Betrachters ausschlaggebend ist, sondern jener der Figuren im Bild. So sitzt der Kaiser rechts und zeigt auf die Gefangenen, die sich links von ihm befinden. Die rechte Seite wird in der christlichen Ikonographie als positive interpretiert.⁷⁵ Die Haartracht und die Kopfbedeckungen der Besiegten verraten, dass Osmanen zu sehen sind. Sie liegen gefesselt am Boden oder flehen um Gnade. Einer von ihnen ist als Repoussoirfigur wiedergegeben.

Der Herrscher wendet sich der hinter ihm stehenden Minerva zu, die ihre linke Hand auf seiner rechten Schulter abstützt. Ihre rechte Hand hält einen Speer und ein Helm schützt ihren Kopf. Ihr Schild ist ebenfalls zu sehen. Laut Chadraba sind in der Göttin mehrere

⁷² Vocelka 1981, S. 291.

⁷³ Chadraba 1970, S. 293.

⁷⁴ Chadraba 1970, S. 292.

⁷⁵ E. Dinkler von Schubert, Rechts und Links, in: LCI 2004, Bd. 3, Sp. 511-515. Der guten Seite ist normalerweise der Osten zugeordnet, bei den Türkenkriegsallegorien stehen aber die Krieger aus dem Orient auf der linken Seite.

allegorische und mythologische Figuren vereint, und zwar sollen Minerva und Hungaria verschmolzen sein.⁷⁶ Zusätzlich hätte sie der Maler auch noch zur Siegesgöttin gemacht. Den Abschluss auf dieser Seite bilden ein Legionsadler und eine gelbe Fahne (ein Teil des Doppeladlers ist zu sehen), die Feldzeichen des kaiserlichen Heeres.⁷⁷ Zu Füßen des Thronenden sitzt ein schwarzer Adler, der in den Himmel blickt. Im rechten oberen Bildabschnitt fliegt das Sternbild des Steinbocks⁷⁸. Vor ihm schwebt der Götterbote Merkur⁷⁹ zur Erde herab und umklammert mit seiner rechten Hand einen Palm- und einen Lorbeerzweig⁸⁰, während in seiner linken Hand der Caduceus ruht. Der Götterbote ist an seinem Helm (Flügelhaube), seinem Stab (von zwei Schlangen umgeben) und den geflügelten Sandalen erkennbar.⁸¹ Andreas Tacke deutete das doppelseitige Meisterwerk als Kabinettstück, da es keine Aufhängevorrichtung besitzt.⁸²

Den thronenden Mann in der allegorischen Darstellung identifizierte Tacke als Rudolf.⁸³ Das Vorhandensein des Kaiseradlers und des Steinbocks bekräftigen seine Annahme, obwohl das Gesicht des römischen Feldherrn keine Ähnlichkeit mit dem Habsburger aufweist. Diese Ansicht vertrat schon Karl Vocelka im letzten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts.⁸⁴ Jacoby ging aufgrund der beidseitig verwendeten Symbole des Lorbeerkranzes und der Rüstung davon aus, dass Rudolf in der Allegorie als römischer Imperator zu sehen ist.⁸⁵ Durch die Wahl des Steinbocks als Symbol brachte Rudolf die Gleichstellung mit dem Friedenskaiser zum Ausdruck und präsentierte sich als legitimer Nachfolger der Cäsaren.⁸⁶

Allegorie auf Kurfürst Christian II. von Sachsen (Abb. 7)

Der Kaiser ließ als Geschenk für den Kurfürsten Christian II. von Sachsen ein Wappen als „commesso in pietre dure“ anfertigen.⁸⁷ Auf der Rückseite der Einlegearbeit befindet sich auf einer eigenen Jaspis-Platte eine Allegorie, die als Ölmalerei ausgeführt wurde und auf

⁷⁶ Chadraba 1970, S. 292.

⁷⁷ Jacoby 2000, S. 179.

⁷⁸ Chadraba bezeichnete es als glückliches Himmelszeichen (Chadraba 1970, S. 292).

⁷⁹ Laut Chadraba ist Merkur der heidnische Patron des Habsburgers (Chadraba 1970, S. 292).

⁸⁰ Kat. Ausst. Dresden - Bonn 1995, S. 138; Jacoby 2000, S. 179.

⁸¹ Poeschel 2009, S. 305-306.

⁸² Kat. Ausst. Dresden - Bonn 1995, S. 138.

⁸³ Kat. Ausst. Dresden - Bonn 1995, S. 138.

⁸⁴ Vocelka 1981, S. 291.

⁸⁵ Jacoby 2000, S. 179-180.

⁸⁶ Schwarzenfeld 1979, S. 95-96.

⁸⁷ Kappel 1990, S. 107-108; Kappel 1995, S. 132-133.

die Türkenkriege Bezug nimmt. Kappel hält Hans von Aachen als den Urheber dieses Gemäldes, was sie mit einem Vergleichsstück aus dem Germanischen Nationalmuseum belegt (Abb. 5 und Abb. 6). In den Jahren zwischen 1604 und 1607 soll das Wappen entstanden sein. Im Jahre 1607 erhielt Christian II. das Kunstwerk für seine Unterstützung im Türkenkrieg und 1610 wurde es im Inventar der Dresdner Kunstkammer aufgelistet.⁸⁸

Am unteren Rand sitzt eine weibliche Figur, die in ihrer linken Hand einen Palmzweig hält, der auf der linken Schulter abgestützt wird. Ihr Kopf wird durch einen Helm und ihr Oberkörper durch einen Brustpanzer geschützt. Mit ihrer rechten Hand hebt sie eine Statuette⁸⁹ in die Höhe. Unter ihren Füßen liegen zahlreiche Trophäen: ein Schild, ein Turban, eine Fahne mit einem kleinen Halbmond an der Spitze der Flaggenstange und ein Streitkolben. Die Kriegsbeute ermöglicht eine Identifizierung der besiegten Gegner als Osmanen. Kappel bezeichnete die Frau als Friedensbotin mit Minerva⁹⁰ als kleiner Statue in ihrer rechten Hand.⁹¹ Ripa unterscheidet in seiner *Iconologia* von 1603 dreizehn Arten der Friedensdarstellung (*Pace*).⁹² Ein Palmzweig kann zwar als Attribut des Friedens vorkommen, allerdings wäre ein Olivenzweig typischer. Als Verkörperung des erfolgreichen Römischen Reiches – Roma – identifizierte sie Jacoby.⁹³ Laut Okayama inkludierte Cesare Ripa die Personifikation Roma erst in die 1620er-Ausgabe seines Werkes.⁹⁴ Vielleicht wird durch die gelbe Farbe des Rockes auf das Kaiserreich angespielt und es handelt sich um dessen Personifikation.⁹⁵ Somit läge Jacoby mit seiner These richtig. Gegenüber sitzt Christian II., der einen Bart⁹⁶ und auf seinem Kopf den Kurhut trägt. In seiner rechten Hand ruht ein Schwert. Er blickt zum Betrachter und weist mit seiner linken Hand auf die sitzende Frau. Im Himmelssegment befindet sich die geflügelte Siegesgöttin Victoria mit ihren Attributen Lorbeerkranz und Palmzweig. Cesare Ripa führt mehrere Varianten der Vittoria an.⁹⁷ Nicht alle Arten besitzen Flügel. Die „Vittoria della Medaglia di Tito“ wird durch einen Palmzweig und einen Lorbeerkranz ausgezeichnet –

⁸⁸ Jacoby 2000, S. 180-181.

⁸⁹ Jacoby bezeichnete sie als Minerva (Jacoby 2000, S. 181).

⁹⁰ Die Göttin ist an der Rüstung und dem Speer erkennbar (Poeschel 2009, S. 308-309).

⁹¹ Kappel 1990, S. 108; Kappel 1995, S. 134.

⁹² Okayama 1992, S. 207-209.

⁹³ Jacoby 2000, S. 181.

⁹⁴ Okayama 1992, S. 149-152.

⁹⁵ In den Pergamentbildern des Hans von Aachen tragen die Verkörperungen der Länder Gewänder in den Landesfarben (z.B. Hungaria in den Farben Rot, Grün und Weiß in der Allegorie auf die Schlacht von Mező-Keresztes Abb. 17).

⁹⁶ Seit ungefähr 1601 wird der Kurfürst bärtig wiedergegeben (Jacoby 2000, S. 181).

⁹⁷ Ripa 1984, S. 515-518; Okayama 1992, S. 291-293.

allerdings ist sie flügellos.⁹⁸ Kappel bezeichnete die geflügelte weibliche Figur als „Götterbotin Nike“, weshalb sie hier die griechische Bezeichnung verwendete, erklärte sie nicht.⁹⁹ Nach Jacoby soll es sich um eine Friedensbotin handeln.¹⁰⁰ Aufgrund der Übereinstimmung der Attribute mit Ripa kann Victoria einwandfrei identifiziert werden. Als Bindeglied zwischen der irdischen und der himmlischen Zone fungiert der Adler, der auf halbem Wege zwischen der fliegenden Göttin und der sitzenden Frau in der Luft schwebt. Auf die Mehrdeutigkeit des Adlers wurde bereits eingegangen,¹⁰¹ hier dürfte er den Kaiser symbolisieren.

Diese Allegorie soll nach Kappels Meinung sowohl den von Rudolf gewünschten Religionsfrieden zwischen Protestanten und Katholiken als auch den Dank des Kaisers für die materielle, finanzielle und militärische Unterstützung im Türkenkrieg zum Ausdruck bringen.¹⁰² Sie hält Minerva in Form der kleinen Statuette für das Symbol der Macht und der Bereitschaft des Friedens zum Krieg. Das sollen auch der Helm und der Brustpanzer der Botin belegen. Da sie aber nun den Palmzweig in der Hand hat, dürfte der Krieg vorbei oder zumindest unterbrochen sein.

Jacoby machte auf die Wichtigkeit der dargestellten Rolle des Fürsten aufmerksam.¹⁰³ So durfte er weder zu mächtig noch zu unbedeutend wiedergegeben werden. Dass er keine Krone trägt und mit einer Hand auf die Reichssymbole deutet, bemerkte Jacoby.¹⁰⁴ Weiters soll das Präsentieren der Minerva-Figur in die Richtung Christians II. seine Mithilfe zum Sieg belegen. Dies bezeugt ebenso die Tatsache, dass der Kaiser den Kurfürst von Sachsen mit dem Wappen und der Allegorie beschenkte. Rudolf konnte auf die Hilfe der Sachsen im Türkenkrieg zählen, obwohl der Regent protestantisch war.¹⁰⁵

⁹⁸ Ripa 1984, S. 515-518; Okayama 1992, S. 291-293.

⁹⁹ Kappel 1990, S. 108; Kappel 1995, S. 132-133.

¹⁰⁰ Jacoby 2000, S. 181.

¹⁰¹ Siehe S. 14 -15.

¹⁰² Kappel 1990, S. 108; Kappel 1995, S. 132-133.

¹⁰³ Jacoby 2000, S. 181.

¹⁰⁴ Jacoby 2000, S. 181.

¹⁰⁵ Kappel 1995, S. 130-131.

4.2. Türkenkriegsallegorien auf Pergament des Hans von Aachen

Hans von Aachen malte im frühen 17. Jahrhundert für Kaiser Rudolf II. mehrere Erfolge der kaiserlichen Truppen im Kampf gegen die Osmanen auf Pergament.¹⁰⁶ Heute sind von dieser Serie nur mehr sieben lose Blätter erhalten, die ursprünglich als Buch gebunden waren, was das Kunstkammerinventar belegt.¹⁰⁷ Allerdings ist in darin der Umfang des Buches nicht näher angegeben. Rekonstruierbar wird das Aussehen fehlender Bilder durch Kopien im Dresdner Kupferstich-Kabinett, die der Hofmaler von seiner Werkstatt für den Kurfürsten von Sachsen anfertigen ließ.¹⁰⁸ Hans von Aachen verrechnete dem Kurfürsten Christian II. von Sachsen vierzehn Schlachten, die bereits 1607 fertig gestellt waren.¹⁰⁹ Inschriften auf der Rückseite besitzen nur die Kopien in Dresden. Allerdings beweisen die Dresdner Zeichnungen noch nicht, dass die Türkenkriegsallegorien des Kaisers ebenso vierzehn Exemplare umfassten. Karl Schütz ging von „mindestens elf, möglicherweise bis zu 14 Szenen“ aus.¹¹⁰ Von 12 Originalen berichtete Thomas DaCosta Kaufmann.¹¹¹ Hans-Jochen Ludwig versuchte den Umfang von 14 Stück zu rekonstruieren.¹¹²

Nach Kappel waren für die Datierung einerseits die thematisierten Ereignisse ausschlaggebend – die späteste Schlacht ist jene von Kronstadt 1603 – und andererseits eine Rechnung des Künstlers an den Kurfürsten von Sachsen vom 30. September 1604.¹¹³ Dieser Beleg bezog sich nach Jacobys Meinung nur auf eine Teillieferung, denn abgerechnet wurde erst im Jahre 1610 mit dem Verweis, Aachen hätte drei Jahre zuvor die Werke dem Kurfürsten in Prag gezeigt.¹¹⁴ Er datierte den Zyklus zwischen 1602/03 und 1607, denn das unterschiedliche Format von einigen Vorzeichnungen und den dazupassenden ausgeführten Werken sowie die Darstellung Rudolfs als Sieger sprächen

¹⁰⁶ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 237. Joachim Jacoby nimmt eine Entstehung dieser Bilder ab 1602 oder 1603 (**Jacoby 2000**, S. 183) und Thomas DaCosta Kaufmann ab 1603 an (**Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139-140).

¹⁰⁷ **Kappel 1995**, S. 125; **Jacoby 2000**, S. 182; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 237.

¹⁰⁸ **Jacoby 2000**, S. 182-184; die Anfertigung von Kopien erfolgte seiner Meinung nach womöglich mit dem Wissen Rudolfs.

¹⁰⁹ **Jacoby 2000**, S. 182-184.

¹¹⁰ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 237.

¹¹¹ **Kat. Ausst. Princeton - Washington – Pittsburgh 1982**, S. 150. Er nannte zwar zwölf Stück, aber dann sprach er nur von sieben Pergamentbildern und vier Kopien in Dresden.

¹¹² **Ludwig 1978**, S. 33-90, 108-112. Nach seiner Meinung gehörten eventuell die Vorlage für die Radierung von Boissens zu der Serie, sowie die Zeichnungen „Vaterunser“ und „Apotheose Rudolfs II.“

¹¹³ **Kappel 1995**, S. 126.

¹¹⁴ **Jacoby 2000**, S. 182-183.

gegen eine Entstehung ab 1596. Thomas DaCosta Kaufmann ordnete die Entstehung der Bilder den Jahren 1603 bis 1605 zu, lieferte dafür allerdings keine Begründung.¹¹⁵

Mit dem Entwicklungsprozess der Bilderfindungen des Hans von Aachen beschäftigte sich DaCosta Kaufmann.¹¹⁶ Seine ersten Ideen hielt der Hofmaler in roter Kreide fest, die er dann noch mit brauner Tusche überarbeitete. Als Anschauungsbeispiel kann das Exemplar der Allegorie der Schlacht von Şelimbar (Abb. 29) dienen. Im nächsten Stadium arbeitete er mit Feder und Tusche und führte mit aufgeklebten Papierstücken Korrekturen (Allegorie auf die Eroberung von Raab, Abb. 21) durch. Mit Hilfe dieser Arbeitsweise gestaltete er die einzelnen Szenen zum Türkenkrieg, deshalb sollten nach DaCosta Kaufmann die einzelnen Darstellungen nicht als Skizzen bezeichnet werden. Aus diesem Grund werden alle in Öl auf Pergament gemalten Werke in dieser Arbeit als Bilder bezeichnet.

Reale Personen, mythologische Gestalten, Gefechte, Stadtansichten und Symbole verband der Hofmaler geschickt zu einer Einheit mit tiefem Sinngehalt.¹¹⁷ Laut Lubomír Konečný wurde er dabei von Ottavio Strada und besonders von dem Hofhistoriographen Jacob Typotius unterstützt.¹¹⁸ Das relativ kleine Format der Allegorien spricht nach Jacobys Meinung für einen privaten Zweck.¹¹⁹ Gerade die kleinen Ausmaße belegen nach Ludwig die Bedeutung.¹²⁰ Die allegorischen Bilder hatten anscheinend einen offiziellen Charakter, da sie andere Künstler am Hofe Rudolfs II. als Vorlage für eigene Werke nutzten.¹²¹

Die Reihung der folgenden Bilder orientiert sich an den Kopien im Dresdner Kupferstich-Kabinett, da sie fast alle nummeriert wurden.¹²² Nur wenige Vorstudien sind zu einzelnen Szenen der Serie erhalten.¹²³

4.2.1. Allegorie des römischen Kaisertums (Abb. 8)

Die erste Darstellung bezieht sich auf das deutsch-römische Kaiserreich und die Rolle des Herrschers als mächtiger Regent des Abendlandes.¹²⁴ Sie ist nur in Form einer Zeichnung im Dresdner Kupferstich-Kabinett überliefert, da das Original leider verloren ging.¹²⁵

¹¹⁵ **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139.

¹¹⁶ Die einzelnen Schritte zur Bildentwicklung stammen von Thomas DaCosta Kaufmann (**DaCosta Kaufmann 2010**, S. 39).

¹¹⁷ **Konečný 2010**, S. 82.

¹¹⁸ Joachim Jacoby nennt keine Namen, er spricht nur vom engsten Kreis als Urheber (**Jacoby 2000**, S. 183).

¹¹⁹ **Jacoby 2000**, S. 183.

¹²⁰ **Ludwig 1978**, S. 93.

¹²¹ Diese Ansicht vertrat Larsson (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151); Kappel schloss sich seiner Meinung an (**Kappel 1995**, S. 125).

¹²² **Jacoby 2000**, S. 182-183.

¹²³ **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139.

In der linken Bildhälfte thront ein Mann in antiker Tracht auf einem Podest mit einem Zepter in der rechten Hand und begrüßt mit einer Geste der linken Hand die Delegation. Ludwig wies bereits darauf hin, dass Gestik und Kleidung des Herrschers an römische Caesaren erinnert.¹²⁶ Dem Herrscher wird die gleiche Bildseite zugewiesen wie Augustus in der Nürnberger Allegorie (Abb. 6). Hinter ihm steht eine weibliche Gestalt mit Flügel und zwei Posaunen, die ihn mit Lorbeer bekränzt. Durch die zwei Musikinstrumente kann sie als Fama identifiziert werden.¹²⁷ Neben ihr befinden sich zwei Säulen, die den Herrscher einrahmen, und hinter ihr prangt ein Tuch. Ein Adler schwebt in der linken oberen Bildecke in der Luft. Im Vordergrund sitzen drei Gestalten, von denen zwei auf die von rechts herbei schreitende Gruppe blicken. In der ersten Reihe gehen drei römisch gekleidete Jünglinge mit Kronen. Durch die hinter ihnen getragenen Fahnen sind die Kleinodien eindeutig bestimmbar als die Insignien des Königreiches Böhmen (Löwe), des Kaiserreiches (gekrönter Doppeladler) und des Königreiches Ungarn (Kreuz mit zwei Querbalken).¹²⁸ Die Form der äußeren beiden Kronen weist auf ein Königsreich hin, da sie aus einem mit Lilien besetzten Reif bestehen.¹²⁹ Die mittlere hingegen besitzt zusätzlich einen Hochbügel, was für eine Kaiserkrone (z.B. die Reichskrone des Heiligen Römischen Reiches (Abb. 51)) sprechen würde. Allerdings dürfte hier sogar eine Mitrenkrone zu sehen sein, da die spitz zulaufenden Teile seitlich des Bügels Teile einer Bischofsmütze sein dürften. Damit wäre hier die Form von Rudolfs Hauskrone in die Szene integriert. Eine Frau mit einem Füllhorn und einem Schiffsruder, das in Form des österreichischen Bindenschildes gestaltet ist, folgt erst in der zweiten Reihe. Hans-Jochen Ludwig bezeichnete sie als Fortuna Abundantia.¹³⁰ Das Ruder verschmolz seiner Meinung nach mit dem Wappen und damit soll das Landesschiff gut navigiert werden.¹³¹ Beide Attribute gehören nach Cesare Ripa zu Fortuna¹³² und sind auch bei Abondanza¹³³ zu finden. Der

¹²⁴ Ludwig 1978, S. 33; Jacoby 2000, S. 184.

¹²⁵ Ludwig 1978, S. 33; Jacoby 2000, S. 184.

¹²⁶ Ludwig 1978, S. 33.

¹²⁷ Okayama 1992, S. 83.

¹²⁸ Ludwig identifizierte als Erster die Kronen mit Hilfe der hinter ihnen getragenen Fahnen (Ludwig 1978, S. 34). Joachim Jacoby teilte die Sichtweise (Jacoby 2000, S. 184).

¹²⁹ Fillitz 1973, S. 24-28; Fillitz 1986, S. 182. Sämtliche Aussagen über das Aussehen der verschiedenen Kronen stammen von Fillitz.

¹³⁰ Ludwig 1978, S. 34.

¹³¹ Ludwig 1978, S. 134.

¹³² Okayama 1992, S. 97 (FORTUNA 4).

¹³³ Okayama 1992, S. 1-2; allerdings wird das Füllhorn nur bei den Versionen „Abondanza 1-3“ angeführt und das Ruder nur bei „Abondanza Maritima 2“.

kreuzförmige Stiel des Ruders, der sich wohl auf den christlichen Glauben bezieht, blieb bisher unerwähnt. Somit sollte die Rolle der Religion bei der Regierung des Landes betont werden.

Dahinter sind weitere Figuren zu sehen, die in eine Posaune blasen. Über der Gruppe fliegt ein zweiter Adler, der mit einem Drachen kämpft.¹³⁴ Das Fabelwesen galt als Symbol des Orients und hier vor allem der Osmanen.¹³⁵ In der christlichen Ikonographie ist er ein Symbol für den Teufel, den Feind, die Christenverfolger und das Heidentum.¹³⁶ Etwas entfernt sitzt ein bärtiger alter Mann – Gottvater¹³⁷ – im Himmelsbereich, der mit einer Hand auf die ankommenden Figuren zeigt und mit der anderen Hand den Kaiser segnet¹³⁸. Der Gott ist eindeutig nicht als Jupiter gemeint, denn ihm fehlen das Blitzbündel und der Adler und die jugendliche, muskulöse Statur.¹³⁹ Ein Vergleich mit der Kriegserklärung von Konstantinopel (Abb. 10) verdeutlicht den Unterschied der beiden Gottheiten. Der Kreuzgriff des Ruders und das Bild des christlichen Gottes im Himmel bezeugen, dass Hans von Aachen hier eindeutig christliche Symbole in die mythologische Szene integrierte.

Ludwig und Jacoby plädierten für die Identifizierung des Thronenden als Rudolf II., obwohl er nicht porträtgetreu (Abb. 9) wiedergegeben ist.¹⁴⁰ Fama zeichnet den Sieger mit dem Lorbeerkranz aus und die Verkörperungen der befreiten Länder bringen ihre Gaben, während der Adler¹⁴¹ als Symbol der Kaiserwürde den Unglauben in Form eines Drachen bekämpft.¹⁴² Die beiden Säulen im Hintergrund gehören ebenso zur Herkulesymbolik wie der angedeutete Löwenkopf auf den Schultern des Herrschers.¹⁴³ Das Löwenfell, die Keule, Pfeile und Bogen nannte Poeschel als typische Beigaben für den Halbgott, ebenso

¹³⁴ Die Darstellung des Kampfes Gut gegen Böse in dieser Form zeigt auch Adrian de Vries auf seinem Bronzerelief über die Türkenkriege (Abb. 37).

¹³⁵ Michalski 2006, S. 203.

¹³⁶ E. Lucchesi Palli, Drache, in: LCI 2004, Bd. 1, Sp. 516-524.

¹³⁷ Ludwig 1978, S. 35; Jacoby 2000, S. 185.

¹³⁸ Ludwig 1978, S. 35; Jacoby 2000, S. 185.

¹³⁹ Poeschel 2009, S. 299.

¹⁴⁰ Ludwig 1978, S. 33. Jacoby 2000, S. 185. Nach Ludwigs Meinung könnte die Architektur im Hintergrund das Prager Belvedere darstellen, was die These – den Herrscher als Rudolf zu interpretieren – untermauert (Ludwig 1978, S. 36).

¹⁴¹ Der Adler gilt in der christlichen Ikonographie als Symbol für Christus (L. Wehrhahn-Stauch, Adler, in: LCI 2004, Bd. 1, Sp. 70-76).

¹⁴² Ludwig 1978, S. 33. Jacoby 2000, S. 185.

¹⁴³ Ludwig 1978, S. 33; Jacoby 2000, S. 185. Jacoby erwähnte an dieser Stelle ebenfalls, dass Rudolf II. mit der Verwendung der Säulen an Kaiser Karl V., der selbst den Bezug zu Herkules herstellte, anknüpfte.

erwähnte sie seine Säulen auf Gibraltar.¹⁴⁴ Durch die Attribute betonte der Regierende sein gewähltes Vorbild, dem er nacheiferte und gerecht zu werden versuchte.¹⁴⁵

Auf der Rückseite der Zeichnung befindet sich die Nummerierung und eine Inschrift: „N 1°/ A Domino factum est istud/ Romano Imperio et Regno“¹⁴⁶. Mit diesen Worten und der Abbildung des segnenden Gottes wird das Gottesgnadentum des Kaisers ausgedrückt. Dieses Bild betont die Unbesiegbarkeit des Kaiserreiches,¹⁴⁷ weshalb es an erster Stelle dieser Skizzen steht.

4.2.2. Allegorie auf die Kriegserklärung von Konstantinopel (Abb. 10)

Die Stadtansicht wird im Hintergrund sehr ausführlich geschildert mit vielen von Halbmonden bekrönten Bauten und Minaretten und einer angrenzenden Hügelkette. Eine Radierung des 16. Jahrhunderts (Abb. 11) ermöglichte Hans-Jochen Ludwig Konstantinopel zu erkennen.¹⁴⁸

Auf diesem Bild stehen sich zwei Personengruppen gegenüber. Der Anführer der Osmanen trägt einen roten Mantel und hält sein Krummschwert mit der rechten Hand in die Höhe. Er umfasst die Scheide mit der anderen Hand und seinen Kopf zierte ein weißer Turban. Sein Gesichtsausdruck erscheint weniger bedrohlich als jener des Wolfes¹⁴⁹, der zu seinen Füßen angriffslustig die Zähne präsentiert. Die Position seiner Pfoten verstärkt die Drohgebärde. Den Kopf des Tieres schmückt die typische Kopfbedeckung und in der zweiten Reihe betonen drei nackte Frauen – Kriegsfurien¹⁵⁰ – mit grimmigen Gesichtern und brennenden Fackeln die Gefahr, die von dieser Gruppe ausgeht. Die drei weiblichen Personen repräsentieren laut Ludwig die Mordlust und die Grausamkeit der Osmanen.¹⁵¹ Hinter ihnen stehen zwei weitere Männer mit Lanzen, von denen einige mit Rossschweif (Tug¹⁵²) dekoriert sind, und ein Obelisk überragt die langen Waffen. Ludwigs Ansicht nach

¹⁴⁴ Poeschel 2009, S. 328-329. Die Säulen führte auch Michael Eissenhauer an (Fleckner 2011, S. 468).

¹⁴⁵ Ludwig 1978, S. 33.

¹⁴⁶ Der Wortlaut der Inschrift sowie die Übersetzung stammt von Jacoby: „Von Gott ist dies für das römische Reich und die Herrschaft gemacht“ (Jacoby 2000, S. 185). Treffender ist wohl die Übersetzung Ludwigs: „Dieses ist von Gott für das Römische Kaiserreich und das Königsreich gemacht worden“ (Ludwig 1978, S. 134).

¹⁴⁷ Ludwig 1978, S. 35.

¹⁴⁸ Ludwig 1978, S. 37.

¹⁴⁹ Ludwig 1978, S. 38. Ludwig belegte hier das schlechte Image des Wolfes (blutgierig, räuberisch) im christlichen Abendland, das auch mit den Türken assoziiert wurde. Im Osmanischen Reich galt dieses Tier als tapfer.

¹⁵⁰ Ludwig 1978, S. 38.

¹⁵¹ Ludwig 1978, S. 38.

¹⁵² Ludwig 1978, S. 78.

stellte Hans von Aachen mit dem Obelisk und dem Kopf eines Türken ein Janitscharendenkmal dar.¹⁵³ Die Lanzen und Pferdeschweife ordnete Karl Schütz dem Obelisk zu.¹⁵⁴

Auf der gegenüberliegenden Seite wird das Kaiserreich repräsentiert durch einen Gesandten in ungarischer Tracht¹⁵⁵, der Fußfesseln trägt. Abermals befinden sich die christlichen Vertreter – von den Göttern im Himmel aus betrachtet – auf der rechten Seite. Die Geste der linken Hand und der geöffnete Mund verdeutlichen, dass der Botschafter mit dem Türken spricht. Herkules¹⁵⁶, der anhand der Keule und dem Löwenfell eindeutig bestimmbar ist,¹⁵⁷ gehört zum Gefolge des kaiserlichen Vertreters. Die Waffe hält der Halbgott nach unten, somit verstärkte der Maler die friedliche Gesinnung dieser Gruppe. Dahinter scheinen die mitgereisten Edelleute ratlos. Links im Vordergrund sitzt ein an Händen und Füßen gefesselter Mann auf dem Boden. Unter ihm liegen Waffen und hinter ihm ein Bindenschild. Die Haltung der Gestalt ist mit jener des gefangenen Türken in Tizians Allegorie der Geburt des Infanten Fernando (Abb. 12), das nach dem Sieg über die Türken in der Seeschlacht von Lepanto entstand, beinahe identisch.¹⁵⁸ Im Bildmittelgrund der Allegorie des Hofmalers steht ein kaiserlicher Soldat einem Osmanen gegenüber und wiederholt dadurch die Konfrontation der vorderen Gruppen. Im Himmelssegment sitzt Jupiter¹⁵⁹ mit einem Blitzbündel in einer Hand und ein Adler ruht zu seinen Füßen.¹⁶⁰ Der Vogel schaut zu ihm auf. Der Gott scheint auf Minerva und Mars,¹⁶¹ die gemeinsam einen Speer umfassen, einzureden. Hier ist eindeutig nicht der christliche Gott zu sehen, denn er wird jugendlich mit Blitzbündel und Adler als Attributen wiedergegeben. In der Allegorie des Römischen Kaisertums (Abb. 8) hingegen wird Gottvater bekleidet und mit langem Bart dargestellt.

¹⁵³ Ludwig 1978, S. 38.

¹⁵⁴ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 238.

¹⁵⁵ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 238.

¹⁵⁶ Sergiusz Michalski erkannte in einigen Darstellungen (z. B. der Kaiser als Odysseus in Odysseus und Circe von Bartholomäus Spranger) das Porträt Rudolfs als Gesicht mythologischer Figuren (Michalski 2006, S. 200). In Veroneses Werk Weisheit und Stärke wurde der Kaiser herkulesähnlich dargestellt (Michalski 2006, S. 202). Michalski behauptete, die Habsburger hätten sich als Herkulier gefühlt. Allerdings in der Allegorie auf die Kriegserklärung von Konstantinopel trägt der Halbgott nicht die Gesichtszüge Rudolfs.

¹⁵⁷ Poeschel 2009, S. 328-329.

¹⁵⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Herbert Karner.

¹⁵⁹ Ludwig verwendete die Namen der griechischen Götter – Zeus, Athena und Ares (Ludwig 1978, S. 41).

¹⁶⁰ Durch die Attribute kann der Gott eindeutig bestimmt werden (Poeschel 2009, S. 299).

¹⁶¹ Minerva trägt einen Helm und den Speer, das Schild hingegen ist nicht zu sehen (Attribute der Göttin siehe: Poeschel 2009, S. 308-310). Mars ist erkennbar an seinem Helm, Brustpanzer, Schwert und Lanze (Poeschel 2009, S. 305).

Karl Schütz erörterte ausführlich, dass diese Szene wohl den kaiserlichen Gesandten Kreckwitz zeige, der von den Osmanen gefangen genommen wurde.¹⁶² Einige Zeit später wurde der Botschafter zwar freigelassen, er verstarb aber 1593 in Budapest. Der mit dem Schwert drohende Türke könnte auf die Bezahlung des Tributs beharren, denn die Gesandtschaft unter Kreckwitz brachte zwar teure Geschenke aber kein Geld nach Konstantinopel.¹⁶³ Ludwig plädierte für die Darstellung von Poppel¹⁶⁴ als Gesandten und Jacoby für die erfolglosen Waffenstillstandsverhandlungen im Jahre 1590.¹⁶⁵ Ende der 1970er galt diese Szene bereits als Gegenüberstellung von Gut und Böse, Tugend und Laster, Frieden und Krieg, der positiven und der negativen Seite.¹⁶⁶ Abermals befinden sich die Vertreter des Kaiserreiches von den Göttern aus gesehen auf der rechten Seite. Die Zeichnung der Kriegserklärung von Konstantinopel im Dresdner Kupferstich-Kabinett besitzt folgende Inschrift: „N 2º/A Jeoua vindicatum/Fouea foedifrago“¹⁶⁷. Ludwig bezog den lateinischen Text mit der Bedrohung des Reiches durch die Türken als Strafe Gottes für das unchristliche Verhalten.¹⁶⁸ Seine Auslegung deckte sich mit der Sichtweise der katholischen Kirche um 1600.¹⁶⁹ Mit dieser Interpretation dürfte Jacoby nicht einverstanden gewesen sein, denn er benannte die Inschrift als „bisher nicht entschlüsselt[e]“.¹⁷⁰ Er brachte sie in Zusammenhang mit einer Vertragsauflösung, was mit seiner Identifizierung des Bildthemas als Waffenstillstandsverhandlungen übereinstimmt. Beide sprachen einstimmig von nicht eingehaltenen Vereinbarungen.¹⁷¹ Ludwigs These der Strafe Gottes hätte die katholische Kirche damals im Sinne der Gegenreformation unterstützt.

¹⁶² **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 238.

¹⁶³ **Schwarzenfeld 1979**, S. 127.

¹⁶⁴ **Ludwig 1978**, S. 38-39.

¹⁶⁵ **Jacoby 2000**, S. 186.

¹⁶⁶ **Ludwig 1978**, S. 42.

¹⁶⁷ Der Wortlaut der Inschrift stammt von Jacoby (**Jacoby 2000**, S. 186). Ludwig gab die Textzeilen etwas anders wieder: „A Jehova vindicatum Fovea foedifraga“ (**Ludwig 1978**, S. 42). Seine Übersetzung lautete: „Von Jehova bestraft [...] durch den Bündnisbruch von Fovea“ (?) (**Ludwig 1978**, S. 153). Fovea könnte seiner Meinung nach als das Goldene Horn oder die Pracht gemeint sein, was in beiden Fällen auf die Stadt Konstantinopel hinweisen würde. Da keiner die lateinische Inschrift auf einer Abbildung zeigt, ist die Bestimmung der richtigen Version nicht möglich. Auffallenderweise verwenden sie die Buchstaben „U“ und „V“ unterschiedlich, so zitierte Jacoby die Wörter „Jeoua“ und „Fouea“, die bei Ludwigs Version „Jehova“ und „Fovea“ heißen. Einzig das Wort „vindicatum“ schrieben beide gleich. Anscheinend wandelte Ludwig den Buchstaben „U“ manchmal zu einem „V“ um. Das deckt sich nicht mit der antiken Schreibweise, denn da wurden die Buchstaben „U“ und „V“ in lateinischen Inschriften als „V“ wiedergegeben. Er wendete diese Regel möglicherweise umgekehrt an. Das „H“ in Jehova ist wohl eine Ergänzung von Ludwig.

¹⁶⁸ **Ludwig 1978**, S. 42.

¹⁶⁹ **Vocelka 1981**, S. 269.

¹⁷⁰ **Jacoby 2000**, S. 186.

¹⁷¹ **Ludwig 1978**, S. 42; **Jacoby 2000**, S. 186.

4.2.3. Allegorie auf die Schlacht von Sissek (Abb. 13)

Die Osmanen versuchten die Festung Sissek einzunehmen und den Truppen des Kaisers gelang es erst nach mehreren Monaten – am 22. Juni 1593 – die Feinde zu besiegen.¹⁷² Die einzige Fluchtmöglichkeit für die unterlegenen Türken war der Rückzug durch einen Fluss, was ihren sicheren Tod bedeutete.¹⁷³ Aufgrund der Lage dieses Ortes war die gewonnene Schlacht in Kroatien für die Länder Steiermark, Kärnten und Krain besonders wichtig, da Sisak als „Schlüssel zur Steiermark“ bezeichnet wurde.¹⁷⁴ Bereits am 24. August 1593 gelang den Osmanen die erneute Einnahme von Sissek.¹⁷⁵

Hans von Aachen ermöglichte uns, den entscheidenden Teil der Schlacht zu betrachten. Die Osmanen flüchten vor dem anrückenden kaiserlichen Heer und ihnen bleibt nur der Weg durch das Gewässer um zu entkommen. Diese Ausrichtung der Schlacht von links nach rechts beschrieb Ludwig als „nahezu seitenverkehrt“.¹⁷⁶ Jacoby bestätigte diese Meinung.¹⁷⁷ Das belegt ein weiteres Mal die These, dass die Zuweisung der Seiten auf die Kriegsgegner nicht zufällig erfolgt.¹⁷⁸ Wie bisher stürmt das Heer des Kaisers von der positiven Seite kommend heran.

Zahlreiche türkische Kämpfer stürzen bereits rechts in die Fluten und kämpfen ums Überleben. Schon gefallene Soldaten liegen auf dem Schlachtfeld und die Festung¹⁷⁹ Sissek ist am anderen Ufer im Hintergrund zu sehen. Bei der Wiedergabe der Stadtanlagen dieser Serie folgte der Hofmaler relativ genau der Realität, hingegen erlaubte er sich bei der Darstellung des Umlandes (Hügelketten etc.) mehr Freiheit.¹⁸⁰ Auf einer kleinen Insel sitzt eine Frau mit überkreuzten Beinen. Sie hält in der linken Hand ein Zepter und eine Krone ziert ihren Kopf. Wen die weibliche Person darstellen soll, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Entweder soll sie die Personifikation Kroatiens (Croatia) oder der Steiermark (Styria) sein.¹⁸¹ Ludwig entschied sich für die zweite Möglichkeit, da sie einen grün-weiß-karierten (in den Farben der Steiermark) Rock trägt und wegen der

¹⁷² Kappel 1995, S. 125.

¹⁷³ Schwarzenfeld 1979, S. 135; laut Ackerl starben bei dieser Schlacht ungefähr 20.000 Türken (Ackerl 2009, S. 132).

¹⁷⁴ Ludwig 1978, S. 43-44.

¹⁷⁵ Jacoby 2000, S. 187.

¹⁷⁶ Ludwig 1978, S. 47.

¹⁷⁷ Jacoby 2000, S. 188.

¹⁷⁸ Siehe S. 15.

¹⁷⁹ Die Klosterfestung ist bis ins Detail genau wiedergegeben, worauf Ludwig hinwies (Ludwig 1978, S. 44 und 47).

¹⁸⁰ Ludwig 1978, S. 66.

¹⁸¹ Ludwig 1978, S. 45; Jacoby 2000, S. 188; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 239.

Bezeichnung von Sissek als „Schlüssel zur Steiermark“.¹⁸² Nach Jacoby spräche das Muster für Croatia.¹⁸³

Der Hofmaler hatte mit Sicherheit der Stoffgestaltung mit Quadraten eine große Bedeutung beigemessen, da Hungaria in der Szene von Mezö-Keresztes (Abb. 17) nur färbige Kleidung (grün, weiß, rot wie das Landeswappen) trägt mit dem ungarischen Kreuzsymbol. Wenn auch hier Ungarn zu sehen wäre, warum integrierte von Aachen ein Karomuster in die Stoffgestaltung? Da aber eindeutig nicht die Farbe Rot des kroatischen Wappens verwendet wurde, soll vielleicht die weibliche Gestalt beide Länder repräsentieren. Der Sieg fand zwar in Kroatien statt, aber dadurch wurde auch die Steiermark von der osmanischen Gefahr erlöst.

Hinter ihr steht eine geflügelte Frau mit einem Lorbeerkranz, den sie über das Haupt der sitzenden weiblichen Gestalt hält, und einem Palmzweig in der linken Hand. Die Attribute ermöglichen die Benennung als Victoria.¹⁸⁴ Vor ihnen treiben zwei Osmanen (einer trägt eine Ketsche) und ein Pferd hilflos im Fluss. Zwei nackte Männer in Rückenansicht sitzen vorne in den Ecken und halten liegende Amphoren aus denen Wasser strömt. Diese Darstellungsweise ist typisch für Flussgötter und hier sind Save (Schwein als Attribut)¹⁸⁵ und Kulpa (beigefügter Spaten) verkörpert.¹⁸⁶

Der Adler versucht im Himmel die Mondsichel mit seiner Kralle zu fassen und ein Puttenkopf bläst Wind aus seinem Mund. Das Aussehen dieses symbolischen Ereignisses ist auf ein Emblem von Georg Hoefnagel zurückzuführen, weshalb Ludwig den Vogel als kaiserlichen Adler bezeichnete.¹⁸⁷ Nach Evelyn Reitz unterstützte der Wind den Kampf des Römischen Reiches gegen die Türken.¹⁸⁸ Die Inschrift auf der Kopie im Dresdner Kupferstich-Kabinett ermöglicht durch die Nennung der Stadt eine eindeutige Zuordnung

¹⁸² Ludwig 1978, S. 45.

¹⁸³ Jacoby 2000, S. 188. Er bezeichnete die Farbe als blaugrün.

¹⁸⁴ Okayama 1992, S. 291-293. Worauf bereits Ludwig aufmerksam machte (Ludwig 1978, S. 45). Allerdings erwähnt er weiters die Vieldeutigkeit der Figuren, da Pax – der Friede – ebenso mit Palmzweig und Lorbeerkranz abgebildet wird. Jacoby bezeichnete die Allegorie als Friedensbotin (Jacoby 2000, S. 188).

¹⁸⁵ Ludwig 1978, S. 44

¹⁸⁶ Karl Schütz bezeichnete sie nur pauschal als Save und Kulpa ohne auf die Attribute einzugehen (Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 239). Da Ludwig die Save mit dem Schwein identifizierte, müsste der zweite Flussgott mit dem Spaten die Kulpa verkörpern.

¹⁸⁷ Ludwig 1978, S. 46.

¹⁸⁸ Reitz 2009, S. 110. Sie stellte eine Verbindung zu der Inschrift auf der Allegorie in der Gemäldesammlung in Rohrau her (Reitz 2009, S. 110-111).

des Ereignisses. Der Text lautet: „N 3º/ Hic militavit Dominus/ Apud Sisegg uicit.¹⁸⁹“ Dadurch wird die göttliche Hilfe im Kampf ausgedrückt, die bildlich in der Himmelszone zu sehen ist. Möglicherweise beinhalten die Worte den Hinweis, dass die thronende Frau als Verkörperung von Sissek zu verstehen ist.

Vorzeichnung zur Schlacht von Sissek, Pusckin Museum, Moskau (Abb. 14)

Eine Vorzeichnung der Schlacht von Sissek ist in Moskau erhalten geblieben. Die Darstellung stimmt im Wesentlichen mit dem ausgeführten Ölbild überein, weist allerdings ein annähernd quadratisches Format auf.¹⁹⁰ In der Endfassung wurde die Lage der Festungsanlage weiter an den rechten Bildrand verlegt und die Anzahl der Soldaten mit Stangenwaffen in der linken Bildhälfte deutlich reduziert. Die Hügelkette im Hintergrund wurde im Entwurf nicht berücksichtigt. Das Schachbrettmuster der Bekleidung der sitzenden Personifikation ist eindeutig zu erkennen.

Vorstudie zur Schlacht von Sissek, Düsseldorf (Abb. 15)

Das Bild stimmt mit keiner überlieferten Version der Schlacht von Sissek genau überein und es besitzt zudem andere Ausmaße.¹⁹¹

Von links folgen die kaiserlichen Truppen (erahnbar an den Helmen und den großen Fahnen) dem türkischen Heer nach rechts. Markantester Unterschied zum vorigen Bild ist das Fehlen des Karomusters auf dem Rock der sitzenden Frau. Hier hält sie eine Wappenkartusche, deren Feld leer blieb. Dem linken Flussgott könnte ein Hase und dem rechten möglicherweise ein Schwein beigelegt sein. Wenn diese Annahmen stimmen würden, wäre einer der Flüsse die Save (Schwein).¹⁹²

Werkstatt des Hans von Aachen, Kopie der Allegorie der Schlacht von Sissek, Dresden (Abb. 16)

¹⁸⁹ **Jacoby 2000**, S. 187. Folgende Übersetzung stammt von ihm: „Hier hat Gott gekämpft und bei Sissek gesiegt.“ Aufgrund der Tatsache, dass Jacoby das Wort „uicit“ mit „gesiegt“ übersetzte, interpretierte er hier den Buchstaben „U“ als „V“. Hans-Jochen Ludwig zitierte den Wortlaut folgendermaßen: „Hic militavit Dominus Apud Sisegg vicit“ (**Ludwig 1978**, S. 48).

¹⁹⁰ Thomas DaCosta Kaufmann erwähnte die unterschiedlichen Formate der Vorstudien und ausgeführten Ölbilder im Bezug zur Schlacht von Sissek (**Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982**, S. 150-151). Mit den unterschiedlichen Ausmaßen der Zeichnungen und Ölbilder setzte sich auch Joachim Jacoby auseinander (**Jacoby 2000**, S. 182-183).

¹⁹¹ **Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982**, S. 150. Deshalb hielt es DaCosta Kaufmann für nötig, dass über das Thema, die Datierung und die Funktion dieser Studie noch nachgedacht werden sollte.

¹⁹² Ludwig nannte die Sau als Attribut der Save (**Ludwig 1978**, S. 44).

Die Werkstatt des Hofmalers fertigte wahrscheinlich die Allegorie als Kopie an, was Thomas DaCosta Kaufmann anhand „klarer Konturlinien und einer trockenen, mechanischen Ausführung feststellte“.¹⁹³ Hier wurde die gleiche Technik (Kreidezeichnung, Feder, Tusche, Lavierung) wie für die Vorstudien des Hofmalers angewandt,¹⁹⁴ aber bereits das rechteckige Format der Originale wiedergegeben. Deshalb sind die Lage und das Aussehen der Festungsanlage am rechten Bildrand identisch mit dem Ölgemälde. Auf der Skizze in Moskau hingegen scheint der Landschaftsteil mit der Stadt in einem spitzeren Winkel in die Komposition einzuschneiden. Neben dem Adler scheint auf der Dresdner Zeichnung ein Teil der Inschrift, die sich auf der Rückseite befindet, durch.

Obwohl die Dresdner Exemplare nicht seiner eigenen Hand entstammten, sah sie der Künstler als sein Werk an.¹⁹⁵ Denn der Entwurf für ein Kunstwerk zählte mehr als die tatsächliche Ausführung.¹⁹⁶

4.2.4. Allegorie auf die Schlacht von Mezö-Keresztes (Abb. 17)

Die kaiserlichen Soldaten kämpften unter Erzherzog Maximilian mit Unterstützung von Sigismund Báthory von Siebenbürgen bei Mezö-Keresztes vom 22. bis 26. Oktober 1596 gegen die Osmanen unter Sultan Mohammed II.¹⁹⁷ Laut Karl Schütz ging die Schlacht letztendlich unentschieden aus, weil die siegreichen Türken vom Schlachtfeld abzogen, ohne den Truppen des Kaiserreiches zu folgen.¹⁹⁸

Bei diesem Bild malte Hans von Aachen wie auf jenem Pergament über die Kriegserklärung von Konstantinopel (Abb. 10) zwei sich gegenüberstehende Personengruppen im Vordergrund. Der Osmane mit einem roten Mantel und einem weißen Turban schreitet nach rechts auf mehrere Frauen zu, sein Schwert steckt in der Scheide.

¹⁹³ DaCosta Kaufmann 2010, S. 39.

¹⁹⁴ DaCosta Kaufmann 2010, S. 39.

¹⁹⁵ DaCosta Kaufmann 2010, S. 39.

¹⁹⁶ Thomas DaCosta Kaufmann begründet dies mit der Existenz von Gemälden, die neben einem Monogramm ein „inv.“ als Inschrift tragen (DaCosta Kaufmann 2010, S. 40).

¹⁹⁷ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 240. Hier müsste eigentlich Mohammed III. gemeint sein (siehe S. 41).

¹⁹⁸ Das Fehlen einer endgültigen Entscheidung erwähnte Ludwig in Zusammenhang mit dieser Schlacht (Ludwig 1978, S. 50). Anscheinend sind die Türken nach dieser Schlacht abgezogen und kehrten erst im nächsten Jahr wieder (Ludwig 1978, S. 51). Trotzdem berichtete er später, dass das Bild als einziges der Serie eine Niederlage des kaiserlichen Heeres zeige (Ludwig 1978, S. 54). Isabella Ackerl nannte diesbezüglich andere geschichtliche Fakten: bereits am 13. Oktober sollen die Soldaten aus Siebenbürgen und dem Kaiserreich bei Mezö-Keresztes die Schlacht gegen die Osmanen verloren haben (Ackerl 2009, S. 133).

Ein Krummschwert, ein Bogen, ein Köcher und ein Streitkolben liegen bereits auf dem Boden.¹⁹⁹ Auf der Erde sitzt eine weibliche Figur und stützt den Kopf in ihre rechte Hand. Sie scheint nachzudenken und an ihrem Rücken hält sich ein Kind²⁰⁰ fest. Dahinter steht eine weibliche Person und hält ein Herz in ihren Händen, weshalb sie Caritas personifizieren könnte.²⁰¹ Nach Okayama ist die Carita 2 mit einem brennenden Herzen ausgestattet und ein weiteres Attribut wäre ein Knabe.²⁰² Das Kind ordnete der Maler eindeutig der sitzenden Frau zu, da es sich an ihrem Rücken festklammert. Eine andere Frau streckt ihre linke Hand nach vor und will möglicherweise nach dem Schwert des Osmanen greifen. Der abgebildete Hase kann als Symbol für die Angst gedeutet werden.²⁰³ In der rechten Ecke ist ein Teil eines Schildes mit einem Halbmond zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Seite trocknet eine weibliche Figur, die eine Krone auf ihrem Kopf trägt, ihre Tränen mit einem Tuch. Das Herrschaftssymbol wirkt nicht so zierlich und hat die Farbe Rot, im Vergleich dazu trägt die Personifikation in der Schlacht von Sissek das Insigne aus Gold (Abb. 13). Durch die Farben ihrer Kleidung (Grün, Weiß, Rot) und dem Doppelkreuz ist sie als Hungaria identifizierbar.²⁰⁴ Ihre Trauer bezieht sich laut Ludwig auf die Misshandlungen der Zivilbevölkerung durch die osmanischen Soldaten.²⁰⁵ Sie könnte auch den Verlust der Stadt Eger beweinen.²⁰⁶ Laut Ludwig blickt die Habgier – Avaritia – die Personifikation Ungarns an und bedroht diese.²⁰⁷ Sie ist erkennbar an dem Geldbeutel, dem Wolf und der Frisur.²⁰⁸ Das Tier²⁰⁹ ähnelt jenem, das auf der Abbildung der Avaritia (Abb. 18) in Cesare Ripas *Iconologia* von 1603 zu sehen ist. Jacoby deutete die neben Hungaria stehende Figur als Personifikation von Bündnisgenossen des

¹⁹⁹ Diese Gegenstände sollen die Gegenwart des Feindes betonen (**Ludwig 1978**, S. 52).

²⁰⁰ Ludwig weist das Kind als Attribut der Caritas zu oder es soll die Knabenlese der Türken unter den christlichen Untertanen ausdrücken (**Ludwig 1978**, S. 52). Die Kinder wurden zu Janitscharen ausgebildet.

²⁰¹ **Ludwig 1978**, S. 52; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 240.

²⁰² **Okayama 1992**, S. 31.

²⁰³ **Ludwig 1978**, S. 52; an dieser Stelle erwähnte Ludwig weiters, dass im dreißigjährigen Krieg Ungarn als Hase dargestellt wurde; **Jacoby 2000**, S. 191.

²⁰⁴ **Ludwig 1978**, S. 52; **Jacoby 2000**, S. 187; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 240.

²⁰⁵ **Ludwig 1978**, S. 52-53.

²⁰⁶ **Jacoby 2000**, S. 191.

²⁰⁷ **Ludwig 1978**, S. 53.

²⁰⁸ **Ludwig 1978**, S. 53. Der Geldbeutel und ein Wolf würden eine Identifizierung als Avaritia ermöglichen (**Okayama 1992**, S. 24).

²⁰⁹ Jacoby sieht in dem Tier keinen Wolf (**Jacoby 2000**, S. 189). Eine Hyäne wäre eine weitere Möglichkeit, die die Habgier begleiten kann (**Okayama 1992**, S. 24).

Königreiches.²¹⁰ Auf die Attribute und deren Bedeutung geht er in diesem Zusammenhang nicht näher ein.

Zwischen den beiden Gruppen erblickt man eine weite Landschaft, in der Truppen ihre Stellung bezogen haben. Im Hintergrund sind die Soldaten halbkreisförmig angeordnet, davor kann man eine rechteckige Stellung erkennen und dazwischen einen Fluss.²¹¹ An der Formation des Halbmondes²¹² kann man das türkische Heer erkennen und die Schlacht bei Mezö-Kerezsztos fand als einzige im Langen Türkenkrieg auf offenem Feld statt.²¹³ Justitia²¹⁴ verbildlicht den unentschiedenen Ausgang des Kampfes mit der Waage in ihrer linken Hand. Das erhobene Schwert ruht in ihrer rechten. Sie symbolisiert die Verbundenheit zwischen dem Kaiserreich und der Gerechtigkeit.²¹⁵ Die Waage und das Schwert zählen zu den Erkennungsmerkmalen der Giustitia nach Ripa.²¹⁶ Jacoby identifizierte die Gestalt im Himmel als Erzengel Michael.²¹⁷ Dies basiert vielleicht auf Ludwig, da dieser bereits auf das gleiche Aussehen und dieselben Attribute von Justitia und dem Erzengel hinwies.²¹⁸ Michael kann durch die Attribute Waage und Schwert als Seelenwächter identifiziert werden, aber er trägt die Waage auch im Kampf gegen den Satan.²¹⁹ Ein Reiter in der Rüstung weist mit seiner Lanze auf die geflügelte Frau im Himmelsbereich.

Das ist das erste Bild, wo die Trennung zwischen Gut und Böse nicht strikt erfolgte. Die Landespersonifikation ist der positiven Seite zugeordnet. Der Osmane befindet sich dagegen im negativen Bereich, allerdings ist er von der Caritas (einer guten Eigenschaft) und von der Bevölkerung umgeben. Einige kaiserliche Soldaten stehen zwar in der Nähe der Personifikation, doch der Großteil der Truppen steht in der Mitte und gegenüber lagert das feindliche Heer. Vielleicht sollte durch diese Abweichung die Unentschiedenheit des Kampfes ausgedrückt werden.

²¹⁰ Jacoby 2000, S. 191.

²¹¹ Ludwig 1978, S. 49. Ludwig erkannte den Doppeladler auf einer Fahne, wodurch die kaiserlichen Truppen erkennbar sind.

²¹² In der ersten Linie sind die Soldaten ebenfalls in einer rechteckigen Formation angeordnet (Ludwig 1978, S. 49).

²¹³ Ludwig 1978, S. 49; Jacoby 2000, S. 189-190; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 240.

²¹⁴ Ludwig 1978, S. 53.

²¹⁵ Ludwig 1978, S. 54.

²¹⁶ Okayama 1992, S. 111.

²¹⁷ Jacoby 2000, S. 189.

²¹⁸ Ludwig 1978, S. 53.

²¹⁹ LCI 2004, Sp. 255-265. Er kann auch weibliche Züge haben.

Die Dresdner Federskizze trägt folgende Inschrift: „N 4°/ Quis sicut DEVS:/Vtrumq[ue]/ Qui duos exercitus fugauit.²²⁰“ Die Zeilen betonen die göttliche Hilfe, die für die Abwendung der Niederlage verantwortlich gewesen sein soll.²²¹

4.2.5. Werkstatt Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Gran (Esztergom) (Abb. 19)

Übermittelt wird die Bilderfindung des Hofmalers nur durch eine Federzeichnung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, die der Werkstatt des Hans von Aachen zuzuordnen ist.²²²

Durch den Text auf der Rückseite ist diese Skizze eindeutig zu identifizieren: „N 5°/ Strigonium vindicauit DEVS/ Turcica moenia caesa.²²³“ Am 1. September 1595 fand die Rückeroberung der Bischofsstadt Gran statt.²²⁴

In der Bildmitte schreitet ein Mann in antiker römischer Feldherrntracht, dessen Haupt von einem Lorbeerkranz bekrönt wird, mit einer bischöflichen Mitra in seinen Händen auf eine gefesselte Frau zu. Laut Ludwig ist sie als Hungaria zu sehen.²²⁵ Diese Interpretation lehnte Jacoby ab, da die Figur weder eine Krone besitzt noch ein wappenähnliches Zeichen trägt.²²⁶ Er glaubte, sie solle die Stadt Gran darstellen. Hier dürfte tatsächlich die Verkörperung von Esztergom zu sehen sein. Die Bischofsstadt wurde von den Osmanen befreit und nach dem Sieg übergibt ihr der erfolgreiche Feldherr eigenhändig wieder die Bischofsmütze. Die gleiche Gestalt des Feldherrn kommt auch in der Allegorie über den Sieg von Stuhlweißenburg (Abb. 24) vor. Die Inschrift nennt ebenso die Stadt und nicht das Land.

Der Imperator ist als Rudolf II. zu verstehen,²²⁷ obwohl sein Porträt nicht in den Gesichtszügen zu erkennen ist. Eine kniende weibliche Person ist wegen ihres Helmes und dem am Boden liegenden Schild mit dem Haupt der Medusa wohl als Minerva²²⁸ zu

²²⁰ **Jacoby 2000**, S. 190; Ludwig erwähnt folgende Variante: „Quis sicut Deus: Utrumque qui duos exercitus fugavit (**Ludwig 1978**, S. 54); Er übersetzte den Text mit folgenden Worten: „Wer so wie Gott beides kann, der zwei Heere in die Flucht schlug“ (**Ludwig 1978**, S. 139).

²²¹ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 240.

²²² **Fučíková 1988**, S. 132-133.

²²³ **Jacoby 2000**, S. 191. Ludwig übersetzte den Text so: „Gott befreite Strigonium, nachdem die türkischen Mauern zerbrochen waren“ (**Ludwig 1978**, S. 139). Strigonium ist der lateinische Name von Gran (**Ludwig 1978**, S. 55).

²²⁴ **Ludwig 1978**, S. 55; **Fučíková 1988**, S. 132-133; **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151. Jacoby hingegen gab den 3. September 1595 als Datum der Einnahme von Gran an (**Jacoby 2000**, S. 191).

²²⁵ **Ludwig 1978**, S. 56.

²²⁶ **Jacoby 2000**, S. 192.

²²⁷ **Ludwig 1978**, S. 57; **Jacoby 2000**, S. 191.

²²⁸ Jacoby bezeichnete sie als Athena (**Jacoby 2000**, S. 191).

interpretieren.²²⁹ Sie löst das Seil von den Handgelenken der vor ihr stehenden Figur. Eine geflügelte Figur, die von Ludwig als Victoria bezeichnet wurde,²³⁰ hat bereits den Halbmond vom Kopf der Personifikation genommen. Jacoby nannte diese Figur abermals eine Friedensbotin.²³¹ Da dem Genius keine Gegenstände zugeordnet wurden (z.B. Palmzweig, Lorbeerkranz), kann er nicht mit Victoria gleichgesetzt werden. Am linken Bildrand umarmen sich zwei weibliche Gestalten und beobachten das Geschehen. Sie können nach Ludwig nicht bestimmt werden, da sie nicht mit weiteren Merkmalen ausgestattet sind.²³² Ein Bischof – erkennbar anhand der Mitra und des Krummstabes – ist auf der gegenüberliegenden Seite mit einem Mann in ein Gespräch vertieft. Diese beiden Gestalten stehen für die religiöse Bedeutung des militärischen Erfolges.²³³ Vor ihnen wird eine nackte Flussgöttin – die Donau – mit einer Amphore gezeigt, aus der Wasser strömt.²³⁴ Sie hält einen nicht näher identifizierbaren Bund in der Hand und neben ihrem linken Fuß dürfte ein Ährenbündel zu sehen sein.

Im Bildmittelgrund wird eine Schlachtenszene sichtbar und davor sind zwei Soldaten mit Arkebusen (Gewehren) erkennbar, von denen einer seine Schusswaffe lädt und der andere bereits zielt. Skizzierte Befestigungsanlagen bereichern die weite Landschaft und vier Schiffe ankern in der Donau, die sich ihren Weg bahnt.

In den Wolken thront eine weibliche Figur, die in der rechten Hand ein Kreuz präsentiert. Ein Vogel ist in einem angedeuteten Strahlenkranz über ihrem Kopf zu sehen. Ludwig interpretierte das Tier als Taube, die den Heiligen Geist symbolisiere, und Maria als christliche Himmelskönigin auszeichnet.²³⁵ Aufgrund des Kreuzes hielt Jacoby sie für die Personifikation der Kirche – Ecclesia.²³⁶ Da die Abbildung in schwarz-weiß ist, kann die Farbe der Kleidung nicht beurteilt werden. Somit können nur die Attribute zur Entschlüsselung herangezogen werden. Durch das Kreuz und die Taube des Heiligen Geistes könnte die Figur als Religione bezeichnet werden.²³⁷ Die Darstellung der Frau

²²⁹ Poeschel erwähnte die Attribute und das Aussehen der Göttin (**Poeschel 2009**, S. 308-310).

²³⁰ **Ludwig 1978**, S. 56.

²³¹ **Jacoby 2000**, S. 191.

²³² **Ludwig 1978**, S. 56.

²³³ **Ludwig 1978**, S. 56.

²³⁴ **Ludwig 1978**, S. 55.

²³⁵ **Ludwig 1978**, S. 56-57.

²³⁶ **Jacoby 2000**, S. 192.

²³⁷ **Okayama 1992**, S. 237.

passt nicht zur Ecclesia.²³⁸ Vor ihr macht eine weibliche Gestalt – wahrscheinlich Hungaria oder Gran²³⁹ – einen Knicks.

Die Kampfhandlung hat der Künstler von links nach rechts ausgerichtet. Die Trennung der dargestellten Personen in die zwei Bildhälften überrascht, denn die geistlichen Würdenträger stehen „auf der falschen Seite“. Sie sind aber der gleichen Seite zugeteilt wie die Personifikation der Stadt Gran im Himmelssegment. In dieser Szene verzichtete der Hofmaler im Vordergrund gefangene Türken zu präsentieren.

4.2.6. Allegorie auf die Rückeroberung der Festung Raab (Győr) (Abb. 20)

1594 gelang den Osmanen die Einnahme von Raab und der Befehlshaber der kaiserlichen Truppen – Graf Ferdinand von Hardegg – wurde auf Befehl Rudolfs II. im darauf folgenden Jahr in Wien wegen Verrats hingerichtet.²⁴⁰ Erst am 29. März 1598 konnte die Festung von Adolf von Schwarzenberg und seinem Heer befreit werden.²⁴¹ Zum Zeichen des Erfolges wurden die „Raaber Kreuze“ im Reich mit folgendem – einheitlich vorgeschriebenen – Text errichtet:²⁴² „SAG GOTT DEM HERN LOB/ VND DANCK DAS RAB/ IS KUMEN IN DER/ CHRISTEN HANT DEN/ 29.MARCI IM 1598 IAR/SANT BERNHART.“²⁴³ Laut Gertrude von Schwarzenfeld hatte niemand mit einem Sieg der Christen gerechnet, weshalb man eine göttliche Hilfe annahm.²⁴⁴ Scheinbar bestätigt wurde das Eingreifen Gottes durch einen Nebel, der in der Nacht der bevorstehenden Schlacht das Mondlicht verdunkelte und somit blieb das Heranrücken des kaiserlichen Heeres unentdeckt.²⁴⁵ Nach Meinung von Michalski nutzte vor allem die katholische Kirche die Türkenkriegspropaganda für ihre Zwecke, um die Öffentlichkeit zu mobilisieren.²⁴⁶ Seit 1598 wurde mittags sogar in Augsburg die sogenannte Türkenglocke geläutet, um zum Gebet für einen Sieg der Christen zu rufen.

Hans von Aachen zeigte, wie sich die Soldaten - zu Fuß und zu Pferd - ihren Weg in der finsternen Nacht zur Festung Raab, die im Hintergrund zu sehen ist, bahnen. Wieder rücken

²³⁸ W. Greisenegger, Ecclesia und Synagoge, in: **LCI 2004**, Bd. 1, Sp. 569-578.

²³⁹ **Ludwig 1978**, S. 57; nach Jacoby ist hier wieder die Stadt Gran dargestellt (**Jacoby 2000**, S. 192).

²⁴⁰ **Kappel 1995**, S. 125; **Ackerl 2009**, S. 133. Schwarzfeld nannte als Anführer der kaiserlichen Soldaten in dieser Schlacht Erzherzog Matthias (**Schwarzfeld 1979**, S. 132).

²⁴¹ **Schwarzenfeld 1979**, S. 133; **Ackerl 2009**, S. 134.

²⁴² **Haupt – Türkenkrieg 1988**, S. 98.

²⁴³ Der Text stammt vom Raaberkreuz in St. Bernhard (Niederösterreich) (**Vocelka 1981**, Abb. 5a).

²⁴⁴ **Schwarzenfeld 1979**, S. 133-134.

²⁴⁵ **Schwarzenfeld 1979**, S. 133-134; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 241.

²⁴⁶ **Michalski 2006**, S. 204.

sie von links nach rechts vor. Über dem Heer links fliegt ein Adler, der es vom Ort Komorn aus angeführt haben soll.²⁴⁷ Das Ziel wurde von einigen kaiserlichen Kämpfern schon erreicht und das Explodieren der Petarde²⁴⁸ soll das Eindringen in die Festung ermöglichen. Die Wirkung ist an dem hellen Lichtschein im Bereich der Stadtmauer zu erkennen. Der Künstler präsentierte nicht nur die Aufgabe der Sprengbombe im Türkenkrieg sondern er verewigte ihr Aussehen links im Vordergrund.²⁴⁹ Damit betonte er die Wichtigkeit der neuen Kriegstechnik. Daneben befindet sich ein Salamander, der als Zeichen für die Feuerkraft gilt.²⁵⁰ Unterstützt werden die Truppen durch mehrere Adler, die auf die Festung herabstürzen.²⁵¹

Im Himmelssegment verbildlichte der Hofmaler die von den Zeitgenossen angenommene göttliche Unterstützung. Die Göttin Diana hat in ihrer linken Hand einen Halbmond²⁵², der mit seinem Licht die Nacht erhellte. Durch das beigefügte Gestirn und den Köcher mit Pfeilen ist die Schwester des Apollo zu identifizieren.²⁵³ Juno Regina, die durch den Pfau und die Krone bestimmt werden kann,²⁵⁴ versucht mit Hilfe eines Tuches, die Helligkeit des Himmelskörpers abzuschirmen. Die Mondgöttin tritt laut Ludwig auf Seiten der Osmanen in den Krieg ein und die Gattin von Jupiter auf jener des christlichen Heeres.²⁵⁵ Dem widersprach Jacoby, denn beide würden sich für das Kaiserreich einsetzen.²⁵⁶ Er scheint mit dieser These richtig zu liegen, da Diana die Verdunkelung des Lichtes zulässt. Rechts im Bild ist das Wort „Jehael“ zu sehen, dass laut Karl Schütz „Jahwe ist Gott“ bedeutet.²⁵⁷ Diese Auslegung ist bereits bei Ludwig zu finden und er erwähnte die dadurch ausgedrückte hebräische Tradition des Christentums.²⁵⁸

Die allegorische Szene im Vordergrund ist scheinwerferartig beleuchtet. Eine stehende Frau umfasst mit ihrem rechten Arm eine Säule und hält mit ihrer linken den Haarschopf eines knienden Osmanen fest. Er löst gerade ihre Fußfesseln. Die Bedeutung der Säule

²⁴⁷ Ludwig 1978, S. 62.

²⁴⁸ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 241. Schon Peltzer erwähnte, dass durch den Raben und die Petarde der Ort erkennbar wird (Peltzer 1911 - 1912, S. 128).

²⁴⁹ Ludwig 1978, S. 61.

²⁵⁰ Ludwig 1978, S. 61.

²⁵¹ Ludwig 1978, S. 63.

²⁵² Nach Chadraba soll die Mondsichel mit der türkischen assoziiert werden (Chadraba 1970, S. 293).

²⁵³ Poeschel 2009, S. 294-295.

²⁵⁴ Ludwig 1978, S. 62. Der Pfau und die Krone werden auch von Poeschel als Attribute von Juno genannt (Poeschel 2009, S. 298).

²⁵⁵ Ludwig 1978, S. 62.

²⁵⁶ Jacoby 2000, S. 194.

²⁵⁷ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 241.

²⁵⁸ Ludwig 1978, S. 62.

wird unterschiedlich ausgelegt: so gilt sie einerseits als Symbol des Sieges wie auf der Gemma Augustea²⁵⁹ oder als Zeichen der Beständigkeit²⁶⁰. Chadraba führte die repräsentative Triumphsäule mit dem Adler auf die Gemma Augustea zurück.²⁶¹ Ripa führte die Säule als Attribut der Costaza an.²⁶² Trotzdem scheint die Interpretation Chadrabas als Tropaion im Vordergrund zu stehen.

Rechts neben der weiblichen Person sitzt ein Rabe auf dem Boden, weshalb sie von Jacoby als Personifikation der Stadt Raab identifiziert wurde.²⁶³ Ludwig deutete den Raben in christlichem Sinne als Symbol der Heiden, Ungläubigen, Ausschweifungen und so stünde das Tier seiner Meinung nach hier für die Osmanen.²⁶⁴ Warum von Aachen den Vogel friedlich neben der Personifikation zeigen sollte, verriet Ludwig aber nicht. Als Symbol der Heiden wäre sein Platz wohl neben dem Türken. Von links nähert sich eine geflügelte weibliche Person mit einem Füllhorn und einem Lorbeerkranz, den sie der stehenden Gestalt als Zeichen des Sieges auf das Haupt legt. Auf dem Kapitell der Säule sitzt ein Adler, der die Krönungsszene beobachtet. In der rechten Bildecke liegen eine Sturmhaube und eine Peitsche.²⁶⁵

Die Frau mit Flügeln an ihrem Rücken wird teilweise sehr unterschiedlich interpretiert. Peltzer sah in ihr einen Engel,²⁶⁶ Chadraba erkannte in ihr Victoria.²⁶⁷ Das Füllhorn ist als Attribut von Victoria bei Cesare Ripa nachweisbar.²⁶⁸ Allerdings stellte sie Hans von Aachen sonst mit einem Palmzweig dar (Vgl. Schlacht bei Sissek **Abb. 13**). Vielleicht bezieht sich das Füllhorn auf die reiche Kriegsbeute, die die kaiserliche Armee in Raab machte.²⁶⁹ Karl Schütz bezeichnete sie ebenfalls als Siegesgöttin.²⁷⁰

²⁵⁹ Jacoby 2000, S. 193; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 241.

²⁶⁰ Ludwig 1978, S. 59.

²⁶¹ Chadraba 1970, S. 293.

²⁶² Okayama 1992, S. 55. Ein weiteres Kennzeichen wäre ein Schwert.

²⁶³ Jacoby 2000, S. 193; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 241. Ludwig glaubte sie wäre Hungaria und würde mit dem Attribut der Säule an die Fortezza erinnern (Ludwig 1978, S. 58). Als Hungaria Victrix bezeichnete sie Chadraba (Chadraba 1970, S. 293).

²⁶⁴ Ludwig 1978, S. 61.

²⁶⁵ Ludwig 1978, S. 61.

²⁶⁶ Peltzer 1911 - 1912, S. 128.

²⁶⁷ Chadraba 1970, S. 293

²⁶⁸ Okayama 1992, S. 291.

²⁶⁹ Schwarzenfeld 1979, S. 133.

²⁷⁰ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 241.

Die Inschrift im Dresdner Skizzenbuch betont erneut die übernatürliche Unterstützung: „N^o 6, Apud Iaurinum Ioua/ Qui fecit mirabilia.²⁷¹“ In diesem Bild wurde das erste Mal in dieser Bilderserie ein Text in die Komposition des Pergamentbildes miteinbezogen. Obwohl das Wort und die lateinische Inschrift in Dresden Bezug auf den jüdischen Gott nehmen, sind eindeutig Diana und Juno im Himmelssegment zu sehen. Weiters kann durch den Text erneut die Personifikation als jene der Stadt entschlüsselt werden.

Vorstudie der Allegorie auf die Eroberung von Raab (Győr), Berlin (Abb. 21)

Bei dieser lavierten Federzeichnung handelt es sich um eine Vorstudie zum Ölbild, was durch die aufgeklebten Korrekturen (z.B. der fliegende Vogel) augenscheinlich wird.²⁷²

Auffallend ist die veränderte Gestaltung der rechten Bildhälfte, denn die stehende Personifikation hat hier eine andere Bedeutung. In der endgültigen Fassung (Abb. 20) ist sie durch den beigegefügtten Raben als Stadt Raab zu deuten, die einen Osmanen an seinen Haaren zieht. Der Künstler hat sie in der Federzeichnung durch die Säule als Standhaftigkeit (Constantia) charakterisiert, die die Göttin der Guten Gelegenheit (Occasio) am Schopf packt.²⁷³ Die Occasio wird nach Cesare Ripa unter anderem mit einem Rad und Flügeln charakterisiert,²⁷⁴ die hier nicht vorhanden sind. Eine weitere Möglichkeit der Interpretation wäre die Frau als Hungaria zu deuten und die Säule mit dem Adler als Zeichen der Stärke und Beständigkeit des Kaiserreiches zu beziehen.²⁷⁵ Gegen die Auslegung als Land Ungarn spricht die Tatsache, dass normalerweise die Verkörperungen bekrönt sind (Vgl. Hungaria in Abb. 17 oder jene Personifikation in Abb. 13). Mit Ausnahme der Stadt Gran, die einen Halbmond am Kopf trug und eine Bischofsmütze erhält (Abb. 19). Neben den Füßen der Personifikation in der Szene von

²⁷¹ **Jacoby 2000**, S. 194. Seine Übersetzung dieser Worte lautet: „Bei Raab [Jaurinum] war es Gott, der Wunder vollbracht hat.“ Das hebräische Wort für Gott – Jehova – verwendete Ludwig dagegen in seiner deutschen Version, wodurch er die Betonung des Ursprungs des Christentums beibehielt (**Ludwig 1978**, S. 62 und 140).

²⁷² **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 245. Die Figur der knienden Frau wurde vom Künstler ebenso als Ausbesserung in die Szene eingefügt (**Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 62).

²⁷³ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 245. Widersprüchlich wird die unterworfenen Figur um 1980 bezeichnet (**Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 62). So wird sie einerseits als Frau gesehen im Zusammenhang mit aufgeklebten Korrekturen und andererseits als Türke, der von Hungaria an den Haaren gezogen wird.

²⁷⁴ **Okayama 1992**, S. 201.

²⁷⁵ **Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 62. An gleicher Stelle wird die Säule scheinbar doppelt für die Interpretation herangezogen, denn auch dem Land Ungarn wird „[...] Stärke und Widerstand gegen die Türken [...]“ zugewiesen.

Raab liegen ein Helm und der Merkurstab.²⁷⁶ Besonders der Helm der Minerva steht für das Aufblühen der Wissenschaft und der Kunst nach dem Sieg über die Osmanen.²⁷⁷ In der linken Bildhälfte dagegen wird die überlegene Kriegstechnik – Petarde – gezeigt und daneben der Salamander als Symbol der Feuerkraft. Die über der Festung fliegenden Vögel – Raben – sollen Bezug auf den Namen nehmen.²⁷⁸ Vielleicht sind hier, wie in dem Ölbild, Adler dargestellt. Auf der linken Seite schwebt ein weiterer Adler über dem christlichen Heer in der Luft. Dass an dieser Stelle bereits eine Abänderung vorgenommen worden ist, erkennt man an dem aufgeklebten Papierstück. Tatsächlich soll ein Adler die Soldaten begleitet haben.²⁷⁹

Die Himmelsszene mit Juno und Diana stimmt mit dem ausgeführten Werk überein, ebenso findet sich bereits auf der Vorstudie das Wort „Jehael“ in einem Feld in den Wolken.

Allegorie auf die Eroberung von Raab (Győr), Zeichnung Dresden (Abb. 22)

Die Zeichnung, die als Kopie für den Kurfürsten Christian von Sachsen angefertigt wurde, ist um ein Detail reicher als das Original. Neben der knienden Figur liegt eine große Kugel, die das wandelbare Glück symbolisiert.²⁸⁰ Auf dem Bronzerelief von Adrian de Vries (Abb. 43) wird in dieser Szene neben der Gestalt ein Rad gezeigt, womit er nach Jacoby den Sinngehalt der Unbeständigkeit beibehält.²⁸¹ Seiner Meinung nach drücken die Gegenstände in der rechten Bildecke „militärische Stärke, (Kriegs)Kunst und Fleiß“ aus, die die Eroberung der Festung ermöglichten.²⁸²

4.2.7. Allegorie auf die Schlacht von Călugăreni (Abb. 23)

Die Bezeichnung des Bildes stammte von Jacoby.²⁸³ Laut ihm stürzte Sinan Bassa am 2. September 1595 bei Călugăreni in einen Sumpf und flüchtete am 28. Oktober 1595 nach der Niederlage von Tergowist über die Donau.²⁸⁴ Der Künstler verband seiner Meinung

²⁷⁶ Auf der Medaille des Paulus van Vianen (Abb. 48) werden der Botenstab (Caduceus) und die kniende Frau der Vorstudie wiedergegeben.

²⁷⁷ **Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 63.

²⁷⁸ **Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 63.

²⁷⁹ **Kat. Ausst. Stuttgart 1979**, Bd. 1, S. 63. Ab Komorn soll der Vogel die Truppen angeführt haben.

²⁸⁰ **Jacoby 2000**, S. 193; Ludwig identifizierte diesen Gegenstand als Turban (**Ludwig 1978**, S. 59).

²⁸¹ **Jacoby 2000**, S. 193.

²⁸² **Jacoby 2000**, S. 193-194.

²⁸³ **Jacoby 2000**, S. 195.

²⁸⁴ **Jacoby 2000**, S. 195.

nach die beiden Begebenheiten. Ludwig nannte das Bild hingegen „Die Niederlage des Sinan Bassa bei Tergowist“.²⁸⁵ Der Janitscharenführer Sinan Bassa wurde vom christlichen Heer am 21. September 1595 bei Tergowist besiegt und fiel auf der Flucht von der Brücke in die Donau, was er aber überlebte.²⁸⁶ Diese Darstellung des Langen Türkenkrieges ist nur im Dresdner Skizzenbuch erhalten.²⁸⁷ In der Schlacht von Călugăreni kämpften Sigismund Báthory mit dem Woiwoden Michael und den Szeklern auf Seiten des Kaisers gegen die Türken.²⁸⁸

Hans von Aachen stellte den Sturz des gefürchteten Osmanen in die Fluten in der Mitte des Bildes dar. Von rechts folgen ihm berittene ungarische Husaren mit Lanzen bewaffnet. Im Vordergrund sitzt ein Flussgott mit einem Spaten, dabei soll es sich um die Donau handeln.²⁸⁹ Allerdings interpretierte Ludwig bei der Schlacht von Sissek (Abb. 13) die Flussgötter als Kulpa und Save (Schwein),²⁹⁰ somit wäre der Spaten das Attribut von Kulpa. Allerdings identifizierte Ludwig im Triumph von Gran (Abb. 19) die Flussgöttin mit den Ähren als Donau.²⁹¹ Am linken Bildrand kann man flüchtende Türken erkennen und deren Zeltlager.

Am Himmel erscheint eine geflügelte weibliche Figur mit einem Palmzweig in der Hand. Sie blickt zum Heer des Kaisers herab und weist mit ihrer rechten Hand den Weg. Als Victoria²⁹² wurde sie von Ludwig und als Friedensbotin²⁹³ von Jacoby bezeichnet. Wie bereits erwähnt, zeichnet die Siegesgöttin normalerweise ein Lorbeerkränz aus,²⁹⁴ der in diesem Bild nicht dargestellt wurde. Da der Palmzweig das einzige Attribut ist, trifft die Identifizierung Jacobys besser zu.²⁹⁵

Folgender lateinischer Text steht auf der Rückseite der Zeichnung in Dresden: „N °7/ Sinan Bassa fugatus/ In Istrum proiectus.“²⁹⁶ Die Inschrift bezeichnet den Fluss eindeutig,

²⁸⁵ Ludwig 1978, S. 64.

²⁸⁶ Ludwig 1978, S. 64.

²⁸⁷ Jacoby 2000, S. 195.

²⁸⁸ B. Köpeczi (Hg.), Kurze Geschichte Siebenbürgens, Budapest 1990, S. 296. Leider wird an dieser Stelle die Schlacht bei Călugăreni nur kurz erwähnt, aber der Hinweis auf einen Sturz in einen Fluss fehlt.

²⁸⁹ Ludwig 1978, S. 64.

²⁹⁰ Ludwig 1978, S. 44.

²⁹¹ Ludwig 1978, S. 55.

²⁹² Ludwig 1978, S. 65.

²⁹³ Jacoby 2000, S. 195.

²⁹⁴ Okayama 1992, S. 291.

²⁹⁵ Okayama listete die Attribute des Pace nach Cesare Ripa auf (Okayama 1992, S. 207-209).

²⁹⁶ Jacoby 2000, S. 195. Er übersetzte den Text an der gleichen Stelle so: „Auf der Flucht ist Sinan Bassa in die Donau [Ister] gestürzt.“

allerdings ist Ister²⁹⁷ die alte Bezeichnung für einen Teil der Donau. Der dazugehörige Flussgott hieß Istros.²⁹⁸ Das würde die Unterschiede zur weiblichen Personifikation der Donau im Sieg von Gran erklären. Von rechts kommend treibt das kaiserliche Heer das erste Mal in der Serie die Türken nach links über die Brücke. In den anderen Allegorien wird zwar ein Gefecht integriert, aber in den Hintergrund und nicht als Hauptthema.

4.2.8. Allegorie auf die Eroberung von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) (Abb. 24)

Die befestigte Stadtanlage im Bildhintergrund ermöglichte mit Hilfe eines Kupferstiches von 1603 (Abb. 25) die Identifizierung des Ortes als Stuhlweißenburg, worauf Hans-Jochen Ludwig als Erster hinwies.²⁹⁹ Im Jahr 1599 belagerte Adolf von Schwarzenberg erfolglos die von den Türken eroberte Stadt.³⁰⁰ Daraufhin war der Sultan zu Friedensverhandlungen bereit, die von Rudolf II. abgelehnt wurden.³⁰¹ Das kaiserliche Heer befreite die ungarische Stadt am 20. September 1601, aber bereits am 29. August 1602 herrschten über diese Festung wieder die Osmanen.³⁰² Obwohl der Sieg nur von kurzer Dauer war, verewigte ihn von Aachen für die Nachwelt. Da an diesem Ort sowohl die Krone Ungarns aufbewahrt wurde als auch die Krönungszeremonie stattfand,³⁰³ war die Befreiung für den Kaiser und sein Reich sehr bedeutend.³⁰⁴

Große Figuren dominieren wie bei fast allen anderen Bildern dieser Serie den Vordergrund. Am rechten Bildrand präsentiert ein römischer Feldherr einen Halbmond in seiner rechten und einen Palmzweig in seiner linken Hand. Sein Schwert trägt er in der Scheide und er blickt zum Betrachter. Vor seinen Füßen liegen erbeutete Trophäen: ein Streitkolben, ein Köcher mit Pfeilen, ein Bogen, gesprengte Fesseln, eine Fahne mit Halbmond sowie zwei Feindesköpfe. Der Mann tritt mit keinem Bein auf die Kriegsbeute, sondern er steht dahinter. Somit verzichtet er auf eine deutlichere Demonstration der Überlegenheit. Auf seinem Haupt ruht ein Lorbeerkranz als Zeichen des Sieges. Die männliche Figur identifizierte Ludwig als Rudolf II.,³⁰⁵ obwohl diese mit dem Porträt des

²⁹⁷ Brockhaus' Kleines Konversationslexikon, Leipzig 1911⁵, Bd. 1, S. 878.

²⁹⁸ Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig 1907, Bd. 10, S. 68.

²⁹⁹ Ludwig 1978, S. 66.

³⁰⁰ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 242.

³⁰¹ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 242.

³⁰² Pastor - Band XI 1927, S. 225; Vocolka 1981, S. 53.

³⁰³ Ludwig 1978, S. 66; Vocolka 1981, S. 53; Kat. Ausst. Wien 1988, S. 220; Jacoby 2000, S. 197.

³⁰⁴ Ludwig 1978, S. 66.

³⁰⁵ Ludwig 1978, S. 66; Eliška Fučíková übernahm diese Ansicht (Kat. Ausst. 1988, S. 220); Jacoby hielt an dieser Meinung fest (Jacoby 2000, S. 196).

Kaisers (Abb. 9) keine Ähnlichkeit aufweist. Darauf machte bereits Karl Schütz aufmerksam.³⁰⁶ Möglicherweise ist hier Flaminio Delfino³⁰⁷, der siegreiche Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen, zu sehen. Gertrude von Schwarzenfeld erwähnte hingegen den Heerführer Graf von Rusworm, der sich in der Schlacht bei Stuhlweißenburg ausgezeichnet hat und den der Kaiser selbst als „zweiten Cäsar“ bezeichnet haben soll.³⁰⁸ Ein Kupferstich von Lucas Kilian, zu dem Hans von Aachen die Vorlage lieferte, (Abb. 27) zeigt das Antlitz des Feldherrn. Die hohe Stirn und das hagere Gesicht stimmen mit dem Ölbild überein. Jedoch die Nasenform ist in der Allegorie kleiner und spitzer wiedergegeben und der Schnurrbart fehlt komplett. Die Figur des Soldaten kommt auch in anderen Bildern der Serie vor, deshalb wird im letzten Kapitel nochmals auf die Problematik eingegangen.

Daneben sitzt eine weiß gekleidete Frau und wendet ihren Blick dem römisch gekleideten Mann zu. Sie gilt seit den 1970ern als Personifikation Ungarns – Hungaria³⁰⁹ – und ihre Haltung ist bis auf wenige Abänderungen mit jener der Verkörperung in der Schlacht bei Sissek (Abb. 13) identisch. Ober ihr scheint ein Adler förmlich in der Luft zu stehen, um ihr eine Königskrone aufzusetzen. Auf der anderen Seite sitzt ein ranghoher Osmane mit Turban und einem Pusikan in seiner rechten Hand. Ludwig erkannte in ihm Sultan Mehmed II.³¹⁰ und Jacoby und Schütz schlossen sich dieser Annahme an.³¹¹ Die prachtvolle Kleidung unterstützt die These und der Vergleich mit dem Porträt des Sultans von Dominicus Custos (Abb. 26) beweist, dass der türkische Herrscher selbst dargestellt ist. Allerdings handelt es sich um Mehmed III., denn Mehmed II. lebte bereits im 15. Jahrhundert und eroberte 1453 Konstantinopel.³¹² Eliška Fučíková hielt den Osmanen eher für den Oberbefehlshaber Großwesir Hasan.³¹³ Auffallenderweise präsentiert Hans von Aachen den Türken nicht als Gefangenen in Ketten oder als knienden Unterworfenen, sondern sitzend in seiner noblen Kleidung. Jacoby legte dies als Ausdruck des gleichen

³⁰⁶ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 242.

³⁰⁷ Der Name des Heerführers stammt von Ludwig Pastor (**Pastor - Band XI 1927**, S. 224). Leider war hier keine Abbildung des Mannes zu finden, um diese Vermutung überprüfen zu können.

³⁰⁸ **Schwarzenfeld 1979**, S. 208-212. Wegen einer Intrige verlor der Feldherr 1605 die Gunst Rudolfs und wurde zum Tode verurteilt.

³⁰⁹ Ludwig stellte diese These auf und seitdem wurde diese Ansicht weitergeführt (**Ludwig 1978**, S. 67; **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 220; **Jacoby 2000**, S. 196-197; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 242).

³¹⁰ **Ludwig 1978**, S. 68.

³¹¹ **Jacoby 2000**, S. 197; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 242.

³¹² **Asutay-Effenberger 2009**.

³¹³ **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 220.

Ranges der beiden Herrscher aus.³¹⁴ Wie bereits erwähnt wurde Rudolf vom Kriegsgegner im Schriftverkehr zum König von Wien degradiert,³¹⁵ was die Darstellungsweise des Kontrahenten noch verwunderlicher erscheinen lässt. Die Ebenbürtigkeit könnte nach Meinung von Jacoby ein Bezug sein auf die angebotenen Friedensverhandlungen des Sultans im Jahre 1599.³¹⁶ Karl Schütz ging auf die würdevolle Darstellung Mehmeds III. nicht näher ein, sondern er verwies darauf, dass die Friedensverhandlungen des Sultan 1599 und der Sieg der kaiserlichen Truppen 1601 gleichzeitig gezeigt werden.³¹⁷ Genau genommen ist normalerweise das Sitzen – meist auf einem durch ein Podest erhöhten Thron – ranghöheren Personen vorbehalten,³¹⁸ während die sozial niedrigeren Schichten stehen oder ihr Stuhl auf einem tieferen Niveau Platz findet. Als Anschauungsbeispiel kann die Allegorie des römischen Kaisertums (Abb. 8) dienen. In der Triumphdarstellung von Stuhlweißenburg ruht die Sitzgelegenheit von Mehmed III. auf dem flachen Boden und jene der weißgekleideten weiblichen Personifikation ist prunkvoller dargestellt.

Der Herrscher über die Osmanen hält den Streitkolben, den er wie ein Zepter in der rechten Hand hat, gesenkt, was wohl als Zeichen der Unterlegenheit zu deuten ist. Die erhobene linke Hand könnte als gesprächsbereite Gestik interpretiert werden. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf die Frau und den siegreichen Feldherrn, doch keiner erwidert seinen Blick. Durch diese Verhaltensweise betonte Hans von Aachen die überlegene Rolle des antik gekleideten Mannes. Hinter dem Sultan steht eine weibliche Gestalt mit nacktem Oberkörper, die versucht ihm den Pusikan abzunehmen. Über ihrem Kopf sind zwei Tauben zu sehen. Diese Figur wird unterschiedlich gedeutet: Ludwig sah in ihr Verità,³¹⁹ was durch die Abbildung in Cesare Ripas *Iconologia* (Abb. 28) und den fehlenden Attributen (Sonne, Palmzweig, Globus) nicht bestätigt werden kann.³²⁰ Ebenfalls als Wahrheit interpretierte sie Eliška Fučíková.³²¹ Nach Jacoby sollte die weibliche Person als Friedensbotin³²² zu deuten sein und auch die Tauben werden großteils als Friedenszeichen

³¹⁴ Jacoby 2000, S. 198.

³¹⁵ Galen 2001, S. 138.

³¹⁶ Jacoby 2000, S. 198.

³¹⁷ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010/2011, S. 242.

³¹⁸ Pillinger 2009.

³¹⁹ Ludwig 1978, S. 69.

³²⁰ Ripa 1984, S. 500-501; Okayama 1992, S. 284.

³²¹ Kat. Ausst. Wien 1988, S. 220.

³²² Jacoby 2000, S. 198. Der fehlende Palmzweig macht den Interpretationsversuch wenig glaubwürdig, aber Jacoby sieht die Tauben als Friedenssymbol an.

interpretiert.³²³ Diese These findet bei Ripa keine Bestätigung.³²⁴ Die Vogelart ist in der Iconologia Pace nicht zugeordnet, sondern als Attribute werden Tiere wie Lamm, Löwe, Eisvogel, Biber, Wolf und Schlange angeführt. Die Taube gilt in der christlichen Ikonographie als Friedenssymbol,³²⁵ aber das erklärt nicht, warum hier zwei Vögel zu sehen sind. Aus eben genannten Gründen können alle bisherigen Deutungsversuche nicht überzeugen und die allegorische Figur bleibt bis auf weiteres unentschlüsselt. Zur Gruppe im Vordergrund gehören weiters drei stehende Frauen, die brennende Öllampen auf ihrem Kopf tragen. Eine von ihnen blickt zum Himmel. Die Mimik und die Körperhaltung drücken eindeutig Trauer aus.³²⁶ In diesem Sinne sind auch die Öllampen zu deuten, was durch eine schriftliche Quelle belegt wird, das Ludwig herausfand.³²⁷ Vorne sitzt – der Teil einer Armlehne ist erkennbar – eine alte Frau zusammen gesunken und hält eine Krone auf ihrem Schoß. Mit einem weißen Tuch in ihrer linken Hand trocknet sie scheinbar ihre Tränen. Seit den 1970ern wird diese Figur einstimmig als Allegorie der Türkei bezeichnet,³²⁸ die den Verlust der Stadt betrauert.

Das christliche Heer kämpft im Hintergrund gegen die Turban tragenden Orientalen. Am linken Bildrand ist die Fahne des Kaiserreiches erkennbar und die Truppen des Kaisers stoßen nach rechts vor. Im Bildmittelgrund lenken einige berittene Soldaten, Trophäen und ein bereits Gefallener den Blick in die Tiefe, wo in weiter Ferne ein Zeltlager der Truppen liegt. Eigenartiger Weise sitzt der Sultan vor dem gegnerischen Heer und seine Haltung erinnert an Kaiser Augustus auf der Gemma Augustea (Abb. 4). Die Trennung in Gut und Böse wurde in dieser Szene nicht konsequent vollzogen.

Am Himmel gewähren die Wolken einen Einblick in die Götterwelt. Eine kniende Frau in weißem Kleid, wahrscheinlich ist die gleiche Personifikation wie in der unteren Szene dargestellt, wird von einer weiblichen sitzenden Gestalt gekrönt. Ludwig bezeichnete die thronende Person aufgrund der Mondsichel auf ihrem Kopf als Göttin Juno.³²⁹ Im Bild der Rückeroberung von Raab hält Diana als Mondgöttin das Himmelsgestirn (Abb. 20) und auch Poeschel nennt den Erdtrabanten als Attribut der Tochter des Jupiters und nicht seiner

³²³ Ludwig 1978, S. 69; Jacoby 2000, S. 198; Schütz bezog keine Stellung und erwähnte diese Allegorie nicht (Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010/2011, S. 242).

³²⁴ Okayama 1992, S. 207-209, 322, 326 und 328.

³²⁵ LCI 2004, Bd. 4, Sp. 241-244.

³²⁶ Ludwig 1978, S. 69.

³²⁷ Ludwig 1978, S. 69.

³²⁸ Ludwig 1978, S. 70; Jacoby 2000, S. 197; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 242.

³²⁹ Ludwig 1978, S. 69.

Ehefrau.³³⁰ Vielleicht ziert ihr Haupt wieder eine Krone wie in der Raaber Szene. Juno verschmolz mit der christlichen Muttergottes und wurde zur Schutzpatronin der Stadt.³³¹ Jacoby dagegen deutete die thronende Frau als Gottesmutter, was er mit der Inschrift auf der in Dresden befindlichen Kopie begründete,³³² und Schütz bezeichnete sie als Maria.³³³ Die Haare der thronenden weiblichen Gestalt dürften unter einem Maphorion verborgen sein und ihr Umhang hat die Farbe Blau, was für eine Mariendarstellung geeignet wäre.³³⁴ Das weiße Kleid zeichnet sie als Jungfrau aus und wird normalerweise bei der Geburt Christi verwendet. In der Gestalt der Regina Coeli müsste sie laut Braunfels ein purpurnes Gewand tragen. Poeschel nennt einen blauen Mantel und ein Gewand in Purpur als Zeichen der Königin.³³⁵ Vergleicht man aber ihr Aussehen mit jenem aus der Allegorie auf die Eroberung von Raab (Abb. 20) kann man einige Unterschiede erkennen. Dort trägt sie keine Kopfbedeckung, ihr Kleid hat ein anderes Aussehen und Farbe und ihr ist der Pfau als Attribut beigelegt. Diese Unterschiede legen die Vermutung nahe, dass Jacoby mit seiner Interpretation als Gottesmutter auf dem Bild von Stuhlweißenburg recht hat. Die Verdoppelung der Krönungsszene in diesem Bild betont die Wichtigkeit der Stadt im Rahmen der Zeremonie.³³⁶

Die Dresdner Kopie dieses Ereignisses besitzt wiederum einen Text auf der Rückseite: „N °8/ Diua uicit patrona,/ Alba Regalis capta.“³³⁷ Mit diesen Zeilen wurde auf die göttliche Schirmherrschaft und den durch sie ermöglichten Triumph hingewiesen.

Die Deutung der thronenden weiblichen Personifikation als Hungaria sollte nochmals hinterfragt werden, denn auch ihre Darstellung unterscheidet sich deutlich von anderen Szenen. In dieser Szene spielt zwar die Krone eine große Rolle, aber der Adler hält sie in den Fängen und die weibliche Person trägt sie nicht auf dem Kopf. Das könnte mit der Rolle Stuhlweißenburgs als Krönungsort zusammenhängen. Weiters ist das Insigne deutlich größer als jenes in dem Bild von der Schlacht bei Sissek (Abb. 13), wodurch die Bedeutung des Gegenstandes verstärkt wird. Da das Kleid der Frau weiß ist, kann hier

³³⁰ Poeschel 2009, S. 294-295, 298.

³³¹ Ludwig 1978, S. 70.

³³² Jacoby 2000, S. 197.

³³³ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 242.

³³⁴ Wolfgang Braunfels, „Maria, Marienbild“, in: LCI 2004, Sp. 154-156.

³³⁵ Poeschel 2009, S. 116-117.

³³⁶ Ludwig 1978, S. 70.

³³⁷ Jacoby 2000, S. 197. Er gab folgende Übersetzung der Inschrift an: „Die göttliche Schutzherrin hat gesiegt, Stuhlweißenburg [Alba regalis] wurde erobert.“ Ludwig führte die lateinische Inschrift etwas anders an: „Diva victa patrona Alba Regalis capta“ (Ludwig 1978, S. 71).

ebenfalls kein Zusammenhang mit den Farben des ungarischen Wappens nachgewiesen werden.³³⁸ Viel mehr kann dadurch nochmals ein Bezug zum Ort hergestellt werden. Beides spricht für eine Auslegung als Personifikation von Székesfehérvár, was durch die Nennung des Namens in der Inschrift der Kopie im Dresdner Kupferstich-Kabinett bestätigt wird.

4.2.9. Allegorie auf die Schlacht bei Schellenberg (Şelimbăr³³⁹) (Abb. 29)

Am 28. Oktober 1599 schlug der Fürst der Walachei Michael der Tapfere, der für den Kaiser kämpfte und von den Szeklern unterstützt wurde, die Truppen des Kardinals András (Andreas) Báthory bei Schellenberg.³⁴⁰ Die Gründe für die kriegerische Auseinandersetzung waren, dass der Geistliche mit den Osmanen verhandelt haben soll und ein Bündnis verhindert werden sollte. Nach der Niederlage flüchtete der Kardinal, er wurde aber gefasst und getötet. Als weitere undurchsichtige Person in den siebenbürgischen Konflikten galt der päpstliche Nuntius Malaspina, der ohne Befugnis des Kaisers mit Báthory konferierte.³⁴¹

Hans von Aachen malte ein Ölbild des Ereignisses, das nur durch die Kopie im Dresdner Kupferstich-Kabinett überliefert wird.³⁴² Nach Ludwigs Meinung kann diese Szene nur durch die Gestalten im Bildvordergrund entschlüsselt werden, da die Kampfhandlung und die Landschaft keine unverwechselbaren Merkmale enthalten.

Wie im vorigen Bild integrierte der Hofmaler einen römisch gekleideten Feldherrn, der mit Lorbeer bekränzt ist und dessen Schulter von einem Löwenkopf³⁴³ geziert wird. Ludwig, Jacoby und DaCosta Kaufmann deuteten die Figur des Herrschers als Kaiser Rudolf.³⁴⁴ Er trägt in der linken Hand eine Königskrone und in der rechten ein Kleidungsstück. Die Krone ist eindeutig kleiner als jene im Bild vom Sieg in Stuhlweißenburg (Abb. 24). Erneut weist der Mann keine Porträtähnlichkeit mit Rudolf (Abb. 9) auf, dafür erinnert er an die Figur in dem Bild von Székesfehérvár. Auf eine im rechten Bildfeld stehende nackte

³³⁸ Ludwig beschrieb das Gewand der Personifikation als „langes weißes Kleid“, aber warum hier auf die ungarischen Farben verzichtet wurde, erklärte er nicht (**Ludwig 1978**, S. 67). Hungaria ist in der Schlacht bei Mezö-Keresztes in den Landesfarben eingekleidet (Abb. 17).

³³⁹ Schellenberg liegt in der Nähe von Hermannstadt (Sibiu) im heutigen Rumänien (<http://maps.google.de/maps?ll=45.770278,24.188611&spn=0.1,0.1&t=h&q=45.770278,24.188611>).

³⁴⁰ **Ludwig 1978**, S. 73.

³⁴¹ **Ludwig 1978**, S. 73. Jacoby dagegen bezeichnete Malaspina als Botschafter des Kaisers (**Jacoby 2000**, S. 199).

³⁴² **Ludwig 1978**, S. 72.

³⁴³ Dieser soll das Löwenfell des Herkules darstellen (**Ludwig 1978**, S. 72).

³⁴⁴ **Ludwig 1978**, S. 72; **Jacoby 2000**, S. 198; **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139.

Frau schreitet er zu und tritt dabei auf eine Schlange, die als Symbol für das Böse gilt.³⁴⁵ In der christlichen Ikonographie hat sie mehrere Bedeutungen, darunter auch das Böse und die Sünde.³⁴⁶ Die Schlange verwendete auch Adrian de Vries in seinem Bronzerelief (Abb. 43) um das Negative darzustellen.

Jacoby erkannte, dass die weibliche Person auf dem Landeswappen steht – einige Türme sind erkennbar – und bezeichnete sie deshalb als Personifikation von Siebenbürgen.³⁴⁷ Thomas DaCosta Kaufmann verwendete eine andere Bezeichnung für das Land, nämlich „Transylvanien“.³⁴⁸ Die Inschrift auf der Dresdner Kopie bezeichnet sie als Dakien.³⁴⁹ Unter den Füßen der weiblichen Gestalt liegen Trophäen (ein Schild, Fahnen, Lanzen, eine Streitaxt und ein Krummschwert) und zwei Masken. Am Boden sitzen Gefangene. Das Gesicht der weiblichen Gestalt wird durch eine Maske verdeckt als Zeichen der Fremdherrschaft³⁵⁰ und ihre Hände sind mit einem Seil zusammengebunden. Das Tau endet hinter dem Arm des Mannes neben ihr am rechten Bildrand. Ungarische Tracht bedeckt seinen Körper und er hält sich an einem – einen Kardinalshut durchbohrenden – kahlen Baum fest.³⁵¹ Die Pflanze wurde von Jacoby als Dornbusch gedeutet.³⁵² Weiters bringt er den damit verbildlichten falschen Propheten – die Stacheln – zur Sprache und verweist auf eine Bibelstelle im Matthäusevangelium (Mt 7,16).³⁵³ Für Sigismund Báthory hielt die Figur DaCosta Kaufmann und den Hut als einen Verweis auf András Báthory.³⁵⁴ Hinter ihm ragen drei Fahnen in die Höhe. Ludwig erkannte auf ihnen zwei türkische (Halbmond, offene Hand) und ein siebenbürgisches (Wolfszähne – Zeichen der Familie Báthory) Wappen und er bezeichnete die männliche Gestalt als Malaspina.³⁵⁵ Jacoby sah in dem Mann am rechten Bildrand nicht den Kardinal András Báthory, da sein abgeschlagener Kopf bereits in der Bildmitte am Boden liegt.³⁵⁶ Deshalb teilte er die Ansicht der Identifizierung als Malaspina. Dass hier Mihai Viteazul (Michael der Tapfere)

³⁴⁵ Ludwig 1978, S. 72. Das Tier besitzt auch in der Mythologie unterschiedliche Interpretationen, dazu zählt auch das Negative (**Reclams Lexikon 2000**, S. 278).

³⁴⁶ W. Kemp, Schlange, Schlangen, in: **LCI 2004**, Bd. 4, Sp. 75-81.

³⁴⁷ Jacoby 2000, S. 198.

³⁴⁸ **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139.

³⁴⁹ Siehe S. 48.

³⁵⁰ Jacoby 2000, S. 198; **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139.

³⁵¹ Jacoby 2000, S. 198.

³⁵² Jacoby 2000, S. 198.

³⁵³ Mt 7,16 enthält nur die Dornen, die falschen Propheten wurden allerdings schon vorher erwähnt (Mt 7,15) (Einheitsübersetzung <http://www.bibelwerk.de/home/einheitsuebersetzung> vom 14.12.2012).

³⁵⁴ **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139-140.

³⁵⁵ Ludwig 1978, S. 72-73.

³⁵⁶ Jacoby 2000, S. 199.

die Personifikation von Siebenbürgen am Seil hält, behauptete Thomas Fusenig, weil der Woiwode am Prager Hof als unzuverlässiger Verbündeter galt.³⁵⁷ Als Vergleichsbeispiel zog Fusenig einen Kupferstich von Aegidius Sadeler dem Jüngeren mit dem Porträt von Michael (Abb. 30) heran. Die beiden Porträts stimmen in der Physiognomie überein, sogar der Bart und die Kopfbedeckung übernahm Hans von Aachen.

Auf der gegenüberliegenden Seite sitzt ein bärtiger Mann und blickt auf den abgeschlagenen Kopf des Kardinals³⁵⁸ hinab. In seiner Hand hält er noch die Streitaxt mit der er wahrscheinlich Báthory enthauptet hat. Auf der Stirn des geistlichen Würdenträgers prangt ein Einschussloch und daneben dürfte eine große Blutlache zu sehen sein. Eine weitere männliche Person – ein Hirte³⁵⁹ – zeigt auf den Adler, der im Himmelsbereich über dem Feldherrn schwebt und in seinen Fängen ein Blitzbündel präsentiert. Ludwig erkannte in dem Mann einen Hirten, der die Unterstützung der Walachei in dieser Schlacht ausdrückt.³⁶⁰ Weiters hielt er „[...] die[ser] Personifikation als allegorischen Hinweis auf Michael [...]“.³⁶¹ Laut Jacoby handelte es sich um einen Szekler und nicht um Michael.³⁶² Die Figuren am linken Bildrand ließ DaCosta Kaufmann unerwähnt.³⁶³ Der Greifvogel wurde von Ludwig als Kaiseradler und Jupiter-Symbol benannt.³⁶⁴ Jacoby dagegen bezeichnete ihn als Siegesymbol.³⁶⁵ Das Blitzbündel wird normalerweise als Attribut dem Gott Jupiter hinzugefügt, ebenso der Adler.³⁶⁶ Der König der Lüfte könnte durch das Blitzbündel als Mann der Juno zu deuten sein, der für die göttliche Unterstützung in der Auseinandersetzung steht.

Im Mittelgrund sind Fußsoldaten und berittene Kämpfer zu sehen, die zum Gefecht im Hintergrund überleiten. Die Kampfhandlung ist abermals von links nach rechts ausgerichtet. Auch bei den Personen wurde wieder eine Unterscheidung in Gut und Böse getroffen. Jene, die Rudolf unterstützen, stehen auf der positiven Seite. Die einzige Ausnahme bildet Michael, der neben der Verkörperung Siebenbürgens steht, was die Meinung über den Woiwoden am Kaiserhof wiedergeben dürfte. Als Begrenzung des

³⁵⁷ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

³⁵⁸ **Ludwig 1978**, S. 74.

³⁵⁹ **Jacoby 2000**, S. 199.

³⁶⁰ **Ludwig 1978**, S. 74.

³⁶¹ **Ludwig 1978**, S. 74.

³⁶² **Jacoby 2000**, S. 199.

³⁶³ **Kat. Ausst. New York 2012**, S. 139-140.

³⁶⁴ **Ludwig 1978**, S. 75.

³⁶⁵ **Jacoby 2000**, S. 198.

³⁶⁶ **Krauss/ Uthemann 1998**, S. 9; **Poeschel 2009**, S. 299.

Landschaftsausblicks dient eine Hügelkette. Die Dresdner Kopie ziert folgende Inschrift: „N °9/ Dacia fornicata/ à dentibus liberata.“³⁶⁷ Durch die Zeilen wird der Erfolg über Báthory, der im Wappen Wolfszähne³⁶⁸ hat, ausgedrückt.

Entwurf der Allegorie auf die Schlacht bei Schellenberg, New York (Abb. 31)

Den Entwurf der Komposition notierte Hans von Aachen noch in annähernd quadratischem Format, während die mit Öl gemalte Version an eine rechteckige Form (Abb. 29) angepasst wurde.³⁶⁹ Thomas Fusenig erkannte in der Vorstudie eine eigenhändige Zeichnung des Hofmalers.³⁷⁰

Die Skizze stimmt mit der ausgeführten Version im Wesentlichen überein. Kleine Unterschiede sind in der Gestaltung der kämpfenden Soldaten im Mittelgrund feststellbar. Eine einzige größere Veränderung im Vordergrund besteht in der Anzahl der Fahnen, denn auf der Zeichnung wurden noch vier Fahnen hinter der Personifikation eingefügt. Auf der Flagge ganz rechts ist das Zeichen nicht eindeutig erkennbar und daneben ist ein bekröntes Wappen (könnte jenes der Báthorys sein) zu sehen. Die Dritte könnte mit der offenen Hand der Türken geschmückt sein und die Vierte zeigt ein Tier, vielleicht einen Widder³⁷¹.

4.2.10. Allegorie auf die Schlacht bei Goroszló³⁷² (Abb. 32)

Rudolf Arthur Peltzer bezeichnete das Bild Anfang des 20. Jahrhunderts noch pauschal als „Niederwerfung des Aufruhrs in Ungarn.“³⁷³ Am 3. August 1601 gelang es dem Feldherrn Rudolfs II. Giorgio Basta mit seinem Heer durch die Unterstützung von Michael dem Tapferen die Siebenbürgen unter der Leitung von Sigismund Báthory endgültig zu schlagen.³⁷⁴

³⁶⁷ **Jacoby 2000**, S. 198. Er übersetzte diese Worte folgendermaßen: „Das hurerische Dakien von den Zähnen befreit.“ Fusenig erklärte, dass der Begriff Dakien hier offenbar für Siebenbürgen verwendet wurde (**Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247).

³⁶⁸ **Ludwig 1978**, S. 76-77, S. 143.

³⁶⁹ Thomas DaCosta Kaufmann erwähnte die unterschiedlichen Formate der Vorstudien und ausgeführten Ölbilder im Bezug zur Schlacht von Sissek (**Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982**, S. 150-151). Mit den unterschiedlichen Ausmaßen der Zeichnungen und Ölbilder setzte sich auch Joachim Jacoby auseinander (**Jacoby 2000**, S. 182-183).

³⁷⁰ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

³⁷¹ Im Bild der Schlacht von Goroszló (**Abb. 32**) befindet sich in der rechten Bildhälfte ein rundes Zeichen im Himmel, auf dem unter anderem ein Widder zu sehen ist. Vielleicht besteht darin ein Zusammenhang. Andererseits erinnern die Vorderhufe an den fliegenden Steinbock Rudolfs.

³⁷² Ludwig bezeichnete die Darstellung als „Schlacht bei Hermannstadt“ (**Ludwig 1978**, S. 76).

³⁷³ **Peltzer 1911 - 1912**, S. 128-129.

³⁷⁴ **Jacoby 2000**, S. 200; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 243.

In einem hohlen Baumstumpf stecken viele erbeutete Trophäen, die anhand eines Aquarellbuches als Fahnen der Siebenbürger (Wolfszähne als Wappen der Báthory), Szekler (Bärenkopf und Herz auf einem Schwert aufgespießt, das von einem gerüsteten Arm gehalten wird) und Moldavier (Büffelkopf) identifiziert werden konnten.³⁷⁵ Alle übrigen, von denen der Großteil grün ist, gehörten siebenbürgischen Heeresteilen.³⁷⁶ Ludwig beschrieb unter den Trophäen einen Tug (Rossschweif an einer Stange), an dem türkische Kommandanten zu erkennen waren.³⁷⁷ Das Bild konnte durch die Flaggen der erfolgreichen Schlacht bei Goroszló zugeordnet werden.

Vor dem toten Baum sitzt eine Frau – die Allegorie der Discordia (Zwietracht)³⁷⁸ – mit am Rücken gebundenen Händen, zerzausten Haaren und einem Kleid in den Farben Grau, Blau und Grün. Unter ihr liegen unter anderem ein Wimpel, ein Bogen, ein Krummschwert, ein Turban, eine Ketsche³⁷⁹, eine Kanone und ein Streitkolben. Jacoby deutete die Frau als das unterlegene Siebenbürgen aufgrund der Inschrift: „N °10/ A DEO et Angelo/ Dacia deuicta jacet.“³⁸⁰ Durch die lateinischen Zeilen sprach sich Ludwig für die Doppelbedeutung der weiblichen gefesselten Personifikation aus.³⁸¹ Sie sei Discordia und zugleich Dacia (Verkörperung des südöstlichen Teils Ungarns). Gegen die Identifizierung als Zwietracht spricht das Fehlen von Attributen (z.B. brennende Fackel),³⁸² deshalb scheint Jacobys These überzeugender. Alle bisherigen Szenen enthalten Personifikationen von Ländern oder Städten, also wird wohl hier Dakien zu sehen sein.

Die Besiegten³⁸³ werden vertreten durch einen Mann, der in der rechten Bildecke auf dem Boden sitzt, die Hände bittend erhoben hat und zum Betrachter blickt. Die Farbe seiner

³⁷⁵ Ludwig verwies auf Larsson, da dieser die Trophäen als Erster einzelnen Truppen zuweisen konnte (**Ludwig 1978**, S. 76-77, S. 143). Ein Aquarellbuch von Georg Puchner aus dem Jahre 1601 zeigte das Aussehen der erbeuteten Fahnen und Ludwig konnte damit Larssons These überprüfen und erkennen, dass Hans von Aachen einige Farbänderungen vornahm (**Ludwig 1978**, S. 77-78). Leider ging er nicht im Detail auf die Abweichungen ein. Die Entschlüsselung der Trophäen wird seit den 1970ern fortgeführt (**Jacoby 2000**, S. 200; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 243).

³⁷⁶ **Ludwig 1978**, S. 76-77.

³⁷⁷ **Ludwig 1978**, S. 78.

³⁷⁸ **Ludwig 1978**, S. 79-80; **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 243.

³⁷⁹ Eine Ketsche ist die hohe Kopfbedeckung der Janitscharen (**Jacoby 2000**, S. 80).

³⁸⁰ **Jacoby 2000**, S. 200. Diese Zeilen übersetzte er wie folgt: „Von Gott und dem Engel besiegt, liegt Dakien danieder.“

³⁸¹ **Ludwig 1978**, S. 83.

³⁸² **Okayama 1992**, S. 64.

³⁸³ Darunter ist jener Teil Siebenbürgens zu verstehen, der auf der Seite Bathorys stand (**Ludwig 1978**, S. 81). Ludwig äußerte, dass türkische Kopfbedeckungen neben ihnen am Boden dargestellt sind, weil sie einen Bund mit den Osmanen eingegangen sind. Auf der anderen Seite der Trophäen ist hingegen ein Helm zu sehen.

Kleidung (ziegelrot, gelb) assoziierte Ludwig mit den Wappenfarben Transsylvaniens.³⁸⁴ Hinter ihm werden noch zwei weitere Figuren (eine männliche³⁸⁵ und eine weibliche Person) wiedergegeben, die zu den Verlierern der Schlacht gehören. Über ihnen prangt am Himmel ein rundes grünes Zeichen³⁸⁶, das einen Widder mit einem Vogel auf seinem Rücken, einen äsenden Esel und eine Hand zeigt. Laut Ludwig soll damit das Unheil gemeint sein.³⁸⁷ Er deutete das runde Symbol folgendermaßen: die Farbe Grün sei die Farbe des Propheten und die weiße geöffnete Hand werde als Schutzhand Allahs oder als Rachehand Alis gedeutet.³⁸⁸ Eine weiße geöffnete Hand auf einer Flagge des Gemäldes von Schellenberg interpretierte Ludwig als „türkisch“.³⁸⁹ Als Symbol des Krieges gelte der Widder und der Esel stünde für ewige Sklaverei.³⁹⁰ Auf der New Yorker Skizze zu der Schlacht von Schellenberg (Abb. 31) könnte auf der vierten Fahne hinter den Besiegten ebenfalls ein Widder zu sehen sein. Der Vogel sei nach Meinung Ludwigs als Specht zu sehen und wäre somit Attribut des Kriegsgottes Mars.³⁹¹ Rudolfs Symbol, der Steinbock mit Fischschwanz³⁹², schwebt auf der linken Bildseite am Firmament und verweist auf den Herrscher. Beide Symbole sind als Gegensätze zu verstehen.³⁹³ Unter ihm steht eine teilweise unbedeckte Frau, die den Legionsadler³⁹⁴ mit ihrer rechten Hand präsentiert und in ihrer linken Hand eine Waage hält. Nach Jacoby personifiziere sie die römische Heeresmacht.³⁹⁵ Ein Löwe, der zu den Unterlegenen blickt, und die Säule kennzeichnen die Frau laut Ludwig als Fortezza.³⁹⁶ Jacoby bezeichnete sie

³⁸⁴ Ludwig 1978, S. 81.

³⁸⁵ Ludwig deutete die emporgehobenen Hände des Mannes als Ratlosigkeit und das Ziehen des Schleiers vor das Gesicht der Frau als Klagegestus (Ludwig 1978, S. 81). Vielleicht trauert die weibliche Gestalt, denn für eine klagende Person besitzt sie eine sehr ruhige Körpersprache und der Mund ist ebenfalls kaum geöffnet.

³⁸⁶ Ludwig wies darauf hin, dass auf der Federskizze das Zeichen auf einer langen Stange angebracht war, die hinter der Gruppe im Boden steckte (Ludwig 1978, S. 144). Somit wäre laut ihm das Schweben des Symbols in der Himmelszone Ergebnis einer Restaurierung.

³⁸⁷ Ludwig 1978, S. 82; seine Meinung wurde übernommen (Jacoby 2000, S. 200; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 243).

³⁸⁸ Ludwig 1978, S. 82-83.

³⁸⁹ Ludwig 1978, S. 72.

³⁹⁰ Die Tiere entschlüsselte Ludwig mit Hilfe Joachim von Sandrarts Werk „Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst“ (Ludwig 1978, S. 83, S. 144).

³⁹¹ Ludwig 1978, S. 83; Poeschel nannte den Specht nicht als Attribut des Mars (Poeschel 2009, S. 305).

³⁹² Bei diesem Tierkreiszeichen handelt es sich um das Sternbild des Kaisers Augustus, das auf der Gemma Augustea (Abb. 4) dargestellt ist (Ludwig 1978, S. 82). Sie gelangte im Jahre 1591 in den Besitz des Kaisers.

³⁹³ Ludwig 1978, S. 83.

³⁹⁴ Der gekrönte kaiserliche Doppeladler (Ludwig 1978, S. 80) zielt auf dieser Abbildung das römische Feldzeichen. Üblicherweise war ein einköpfiger Vogel Teil dieser antiken Standarte.

³⁹⁵ Jacoby 2000, S. 200.

³⁹⁶ Ludwig 1978, S. 80.

als Fortitudo und führte die gleichen Erkennungsmerkmale fort.³⁹⁷ Die weibliche Gestalt mit dem Feldzeichen identifizierte Karl Schütz ebenfalls als „Fortitudo“ (Kraft).³⁹⁸ Er wies die Großkatze dieser Figur als Attribut zu, aber die Frau neben ihr und die beigefügte Säule ignorierte er. Der Löwe besitzt eine weitere Bedeutungsebene, denn er gilt als königliches Tier und verweist so auch auf Rudolf II.³⁹⁹ Weiters erwähnte nur Ludwig die kleine Flamme in einem Lichtkranz über der Personifikation mit der Waage.⁴⁰⁰ Das Feuer spräche seiner Meinung nach für die Interpretation als Verkörperung des Triumphes und die Waage wäre das Zeichen für die Wendung im Krieg und die Erfolge der kaiserlichen Armee. Der Löwe und die Säule können auf Fortezza zurückgeführt werden.⁴⁰¹ Da Hans von Aachen kaum eine allegorische Figur doppelt in seinem Bild verwenden würde, könnte die Auslegung der Person mit dem Feldzeichen als Verkörperung der römischen Heeresmacht nach Jacoby möglich sein.

Im Hintergrund zeigte der Maler erneut ein Gefecht, das aber keine topographischen Merkmale aufweist und so nicht zur Bestimmung des Ortes beitragen kann. Von links nach rechts stürmen erneut die kaiserlichen Soldaten vor. Ludwig bemerkte bereits, dass die Szene – sowohl auf der Erde als auch im Himmel – in eine „gute“ (kaiserliche) und eine „schlechte“ Seite gespalten sei.⁴⁰²

4.2.11. Allegorie auf die Schlacht von Kronstadt (Brasov) (Abb. 33)

Am 17. Juni 1603 siegte Rudolfs Heer über die mit den Osmanen verbündeten Szekler in Kronstadt.⁴⁰³ Mit diesem Erfolg gelang es den Aufstand des ungarischen Adels zu beenden.⁴⁰⁴

Die Bildkomposition erinnert an die Allegorie auf die Schlacht von Goroszló (Abb. 32), weshalb sie Ludwig als zusammengehörig bezeichnete.⁴⁰⁵ In der Mitte befindet sich wieder ein Baumstumpf, der mit zahlreichen Fahnen versehen ist.⁴⁰⁶ Unter den Trophäen befindet sich eine Fahne in den Farben Blau - Weiß - Blau mit den Buchstaben Z und M, die die

³⁹⁷ Jacoby 2000, S. 200.

³⁹⁸ Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 243.

³⁹⁹ Ludwig 1978, S. 80.

⁴⁰⁰ Ludwig 1978, S. 80.

⁴⁰¹ Okayama 1992, S. 95-96.

⁴⁰² Ludwig 1978, S. 81.

⁴⁰³ Ludwig 1978, S. 85; Jacoby 2000, S. 203; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 244.

⁴⁰⁴ Ludwig 1978, S. 85.

⁴⁰⁵ Ludwig 1978, S. 84.

⁴⁰⁶ Ludwig konnte mit Hilfe des Fahnenbuches die einzelnen Trophäen zuweisen (Ludwig 1978, S. 84).

Initialen des Anführers der Szekler „Zeckel Moyses“ darstellen.⁴⁰⁷ Sein abgetrennter Kopf wird von den Buchstaben gerahmt. Das Haupt des Mannes wurde tatsächlich nach der gewonnenen Schlacht als Abschreckung präsentiert.⁴⁰⁸ Der Halbmond und die Sterne sind Kennzeichen der türkischen Flagge und der Adler mit den Initialen S und R ist das Zeichen von Sigismund III. von Polen.⁴⁰⁹ Am Boden sitzt die gefesselte Hydra, die laut Ludwig das Bündnis der Aufständischen mit den Osmanen symbolisieren soll.⁴¹⁰ Herkules konnte das Nachwachsen der Hydraköpfe nur mit Feuer verhindern und auch hier ist eine brennende Fackel dargestellt, die an einen kopflosen Hals mit einem körperlosen Arm⁴¹¹ herangeführt wird. Der Arm soll laut Michalski auf den herkulischen Kaiser hinweisen.⁴¹² Ludwig verband die Veränderung der normalerweise neunköpfigen Lernäischen Hydra auf siebenköpfig mit Siebenbürgen.⁴¹³ Er erinnerte auch an die Verwendung des mythologischen Tieres als Antichrist in Darstellungen der Apokalypse. In der Offenbarung kommt ein siebenköpfiger Drache vor,⁴¹⁴ vielleicht wurde deshalb die Anzahl der Köpfe reduziert.

Die rechte Bildecke wird durch einen toten Mann ausgefüllt, dessen Gesichtszüge jener Figur in der Schlacht von Schellenberg (Abb. 29) ähneln,⁴¹⁵ die von Fusenig als Michael identifiziert wurde. Dahinter sind drei Soldaten gefesselt und vor ihnen sind Waffen zu sehen (Bogen, Köcher mit Pfeilen und der Knauf eines Streitkolbens). Neben den Trophäen steht eine Frau, die auf den Kopf des Szeklers deutet und die Ludwig als Personifikation Siebenbürgens identifizierte.⁴¹⁶ Er machte auf die ländliche Tracht der Person aufmerksam, deren bräunliches Inkarnat ihre bäuerliche Herkunft verraten sollte. Da in allen anderen Türkenkriegsallegorien Personifikationen von Ländern oder Städten integriert sind, scheint die Deutung Ludwigs sehr plausibel.

⁴⁰⁷ Ludwig 1978, S. 84; Jacoby 2000, S. 202; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 244.

⁴⁰⁸ Ludwig 1978, S. 84.

⁴⁰⁹ Ludwig 1978, S. 84.

⁴¹⁰ Ludwig 1978, S. 86; Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 244. Nach Michalski wurde der Sieg über die lernäische Hydra als Triumph über die Osmanen interpretiert (Michalski 2006, S. 203).

⁴¹¹ Ludwig und Jacoby wiesen bereits auf den frei schwebenden Arm hin (Ludwig 1978, S. 86; Jacoby 2000, S. 201). Poeschel erzählte über den Kampf Herkules mit der Hydra (Poeschel 2009, S. 331).

⁴¹² Michalski 2006, S. 204.

⁴¹³ Ludwig 1978, S. 86. Nach Michalski bedeutete die Hydra, dass Rudolf in Ungarn mehr Siege errungen habe als die Hydra Köpfe hätte (Michalski 2006, S. 204).

⁴¹⁴ E. Lucchesi Palli, Drache, in: LCI 2004, Bd. 1, Sp. 516-524.

⁴¹⁵ Michael wurde bereits im August 1601 im Auftrag von General Basta ermordet (Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 247).

⁴¹⁶ Ludwig 1978, S. 87; Jacoby 2000, S. 203.

Die linke Bildhälfte ist dieses Mal mit einer besonders rätselhaften Szene besetzt. Ein Löwe steht neben der Hydra und blickt zum Betrachter. Vor ihm befindet sich ein eigenartiges Gebilde. Eine schwebende⁴¹⁷ Keule – womöglich jene des Herkules – ist mit einem Palmzweig und einem zepterähnlichen Gegenstand⁴¹⁸ verbunden und über ihr ist an einer Stange eine rote Kopfbedeckung – Fürstenhut⁴¹⁹ – angebracht. Ludwig interpretierte die Großkatze als Zeichen Rudolfs und bezog die Keule und den Löwen auf die Herkulesymbolik.⁴²⁰ Auf dem Streitkolben soll laut Ludwig ein M zu sehen sein, das er auf den 1601 verstorbenen Michael der Walachei zurückführte.⁴²¹ Am linken Bildrand sind zwei gekrönte Tiere zu sehen,⁴²² von denen eines den Blick zum Betrachter richtet. Damit könnte laut Ludwig die überlegene Waffentechnik allegorisch ausgedrückt worden sein.⁴²³ Hinter ihnen schreitet ein Mann, der seine rechte Hand zum Brustkorb führt. Ludwig hielt ihn für Michael als Vertreter der Walachen.⁴²⁴ Die Gesichtszüge stimmen mit dem Porträt des Fürsten (Abb. 30) nicht überein. Im Hintergrund ist abermals ein Kriegsgefecht zu sehen, in dem die Kampfhandlung wieder von links nach rechts stattfindet. In der Ferne ruht eine Stadt – Kronstadt – auf einem kleinen Hügel. Ludwig bemerkte, dass das Bildfeld wieder in eine „gute“ (kaiserliche) und eine „schlechte“ Seite geteilt wurde.⁴²⁵ Das ist die einzige Allegorie dieser Serie, die ohne himmlische Szene auskommt, worauf schon Ludwig verwies.⁴²⁶

Leider besitzt die Federzeichnung in Dresden keine Inschrift auf der Rückseite, die weitere Informationen liefern könnte.⁴²⁷

⁴¹⁷ Darauf verwies bereits Ludwig (Ludwig 1978, S. 87).

⁴¹⁸ Hierbei soll es sich um einen Streitkolben handeln (Ludwig 1978, S. 87; Jacoby 2000, S. 203).

⁴¹⁹ Jacoby 2000, S. 203. Ludwig bezeichnete ihn als habsburgischer Hut (Ludwig 1978, S. 87).

⁴²⁰ Ludwig 1978, S. 87; Jacoby 2000, S. 203. Evelyn Reitz gab an, der Löwe sei das Sternzeichen Rudolfs (Reitz 2009, S. 109). Aber er ist am 18. Juli 1552 geboren und somit ist der Krebs sein Tierkreiszeichen (Schwarzenfeld 1979, S. 17).

⁴²¹ Ludwig 1978, S. 87; Jacoby 2000, S. 203. Der kaiserliche General Basta ließ Michael den Tapferen ermorden (B. Köpeczi (Hg.), Kurze Geschichte Siebenbürgens, Budapest 1990, S.298).

⁴²² Ludwig interpretierte sie als positive Fabelwesen (Ludwig 1978, S. 88). Nach Jacoby sind diese Fabelwesen noch nicht eindeutig identifiziert worden (Jacoby 2000, S. 203).

⁴²³ Ludwig 1978, S. 88. Er zitierte aus einem Frankfurter Kriegsbuch Fantasienamen für Geschütze und Kanonen, wie zum Beispiel „Schlangen“ und „Basilicon“.

⁴²⁴ Ludwig 1978, S. 87; Jacoby 2000, S. 203.

⁴²⁵ Ludwig 1978, S. 88.

⁴²⁶ Ludwig 1978, S. 89.

⁴²⁷ Jacoby 2000, S. 203.

4.3. Die Türkenkriegsallegorie von Bartholomäus Spranger (Abb. 34)

Im Gegensatz zu Hans von Aachen malte Bartholomäus Spranger nur ein einziges Bild, das den Türkenkrieg Kaiser Rudolfs zum Thema hat.⁴²⁸ Der Künstler begnügte sich mit wenigen Figuren, um das Geschehen darzustellen und allegorisch zu überhöhen.

Ein Mann liegt in der rechten Bildhälfte in Rückenlage auf dem Boden und hält sein Krummschwert in der rechten Hand. Die Kopfbedeckung ist nicht gut zu erkennen, aber aufgrund seiner Waffe kann er als Osmane identifiziert werden. Über ihm steht die geflügelte Victoria⁴²⁹ mit ihren Attributen (einem Palmzweig und einem Lorbeerkranz).⁴³⁰ Ihren linken Fuß hat sie demonstrativ als Zeichen des Sieges auf seinen rechten Oberschenkel gestellt und den rechten auf einen kleinen Sockel. Trotzdem versucht der Unterlegene noch sich mit dem Schwert zu wehren, worauf Fučíková aufmerksam machte.⁴³¹ Sie ist in Rückenansicht wiedergegeben, aber sie dreht ihren Oberkörper ein kleines Stück, um in die linke untere Ecke des Bildes blicken zu können. Dort liegt eine große silberne Kugel und das dünne lange goldene Zepter stützt der Adler auf einem seiner Flügel ab, damit es in die Höhe ragt. Eliška Fučíková stellte fest, der kaiserliche Adler fliege nicht wie sonst im Himmel, sondern er wirke wie auf die Erde gefallen.⁴³² Ein Podest hebt den König der Lüfte und die beiden anderen Dinge in die Höhe. Die drei Bildbestandteile deutete Hans Galen als den Reichsapfel, das Zepter und den Reichsadler, der mit offenem Schnabel die bereits erlegte Beute – den Osmanen – anzufallen drohe.⁴³³ Warum der Reichsapfel überdimensional groß und silbern dargestellt ist, versuchte er nicht zu erklären.

In der gegenüberliegenden Ecke präsentiert ein Putto einen Stein, der auffallender Weise keine Inschrift besitzt, worauf bereits Galen hinwies.⁴³⁴ Fama füllt die linke obere Ecke aus und bläst in zwei Posaunen, die mit einer gold-schwarz-goldenen und einer rot-weiß-roten Standarte geschmückt sind. Die Fahne in den Farben Gold und Schwarz steht für das Heilige Römische Reich und jene in Rot und Weiß für die Habsburger.⁴³⁵ Die linke Bildhälfte ermöglicht einen Ausblick in eine weite Flusslandschaft bei Nacht, wo wenige

⁴²⁸ Galen 2001, S. 142.

⁴²⁹ Galen nannte die geflügelte Gestalt eine Genie (Galen 2001, S. 142), bei der Deutung des Bildes bezeichnete er sie allerdings als Victoria (Galen 2001, S. 144).

⁴³⁰ Mittels der Attribute kann sie einwandfrei als Victoria identifiziert werden (Okayama 1992, S. 291).

⁴³¹ Kat. Ausst. Wien 1988, S. 283.

⁴³² Kat. Ausst. Wien 1988, S. 283.

⁴³³ Galen 2001, S. 143.

⁴³⁴ Galen 2001, S. 143.

⁴³⁵ Galen 2001, S. 143.

Soldaten unterwegs sind. Auf der anderen Bildseite verhindern Bäume einen Blick in die Ferne. Dass die Landschaft zwar Ungarn repräsentiert, aber kein konkretes Ereignis oder konkreter Ort gemeint ist, entschlüsselte bereits Galen.⁴³⁶ Spranger drückte mit diesem Bild den Triumph des christlichen Reiches über die Osmanen sehr eigenwillig aus.⁴³⁷ Der Türke liegt links vom Adler, somit wurde er wieder der negativen Seite zugewiesen und das Symbol des Kaisers der positiven.

4.4. Kupferstiche und Radierungen aus der Zeit Rudolfs II.

Aufgrund der Fülle an erhaltenen Beispielen behandelt dieser Teil nur ausgewählte Exemplare.

Aegidius Sadeler (Stich), Entwurf von Adrian de Vries, Reiterporträt Rudolfs II. als Sieger im Türkenkrieg (Abb. 35)

Nach Gertrude von Schwarzenfeld sollte Adrian de Vries ein Reiterdenkmal von Rudolf II. als Türkensieger und Retter der Christenheit anfertigen, doch es wurde nie realisiert.⁴³⁸ Lediglich ein Kupferstich Sadelers vom Kaiser hoch zu Ross belege dieses geplante Kunstwerk. Dass der Entwurf von Adrian de Vries stammt, ist auf dem Stich links unten zu lesen: „Adrianus de Vries Hagiensis Inuent.“⁴³⁹ Lars Olof Larsson hingegen nahm keine Skulptur als Vorlage an, sondern eine Zeichnung oder ein Relief.⁴⁴⁰ Das weniger dekorierte Pferd spräche seiner Meinung nach für eine Halbplastik und er kritisierte Sadeler, weil er in der Inschrift seine Quelle nicht genau erwähnt hat.

Rudolf als siegreicher Feldherr kommt in voller Rüstung von der positiven Seite angeritten und hält auf einer Anhöhe sein Pferd an. Sein Gesicht zeigt er im Dreiviertelprofil und blickt den Betrachter direkt an. Ein Lorbeerkranz zierte sein Haupt. In seiner fast komplett nach unten durchgestreckten rechten Hand hält er einen Speer. Mit seiner linken Hand umfasst er die Zügel. Das Pferd trägt sein eigenes Gewicht und jenes des Reiters nur mit den Hinterbeinen, denn die Vorderläufe sind beide in der Luft. Der Kaiseradler fliegt im Himmelssegment. Im Hintergrund wird man Zeuge einer Schlacht mit vielen berittenen Soldaten, die mit Speeren bewaffnet sind. Unter den Vorderbeinen des Pferdes erkennt man berittene türkische Soldaten mit ihren Turbanen, sie werden abermals der negativen

⁴³⁶ Galen 2001, S. 143.

⁴³⁷ Kat. Ausst. Wien 1988, S. 283.

⁴³⁸ Schwarzenfeld 1979, S. 134.

⁴³⁹ Darauf machte bereits Dorothy Limouze aufmerksam (Kat. Ausst. Prag 1997, S. 461).

⁴⁴⁰ Larsson 1998, S. 27-28.

Seite zugeordnet. Nach Limouze stammte nur das Reiterporträt Rudolfs von de Vries und den Hintergrund gestaltete Sadeler selbst.⁴⁴¹ Das Bildnis Kaiser Karls V. nach der Schlacht von Mühlberg von Tizian (Abb. 36) diente laut Limouze als Vorbild, aber ursprünglich stammte die Wiedergabe des Herrschers als siegreicher militärischer Befehlshaber aus der römischen Antike.⁴⁴²

Ein Vergleich des Kupferstiches mit dem Ölbild macht die Gemeinsamkeiten deutlich. Beide Herrscher reiten von links nach rechts und präsentieren einen Speer in der rechten Hand. Obwohl schon das Pferd von Tizian die Vorderbeine von der Erde abgehoben hat, wirkt der Reiter statisch. Im Gegensatz dazu steigt das Ross Rudolfs viel höher auf und die Bewegung ist noch im Umhang des Herrschers an dem dynamischen Faltenwurf sichtbar. Das Haupt Rudolfs ziert nur ein Lorbeerkranz, während jenes von Karl V. durch einen Helm geschützt wird. Der markanteste Unterschied liegt in der Gestaltung des Hintergrundes. Während Tizian den erfolgreichen Herrscher vor einer Naturlandschaft zeigte, fügte Sadeler eine Kampfszene ein. Die berittenen Soldaten stürmen wieder von der positiv besetzten Seite auf die im Hintergrund gelegene Festungsanlage zu.

Limouze erwähnte bereits den Einfluss von Antonio Tempestas Reiterporträt Heinrichs IV. (Abb. 37) auf Sadeler's Darstellung.⁴⁴³ Larsson wiederum nannte Tempestas Quelle für diesen Porträttypus, nämlich antike Darstellungen (z.B. Justinian auf dem Barberinidiptychon).⁴⁴⁴ Dass das Porträt des Kaisers weit mehr Übereinstimmungen zu jenem von Heinrich IV. aufweist als zu Karl V. zeigt der anschließende Vergleich.

Die Kompositionen der Bildnisse von Heinrich und Rudolf sind beinahe identisch. Den tiefen Blickpunkt des Betrachters auf den Reiter variierte der Kupferstecher des Kaisers bzw. de Vries leicht und das Pferd des Habsburgers hebt den Körper und den Kopf weiter in die Höhe. Nur minimal abgeändert wurden die Haltung der Pferdebeine, der Ohren, des Schweifes und die Bewegung der Sattelbänder. Das geöffnete Maul des Tieres findet sich auf beiden Bildnissen. Das Ross Heinrichs ist geschmückt mit einem Gurt, auf dem französische Lilien zu sehen sind. Ebenso zieren die Blumen und ein unechtes Horn seine Stirn. Bei der Wiedergabe des Reiters stechen einige Unterschiede ins Auge. Der französische König dreht zwar seinen Oberkörper nach rechts, aber er blickt nach vorne.

⁴⁴¹ Kat. Ausst. Prag 1997, S. 461.

⁴⁴² Kat. Ausst. Prag 1997, S. 461.

⁴⁴³ Kat. Ausst. Prag 1997, S. 461.

⁴⁴⁴ Larsson 1998, S. 32.

Den Marschallstab tragenden Arm streckt er nach hinten. Die Zügel lässt er scheinbar etwas lockerer. Der Herrscher des Heiligen Römischen Reiches dagegen hat die Zügel fester in der Hand und sein Brustkorb ist ganz aufrecht und annähernd parallel zum Pferdehals wiedergegeben. Somit wird der Eindruck erweckt, der Kaiser sitze wesentlich sicherer im Sattel und durch nichts könne er zu Fall gebracht werden. Mit der Hand des nach unten gerichteten Armes umfasst er einen Speer. Ein weiteres Mal zielt ein Lorbeerkranz den habsburgischen Regenten.

Die Reiterporträts von Heinrich IV. und Kaiser Rudolf sind nicht die einzigen der Zeit um 1600, weil der Typus der Feldherrndarstellung sehr beliebt war.⁴⁴⁵ Diese Form des Herrscherbildnisses ist bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges angewandt worden.⁴⁴⁶ So ließ sich Moritz von Oranien im Jahre 1600 von Crispyn de Passe (Abb. 38) genau auf die gleiche Weise abbilden.⁴⁴⁷ Der Maler übernahm von Tempesta sogar die Kleidung und die Präsentation des Marschallstabes, lediglich das Gesicht des Herrschers, die Schlacht im Hintergrund und kleine Details (Bänder, Rossschweif) wurden abgeändert. Darauf wies schon Larsson hin.⁴⁴⁸ Deshalb könnte das Porträt des Moritz von Oranien ebenso als Grundlage für Adrian de Vries gedient haben.⁴⁴⁹ Meistens wurden diese Bilder als Stiche hergestellt und zu Propagandazwecken eingesetzt,⁴⁵⁰ denn beeindruckender konnte ein siegreicher Feldherr kaum in Szene gesetzt werden.⁴⁵¹ Nach Larsson wird der Betrachter durch den tiefen Blickpunkt in die Rolle des Unterlegenen versetzt, der zum erfolgreichen Heerführer aufblickt.

Bei dieser Form des Bildnisses konnte getrost auf die Einbindung allegorischer Figuren verzichtet werden, weil eindeutig der Triumph und die Verherrlichung des Herrschers zu erkennen sind. Auf das mit Lorbeer bekränzte Haupt sollte nicht verzichtet werden, denn dabei handelt es sich eindeutig nicht um eine Übernahme aus dem Werk Tempestas oder von Crispin de Passe. Der fliegende Adler ist ebenso nur in dem Stich Sadelers zu finden.

⁴⁴⁵ Larsson 1998, S. 26-35.

⁴⁴⁶ Larsson 1998, S. 26.

⁴⁴⁷ Larsson 1998, S. 27.

⁴⁴⁸ Larsson 1998, S. 27.

⁴⁴⁹ Larsson 1998, S. 28.

⁴⁵⁰ Larsson 1998, S. 29. Es gab auch Ausnahmen. So fertigte Peter Paul Rubens im Jahre 1602 ein Porträt von Giancarlo Doria als Ölgemälde an (Larsson 1998, Abb. 8 auf S. 29).

⁴⁵¹ Larsson 1998, S. 30.

Aegidius Sadeler oder Jakob Matham, Apotheose Kaiser Rudolfs II., Kupferstich (Abb. 39)

Dieses Bild entstand erst nach dem Tod des Kaisers als „private Ehrung“, weshalb der Titel als „Apotheose“ gerechtfertigt ist.⁴⁵² Rudolf sitzt in einem Thronwagen (Tensa)⁴⁵³ in kaiserlichem Ornat⁴⁵⁴ und hat die Reichsinsignien – Reichsapfel und Zepter – in seinen Händen. Auf seinem Kopf ruht nicht die Reichskrone sondern seine Hauskrone von Jan Vermeyen. Als Zugtiere fungieren ein Löwe und zwei Adler. Der Wagen folgt ihnen auf einer Wolkenbank diagonal nach oben. Die Tiere symbolisieren nach Matsche die Wappentiere des Heiligen Römischen Reiches (Doppeladler) und des Königreiches Böhmen (Löwe).⁴⁵⁵ Genau hinter dem Kopf des Kaisers befindet sich die Sonne, wodurch dieser besonders betont wird. In der linken unteren Bildecke wird ein Ausblick auf die Stadtansicht von Prag⁴⁵⁶ gewährt. Einige Götter warten bereits im Himmel auf die Ankunft des Herrschers. Unter ihnen sind Jupiter, der an seinem Blitzbündel erkennbar ist, und Herkules, der anhand der Keule und des Löwenfelles identifiziert werden kann. Der Kupferstich verzichtet auf Personifikationen seiner Tugenden, dafür wird ein Blick auf die Residenzstadt des Herrschers gewährt.

Cornelius Theodorus Boissens (Radierung), Hans von Aachen (Vorlage), Allegorie von Krieg und Frieden (Abb. 40)

Bereits Rudolf Arthur Peltzer erkannte einen Zusammenhang zwischen der Radierung von Cornelius Theodor Boissens und den Türkenkriegsallegorien des Hans von Aachen.⁴⁵⁷ Den Titel fand Peltzer für die Darstellung nicht passend.⁴⁵⁸ Diese Meinung vertrat auch Ludwig und bezeichnete sie als mögliches zwölftes Bild der Serie über den Langen Türkenkrieg des Hofmalers.⁴⁵⁹ Jacoby hielt diese Komposition hingegen für den Entwurf eines

⁴⁵² Matsche 2011, S. 67.

⁴⁵³ Matsche 2011, S. 67.

⁴⁵⁴ Matsche 2011, S. 67.

⁴⁵⁵ Matsche 2011, S. 67.

⁴⁵⁶ Matsche 2011, S. 67.

⁴⁵⁷ Peltzer 1911 - 1912, S. 128.

⁴⁵⁸ Peltzer 1911 - 1912, S. 128.

⁴⁵⁹ Ludwig 1978, S. 111. Eine Verbindung zur Serie über die Türkenkriege stellte ebenso Thomas Fusenig fest (Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010, S. 247). Dass der Entwurf von Hans von Aachen stammte, kann der Bildinschrift entnommen werden: „S Caes Maiest Pictor Joan ab Ach Inuent.“

Teppiches, denn 1609 bekam der Künstler einen Auftrag über Tapisserien mit dem Kampf gegen die Osmanen als Thema.⁴⁶⁰

Im Vordergrund stehen drei Personen, die gemeinsam auf ein leeres Wappen treten. Die nackte Frau in der Mitte erhält von einem Mann einen Umhang und von einer geflügelten weiblichen Gestalt, die in der linken Hand eine Statuette trägt, einen Palmzweig. Nach Thomas Fusenig soll die Frau mit Flügeln der Genius des Heiligen Römischen Reiches handeln, der auch in der Allegorie auf die Eroberung von Raab vorkomme.⁴⁶¹ Hans von Aachen integrierte in seine Pergamentbilder stets eine Personifikation eines Landes bzw. einer Stadt, weshalb hier die gleiche Bedeutung der stehenden nackten Gestalt angenommen werden kann. Am Boden liegt eine Fahne mit Halbmond und Krone, womit laut Fusenig der obere Teil der Flagge Siebenbürgens dargestellt sei.⁴⁶² Die sonst übliche Sonne wäre durch eine Krone ersetzt worden. Daneben befinden sich weitere Trophäen: ein Schwert, ein Pusikan und ein Köcher mit Pfeilen. Rechts daneben kniet eine männliche Figur und blickt zum Himmel und hinter ihm ragt die kaiserliche Flagge mit dem Doppeladler in die Höhe. Das Gesicht des Mannes erinnert an jenes der Gestalt im Entwurf für eine Medaille von Hans von Aachen (Abb. 49). Er könnte jene Kopfbedeckung mit Federn tragen, die auf der Vorstudie in Washington unter der Kriegsbeute zu sehen ist. Vier weitere zum Teil gefesselte Personen sind in der negativ behafteten Bildhälfte zu sehen. Fusenig erkannte unter ihnen einen Osmanen mit einer Streitaxt,⁴⁶³ aber in seinem Umfeld liegt kein Turban. Dafür befinden sich in unmittelbarer Nähe ein Schild und ein Helm. Am linken Bildrand eilt ein Mann, der mit seinem linken Zeigefinger nach oben weist, auf zwei Personen zu. Neben seinen Füßen liegt eine Maske⁴⁶⁴ und er blickt zu einer stehenden Gestalt, die gerade im Begriff ist, ihr verhülltes Gesicht zu entblößen. Auf ihrem Kopf dürfte ein Turban zu sehen sein. Eine weitere Figur kniet, richtet ihren Blick zum Himmel und hat die Hände erhoben. Trotz zahlreicher Verweise durch Hinaufschauen und eines Zeigegestus blieb die himmlische Zone nur den Wolken vorbehalten. Die in anderen Szenen vorhandenen Symbole, wie der Steinbock oder der Adler, und christlichen oder mythologischen Gottheiten fehlen. Das ist für eine Allegorie des Hofmalers sehr

⁴⁶⁰ **Jacoby 2000**, S. 79, Anmerkung 65.

⁴⁶¹ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247. Die geflügelte Figur in der Allegorie von Raab hat einen Lorbeerkrantz und ein Füllhorn als Attribut, weshalb sie als Victoria bezeichnet werden kann (siehe S. 36).

⁴⁶² **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

⁴⁶³ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

⁴⁶⁴ Die Maske gilt als Symbol der Täuschung (**Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247).

ungewöhnlich und findet sich sonst nur in der Allegorie auf die Schlacht von Kronstadt (Abb. 33). In einer weiten Landschaft werden im Hintergrund von links und rechts vorrückende Truppen wiedergegeben.

Bei der nackten Frauengestalt handelt es sich laut Fusenig um die Personifikation von Siebenbürgen wie in der Szene von Schellenberg (Abb. 29).⁴⁶⁵ Da keine Türken dargestellt sind, liegt die Vermutung nahe, es könne sich um einen Kriegsschauplatz in Siebenbürgen handeln. Den jungen Mann identifizierte Thomas Fusenig als den 1602 eingesetzten Oberbefehlshaber Hermann Christoph Rusworm (Vgl. Abb. 27).⁴⁶⁶ Auffallend ist weiters, dass die Figuren nicht so nah an den unteren Rand gerückt wurden. Das könnte allerdings mit dem Medium der Radierung zusammenhängen, da unten Platz für die Inschrift benötigt wurde.

5. Der Türkenkrieg als Thema in der Plastik

Dieser Abschnitt befasst sich mit ausgewählten Werken der Plastik. Ein sehr wichtiges Objekt aus diesem Bereich ist die Privatkrone Rudolfs mit der Goldschmiedearbeit des Jan Vermeyen. Im Anschluss behandelt die Arbeit das Bronzerelief und die Reliefbüste von Adrian de Vries und Medaillen.

5.1. Die Hauskrone des Kaisers (Abb. 41, Abb. 42)

Im Jahre 1602 stellte Jan Vermeyen für den Kaiser die Hauskrone fertig.⁴⁶⁷ Die Hauskrone war die „private Krone“ eines Herrschers für Repräsentationszwecke, da die offizielle Reichskrone nur für die Krönung verwendet und ansonsten in Nürnberg aufbewahrt wurde.⁴⁶⁸ Solche individuelle Hoheitszeichen ließen sich auch Friedrich III. und Maximilian I. anfertigen, allerdings sind sie nicht mehr erhalten. Die Inschrift auf der Krone belegt die Datierung 1602.⁴⁶⁹ Das Kunstwerk entstand in der Zeit, wo Rudolfs Position durch seine eigene Familie geschwächt wurde.⁴⁷⁰ Es zeigt aber noch seinen

⁴⁶⁵ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

⁴⁶⁶ Fusenig verwies weiters, dass die Beinkleider mit jenen in den Darstellungen „Die Entscheidung des Sigismund“ und „Der schlafende Sigismund“ überein (**Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247).

⁴⁶⁷ **Fillitz 1973**, S. 24-28; **Vocelka 1981**, S. 307-310; **Fillitz 1986**, S. 182.

⁴⁶⁸ **Vocelka 1981**, S. 308.

⁴⁶⁹ „RVD[OLPHVS] ROM[ANORVM] IMP[ERATOR] HVNG[ARIAE] ET BOH[EMIAE] REX CONSTRUXIT MDCII“ (**Vocelka 1981**, S. 308).

⁴⁷⁰ **Vocelka 1981**, S. 307.

„Herrschaftswillen und Herrschaftsanspruch“.⁴⁷¹ Weil die Krone so kostbar war, überdauerte sie die Jahrhunderte und wurde 1804 zur Krone des neuen Kaiserreichs Österreich.⁴⁷² Das Herrschaftssymbol setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen: einer Königskrone (Kronreif mit Lilienpalmetten), einem Hochbügel und einer Mitra.⁴⁷³ Die Form der Hauskrone ähnelt älteren Privatkronen, wie zum Beispiel jener durch ein Gemälde Albrecht Dürers überlieferten Krone des Kaisers Maximilian I.⁴⁷⁴ Hermann Fillitz erwähnte weiters, dass die Mitren der Vorgängerexemplare aus Stoff gefertigt waren, wogegen Rudolf II. diesen Bestandteil aus Gold herstellen ließ.

Vier Reliefs zieren die goldene Mitra, wovon sich drei auf Krönungszeremonien beziehen: die Krönung zum Kaiser (römisch-deutscher König) (Abb. 52),⁴⁷⁵ zum ungarischen König (dargestellt durch eine Szene hoch zu Ross auf dem Pressburger Krönungshügel) und zum böhmischen König (zu sehen ist der Kaiser zu Fuß auf dem Weg zum Hradschin in Begleitung vieler Menschen). Die Arbeit geht nur auf die Darstellung des vierten Reliefs, die den Kaiser als Türkensieger präsentiert (Abb. 42),⁴⁷⁶ näher ein.

Der Habsburger steht in einer Prunkrüstung und mit einem Umhang vor einer Figurengruppe, die Karl Vocelka aufgrund der vorhandenen Stangenwaffen (Hellebarden) als Heer identifizierte.⁴⁷⁷ In seiner rechten Hand hält der Kaiser das Zepter und zu seinen Füßen liegen osmanische Trophäen, darunter ein Turban, Pfeile, ein Bogen, ein Köcher, ein Schild und ein Streitkolben. Die linke Hand umfasst den Knauf seines Schwertes, das der Herrscher am Körper trägt und dessen Spitze zu Boden zeigt. Im linken unteren Bildrand ist ein Bein zu erkennen, wobei die zwei sichtbaren Ringe über dem Sprunggelenk als Fußfessel gedeutet werden können. Eine Lilie des Reifens verdeckt den Rest der Reliefecke. Wahrscheinlich präsentierte der Künstler an dieser Stelle einen Gefangenen in Ketten. Die am Boden liegende typische Kopfbedeckung – der Turban –

⁴⁷¹ **Vocelka 1981**, S. 307.

⁴⁷² **Fillitz 1973**, S. 24-28; **Vocelka 1981**, S. 307-310; **Fillitz 1986**, S. 182.

⁴⁷³ Die Bestandteile der Krone und ihre Bedeutung bezeichnete Fillitz (**Fillitz 1973**, S. 24-28; **Fillitz 1986**, S. 182). Dass die Mitra für das Gottesgnadentum des Kaisers steht und der Hochbügel der Reichskrone nachempfunden ist, verriet Kappel (**Kappel 1995**, S. 129).

⁴⁷⁴ **Fillitz 1986**, S. 182.

⁴⁷⁵ Das Datum der Kaiserkrönung wurde unterschiedlich angegeben. Schwarzenfeld erwähnte die Ernennung Rudolfs am 27. Oktober 1576 „zum römischen König und damit zum Kaiser [...]“. Die Krönung selbst erfolgte am 1. November im Regensburger Dom (siehe: **Schwarzenfeld 1979**, S. 43). Laut Vocelka erfolgte der Krönungsakt am 12. Oktober 1576 in Regensburg (**Vocelka 1981**, S. 132).

⁴⁷⁶ Vocelka verwies bereits darauf, dass die Reliefs dem Stil der Allegorien über die Türkenkriege von Hans von Aachen ähneln (**Vocelka 1981**, S. 309).

⁴⁷⁷ **Vocelka 1981**, S. 309. Teilweise sind auf den Köpfen der Soldaten auch Helme zu erkennen.

verrät eindeutig, dass die Türken bezwungen wurden. Eine geflügelte Gestalt hält einen Lorbeerkranz über das Haupt Rudolfs als Zeichen des Triumphes. Vocolka hielt diese Figur für Victoria,⁴⁷⁸ Galen im Gegensatz bezeichnete sie nur als Genius.⁴⁷⁹ Das Gesicht der Allegorie wirkt in dieser Szene männlich und Victoria wird ansonsten in den Kunstwerken am Prager Hof als Frau wiedergegeben (Vgl. Bartholomäus Spranger Abb. 34). Eine männliche Version wäre nach Cesare Ripa zwar möglich, allerdings würden die nötigen Attribute – Helm, Speer, Trophäe – fehlen.⁴⁸⁰ Deshalb überzeugt Galens Interpretation als Genius. Auf der anderen Seite bewegt sich eine weitere Frau auf den Sieger zu und hält einen Olivenzweig, während eine andere stehende weibliche Person einen Palmzweig trägt. Die Figur mit dem Palmzweig wurde als Pax und die andere als Bellona identifiziert.⁴⁸¹ In der *Iconologia* von 1603 finden sich mehr Varianten des Friedens, die durch einen beigelegten Olivenzweig gekennzeichnet sind als durch einen Palmzweig.⁴⁸² Die dritte Allegorie trägt einen Beinschoner über den Unterschenkeln und die aufwendig gestaltete Oberfläche des Mantels, der bis auf den Boden reicht, lässt eher an die Struktur eines Kettenhemdes denken.⁴⁸³ Beide Merkmale verwendete Hans von Aachen nie in Zusammenhang mit einer weiblichen Friedensallegorie und einem Palmzweig. Über der Figurengruppe schwebt ein Strahlenkreis und in seiner Mitte ist ein Lorbeerkranz zu sehen. Hans Galen deutete den Kreis als „segnende Strahlen Gottes“, ließ aber den Lorbeerkranz unerwähnt.⁴⁸⁴ Vocolka bezeichnete sie als hervorgehobene Sonne, die aus der Emblematik stamme und als Symbol Rudolfs als auch eines von Jesus verwendet wurde.⁴⁸⁵ Schon Fillitz bemerkte die eindeutige Identifizierbarkeit des Kaisers durch die Porträttrüge,⁴⁸⁶ aber als Vorbild galt das Aussehen des jüngeren Herrschers. Das Sichtbarmachen der Niederlage der Türken und die Kaiserwürde waren für die Kunst am Prager Hof als Themen sehr wichtig.⁴⁸⁷ Dieses Insigne betont wie kein anderes Kunstwerk die Behauptung von Larsson. Auf der Mitra wurden der Triumph über die

⁴⁷⁸ Vocolka 1981, S. 309-310.

⁴⁷⁹ Galen 2001, S. 142.

⁴⁸⁰ Okayama 1992, S. 292.

⁴⁸¹ Vocolka 1981, S. 310. Galen wollte in einer Hand der beiden Gestalten Blumen erkennen (Galen 2001, S. 142).

⁴⁸² Okayama 1992, S. 207-209.

⁴⁸³ Zwischen der rechten Körperhälfte Rudolfs und dem Genius mit dem Lorbeerkranz sieht man im Hintergrund eine weibliche Figur mit ebensolchen Beinschonern.

⁴⁸⁴ Galen 2001, S. 142.

⁴⁸⁵ Vocolka 1981, S. 310.

⁴⁸⁶ Fillitz 1973, S. 27; Vocolka wies ebenso darauf hin (Vocolka 1981, S. 309).

⁴⁸⁷ Larsson 1998, S. 94.

Osmanen und die Krönung Rudolfs zum Herrscher des Heiligen Römischen Reiches verbildlicht. Daneben fanden weiters die Zeremonien zur Verleihung der Königswürden von Böhmen und Ungarn Platz. Somit machte Jan Vermeyen jene Titel des Habsburgers anschaulich, die immer auf den Medaillenvorderseiten angeführt wurden (Jan Vermeyen, Gedenkmedaille zur Kaiserkrönung, Abb. 50). Der Titel des Erzherzogs von Österreich fand nur selten Erwähnung.

5.2. Das Bronzerelief und die Reliefbüste von Adrian de Vries

Dieser Teil der Arbeit geht auf zwei Halbplastiken aus Bronze von Adrian de Vries näher ein, die trotz ihrer repräsentativen Ausführung nicht öffentlich zugänglich waren. Beide befanden sich in der Kunstkammer Rudolfs.⁴⁸⁸

Das Bronzerelief mit einer Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn (Abb. 43)

Dieses Relief entstand um 1603.⁴⁸⁹ Gertrude von Schwarzenfeld ging davon aus, dieses Relief hätte am Sockel des Reiterstandbildes (Abb. 35) angebracht werden sollen.⁴⁹⁰ Diese Ansicht gilt heute als veraltet.⁴⁹¹ Als Grundlage dienten dem Hofbildhauer die allegorischen Bilder von Hans von Aachen,⁴⁹² von denen Adrian de Vries mehrere Szenen auf diesem Bronzerelief vereinte. Das Werk ist mit folgenden Worten signiert worden: „ADRIANUS FRIES HAGENSIS FECIT.“⁴⁹³

Unten in der Mitte sitzen eine nackte Frau mit einem Bündel Ähren in ihren Händen und ein nackter Mann mit einem Eber als Attribut. Jeder Figur beigelegt ist eine liegende Amphore, aus deren Öffnung Wasser strömt. Schwarzenfeld identifizierte die Flussgöttin als Kulpa und den Mann als Save.⁴⁹⁴ Die Deutung der weiblichen Person als Donau stammte von Larsson, der auf die Repräsentation des umkämpften Ungarn durch Donau und Save hinwies.⁴⁹⁵ Die weibliche Flussgöttin kommt auch in der Allegorie auf die Eroberung von Esztergom (Gran) (Abb. 19) vor, da die Bischofsstadt an diesem Strom liegt. An Hans von Aachens Werk über die Schlacht von Sissek (Abb. 13) erinnert die

⁴⁸⁸ **Kat. Ausst. 1988**, Bd. 1, S. 153.

⁴⁸⁹ **Kat. Ausst. 1988**, Bd. 1, S. 151.

⁴⁹⁰ **Schwarzenfeld 1979**, S. 134.

⁴⁹¹ Laut Lars Olof Larsson war die Grundlage für den Kupferstich des Reiterporträts von Sadeler ein Relief oder ein Bild von Adrian de Vries und keine Vollplastik (**Larsson 1998**, S. 28).

⁴⁹² **Peltzer 1911 - 1912**, S. 129; **Kappel 1995**, S. 127.

⁴⁹³ **Kappel 1995**, S. 127.

⁴⁹⁴ **Schwarzenfeld 1979**, S. 135.

⁴⁹⁵ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151.

rechte Gestalt, allerdings wurden dort zwei männliche Personifikationen präsentiert. Da die Osmanen durch den Sieg des kaiserlichen Heeres ihren Tod in den Fluten gefunden haben, sind neben dem Flussgott Save zwei Soldaten mit ihren Pferden im Wasser dargestellt. Darüber in der rechten Bildhälfte krönt die geflügelte Victoria, die einen Palmzweig in der linken Hand hält,⁴⁹⁶ eine sitzende Frau mit einem Lorbeerkranz (Abb. 44). Die Haltung der thronenden Gestalt entspricht bis auf wenige Abweichungen jener der weiblichen Personifikation in Aachens Pergamentbild (Abb. 13). Da Victoria hier von vorne agiert, wird die Bewegung der sitzenden weiblichen Person darauf abgestimmt. Auf die Ähnlichkeit der Krönungsszene mit der Allegorie auf die Schlacht von Sissek wies bereits Ludwig hin.⁴⁹⁷

Diese Elemente verwendete der Hofmaler ebenso in der oben erwähnten Skizze. Allerdings passen die ertrinkenden Krieger, die thronende Gestalt und die Siegesgöttin auch zur Niederlage der Osmanen bei Tergowist, was Larsson mit einer Medaille über die Einnahme von Tergowist von Paulus van Vianen (Abb. 48) belegte.⁴⁹⁸ Der Flussgott Save ruht in unmittelbarer Nähe zu den um ihr Leben kämpfenden Soldaten und deshalb wäre seiner Meinung nach der Ort Sissek gemeint. In der Bildmitte bekämpft ein Löwe erfolgreich einen Drachen, womit ist Rudolfs Kampf gegen das Böse gemeint.⁴⁹⁹ Diese Auseinandersetzung wird ein zweites Mal symbolisch in Form eines fliegenden Adlers, der eine Schlange mit seinen Fängen umklammert hat, ausgedrückt.⁵⁰⁰ Die Deutung des Drachen als Symbol für das Böse und des königlichen Löwen als Rudolf selbst, stammte von Schwarzenfeld.⁵⁰¹ Auf den Allegorien des Hans von Aachen findet sich der Kampf zwischen Orient und Okzident in Form eines Adlers, der einen Drachen bekämpft, in der Allegorie des römischen Kaisertums (Abb. 8).

In der linken unteren Ecke wird eine Figurengruppe (Abb. 45) präsentiert, die aus der erhaltenen Kopie der Allegorie auf die Eroberung von Gran des Hofmalers stammt (Abb. 19).⁵⁰² Ein antiker römischer Feldherr⁵⁰³ schreitet auf eine Frau zu und trägt eine Mitra in

⁴⁹⁶ Schwarzenfeld bezeichnete die geflügelte Gestalt als Friedensgenius (Schwarzenfeld 1979, S. 135).

⁴⁹⁷ Ludwig 1978, S. 48.

⁴⁹⁸ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

⁴⁹⁹ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

⁵⁰⁰ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151. Diese Darstellung gilt in der christlichen Ikonographie als Kampf Jesus gegen den Teufel (W. Kemp, Schlange, Schlangen, in: LCI 2004, Bd. 4, Sp. 75-81).

⁵⁰¹ Schwarzenfeld 1979, S. 135. Laut Larsson erinnert der Kampf Gut gegen Böse an die Emblematisierung Rudolfs (Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151).

⁵⁰² Kappel 1995, S. 127.

beiden Händen. Ein Halbmond zierte den Kopf der weiblichen Person und ihre Hände sind am Rücken zusammengebunden. Laut Schwarzenfeld zeigte Adrian de Vries hier die Personifikation Ungarns, deren Fessel von einer hockenden Frau – Pallas – gelöst werden.⁵⁰⁴ Eine weitere weibliche Gestalt mit Flügeln – Victoria⁵⁰⁵ – nimmt den Halbmond vom Kopf der Verkörperung der Stadt Gran. Ganz hinten steht eindeutig erkennbar Herkules⁵⁰⁶, der seine linke Hand auf eine Keule stützt und seine rechte in die Seite stemmt. Der Halbgott wurde hier ergänzt, denn auf der Zeichnung von Aachen sind an dieser Stelle zwei Frauen zu sehen. Der Bildhauer stattete den Sohn von Jupiter mit einer Körpersprache aus, die große Bewunderung für den Kaiser auszudrücken scheint.

Die nächste Szene ist Hans von Aachens Allegorie auf die Rückeroberung der Festung Raab (Abb. 20) entnommen. Eine stehende weibliche Gestalt umfasst mit ihrer rechten Hand eine Säule, auf der der Kaiseradler sitzt, und zieht mit der linken Hand am Haarschopf einer nackten Figur. Diese Frau deutete Larsson als Constantia oder Fortitudo.⁵⁰⁷ Tatsächlich fehlt der Rabe zu ihren Füßen, mit dem der Hofmaler den Bezug auf die erfolgreich zurückeroberte Stadt ausgedrückt hat. Somit ähnelt die Szene der erhaltenen Vorstudie in Berlin (Abb. 21), denn dort fehlt ebenfalls der Rabe als Attribut der Personifikation und statt dem Osmanen stellte der Hofmaler Occasione dar.

Im Relief von Adrian de Vries löst ebenfalls eine unbekleidete Frau die Fesseln und hinter ihrem Bein befindet sich ein Rad. Larsson bezeichnete sie als die besiegte Glücksgöttin Fortuna.⁵⁰⁸ Durch das Rad kam schon Ludwig auf dieselbe Identifikation der weiblichen Gestalt und seiner Meinung nach fügte de Vries das Attribut unabhängig von der Vorlage

⁵⁰³ Gertrude von Schwarzenfeld erkannte in ihm Rudolf II. (**Schwarzenfeld 1979**, S. 135). Lars Olof Larsson teilte ihre Meinung und titulierte ihn als Kaiser (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151). Kappel bezeichnete ihn neutral als „in römischer Tracht gekleideter Feldherr“ (**Kappel 1995**, S. 127).

⁵⁰⁴ **Schwarzenfeld 1979**, S. 135. Larsson kam zu derselben Ansicht, dass Minerva Hungaria befreit (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151).

⁵⁰⁵ **Schwarzenfeld 1979**, S. 135. Die Figur wurde von Larsson als Siegesgöttin bezeichnet, was mit der Ansicht Schwarzenfelds übereinstimmt (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151). Durch die fehlenden Attribute (Lorbeerkrone und Palmzweig) kann Victoria nicht eindeutig benannt werden, ebenso könnte hier nur ein weiblicher Genius zu sehen sein.

⁵⁰⁶ Herkules kommt zwar in der Kriegserklärung in Konstantinopel des Hans von Aachen (**Abb. 10**) vor, wo er die Gefolgschaft des kaiserlichen Botschafters in der Konfrontation mit dem osmanischen Reich verstärkt, allerdings ist seine Haltung unter anderem bedingt durch das Thema von Adrian de Vries komplett anders wiedergegeben. Die Pergamentskizze zeigt ein Ereignis vor dem Krieg mit einem zum Kampf bereiten Herkules und das Bronzerelief verherrlicht bereits den Sieg über die Türken. Der Bildhauer stattete den Halbgott mit einer Körpersprache aus, die große Bewunderung für den Kaiser auszudrücken scheint.

⁵⁰⁷ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151.

⁵⁰⁸ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151.

selbst ein.⁵⁰⁹ Die Occasione wird nach Cesare Ripa unter anderem mit einem Rad charakterisiert.⁵¹⁰ Das heisst, der Künstler wählte einen geeigneteren Gegenstand zur Charakterisierung der Figur als von Aachen mit der Kugel auf der zweiten Vorstudie (Abb. 22). Auf der anderen Seite kommt eine geflügelte Frau – Victoria – mit einem Füllhorn in der linken Hand auf die stehende Person zu und krönt sie mit einem Lorbeerkranz.⁵¹¹ Im Hintergrund findet ein Gefecht statt und in einiger Entfernung liegt die befestigte Stadt Raab⁵¹².

Über dem besiegten Drachen zeigte Adrian de Vries eine weitere Allegorie aus dem Zyklus, und zwar die Schlacht bei Goroszló in Siebenbürgen (Vgl. Abb. 32). Im toten Baumstumpf stecken zahlreiche Fahnen und eine weibliche Gestalt ist sitzend an den Baum gefesselt. Larsson interpretierte sie als Zwietracht (Discordia).⁵¹³ Dass die Person als die Personifikation von Siebenbürgen auszulegen ist, wurde bereits bei der Allegorie des Hofmalers besprochen.⁵¹⁴ Jacoby erwähnte bereits, dass das Unheilszeichen am Himmel dem Bild des Hans von Aachen hier eine Fahne ziert.⁵¹⁵ Sonst gleicht die Darstellung ihrer Vorlage.

Nicht weit entfernt wird ein Teil der Allegorie auf den Sieg von Kronstadt (Brasov) (Vgl. Abb. 33) in ähnlicher Weise dargestellt: diesmal ist an den toten Baumstumpf die Hydra gekettet und überragt wird die Szene abermals von vielen Fahnen und dem abgeschlagenen Haupt des Anführers. Auch hier weicht der Künstler nicht von seiner Bildquelle ab. Am rechten Rand des Reliefs begrenzt ein Turm das Geschehen und sein Sockel trägt die bereits zitierte Inschrift. Das hohe Gebäude könnte auf die Türme im Wappen Siebenbürgens verweisen.⁵¹⁶ Daneben steht eine Frau und zeigt mit ihrer Hand auf den Kopf des Anführers. Ein weiterer Arm scheint aus ihrer Hüfte zu entspringen und fügt der Hydra mit einer brennenden Fackel Verletzungen zu. Die weibliche Gestalt kann auf die Personifikation von Siebenbürgen des Gemäldes von Kronstadt zurückgeführt werden. Allerdings wurde sie von den Trophäen weiter entfernt und ihr Aussehen verändert. Die Position des Fackel tragenden Armes variierte de Vries ebenso.

⁵⁰⁹ Ludwig 1978, S. 59-60.

⁵¹⁰ Okayama 1992, S. 201.

⁵¹¹ Auf das Problem der Deutung dieser Figur wurde bereits hingewiesen (S. 36).

⁵¹² Schwarzfeld 1979, S. 135.

⁵¹³ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

⁵¹⁴ Siehe S. 49.

⁵¹⁵ Jacoby 2000, S. 200.

⁵¹⁶ Ludwig 1978, S. 48-49; Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

In der Himmelszone sieht man nahe der Mitte die Inschrift „R·I·I“, womit Rudolf II. gemeint ist.⁵¹⁷ Aus den Wolken taucht der Oberkörper einer Frau auf, deren rechte Hand auf den wichtigen Hinweis zeigt. Mit ihrer linken verweist sie auf das etwas darunter ruhende Sternbild des Steinbocks mit dem Fischeschwanz⁵¹⁸. Dass Rudolf im Langen Türkenkrieg in göttlichem Auftrag handelte, belegen das Monogramm, der Steinbock und der Stern in der Himmelszone.⁵¹⁹ Dicht daneben sitzen ein Adler und ein Mann. Einerseits könnte der Adler hier Jupiter beigelegt sein, wobei auf das Blitzbündel des Gottes verzichtet worden wäre. Andererseits sitzt Rudolf möglicherweise bereits selbst im Kreis der Götter, denn der König der Lüfte ist auch ein Symbol des Kaisers. Die kniende Fama verkündet den Ruhm mit ihren beiden Posaunen.⁵²⁰

Den verbleibenden Platz auf der Wolkenbank nimmt eine liegende, nackte weibliche Person ein, die aufgrund fehlender Attribute nicht bestimmt werden kann. In der Mitte erhellt ein Stern den Himmel, den Schwarzenfeld als „Schicksal[s]stern Kaiser Rudolfs II.“ benannte.⁵²¹ In der Ecke ruht Merkur – erkennbar durch den Botenstab Caduceus – und blickt auf die Erde herab. Über der befestigten Stadt schwebt ein weiterer Adler. Ein Pfau ermöglicht die Deutung der nächsten Gestalt als Juno, die gerade mit Hilfe eines Tuches den von Diana in die Höhe gehaltenen Mond verdecken möchte. Diese Szene stammt aus der Allegorie über die Eroberung von Raab (Abb. 20). In diesem Zusammenhang verwies Larsson auf den Angriff der kaiserlichen Truppen in der Nacht, wo das Mondlicht mit göttlicher Hilfe durch eine Wolke abgeschirmt wurde.⁵²²

Dieses Relief zeigt die irdischen Erfolge des Habsburgers im Kampf gegen den christlichen Erbfeind anhand ausgewählter Bilder des Hans von Aachen. Im Himmelssegment ist der Kaiser zumindest durch die Buchstaben R und die römische Zahl Zwei und seine Symbole vertreten. Möglicherweise sitzt er sogar selbst in den Wolken im Kreis der Götter.

⁵¹⁷ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151.

⁵¹⁸ Schwarzenfeld interpretierte dieses Tier als Widder, das Tierkreiszeichen des Monats März (**Schwarzenfeld 1979**, S. 135).

⁵¹⁹ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151.

⁵²⁰ Die Flügel und die zwei Posaunen der Figur ermöglichen eine Identifizierung als Fama (**Ripa 1984**, S. 142-144; **Okayama 1992**, S. 83).

⁵²¹ **Schwarzenfeld 1979**, S. 135. Schwarzenfeld ging nur auf wenige Details des Himmelssegmentes ein, nämlich den Stern, den Widder und den Göttinnen Juno und Diana. An dieser Stelle erwähnte sie weiters die Errichtung von Säulen in böhmischen Städten als Erinnerung an die Rückeroberung der Stadt Raab.

⁵²² **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 151. Diese Szene kann seiner Meinung auch als Sieg über die Türken ausgelegt werden.

Reliefbüste Rudolfs II. (Abb. 46, Abb. 47)

Adrian de Vries hat diese Reliefbüste von Rudolf II. 1609 fertiggestellt, was die Inschrift belegt. Sie lautet: „ADRIANVS/FRIES/FEC“ und „RVD:II·ROM·/IMP:CÆS:AVG/ÆT:SVÆ:LVII/ANNO·1609.“⁵²³ Lars Olof Larsson bemerkte, dies sei das letzte von Vries angefertigte Bildnis des Kaisers.⁵²⁴

Rudolf ist im Profil von rechts dargestellt. Diesmal wurde er nicht jugendlich, sondern im reiferen Alter wiedergegeben, worauf bereits Larsson hinwies.⁵²⁵ Seine rechte Schulter zierte eine sehr plastisch ausgearbeitete Löwenmaske⁵²⁶, die eine Assoziation mit Herkules herstellt. Weiters spräche sie dafür, „[...] daß der Kaiser einem Löwen ähnlich sieht, d.h. nach den Vorstellungen der Physiognomielehre, daß eine echte Affinität oder gar Identität zwischen Rudolf und dem Löwen bzw. Herkules bestehe.“ De Vries modellierte den Herrscher als siegreichen Heerführer, indem er ihn mit einer Rüstung, dem Orden vom Goldenen Vlies und der Feldherrnschärpe versah. Auf dem Harnisch stellte der Künstler den Halbgott Herkules mit der Erdkugel dar.⁵²⁷ Weiter unten sitzt eine Gestalt, womit möglicherweise Minerva gemeint sein könnte. Sie trägt einen Helm, unter ihr sind Waffen und ein Schild zu sehen. In ihrer rechten Hand hält sie eine Statuette, die einen Lorbeerkranz in die Höhe hebt. Dies könnte Victoria sein, allerdings ist sie teilweise durch die Schärpe verdeckt.⁵²⁸ Die Büste wird von dem doppelköpfigen Reichsadler getragen. Ausgestellt war das Relief zur Zeit Rudolfs in der Kunstkammer.⁵²⁹ Der Bezug zum Türkenkrieg wird durch den Typus des Feldherrnporträts hergestellt. Zusätzlich wird der Kaiser bildlich als Herkules und Löwe gezeigt. Dass de Vries die rechte Gesichtshälfte porträtierte, könnte die These über die besondere Bedeutung der rechten positiven Seite bestärken.

5.3. Medaillen mit Bezug zum Türkenkrieg

An dieser Stelle befasst sich die Arbeit mit zwei Medaillen und einem möglichen Entwurf für eine Gedenkmünze des Hans von Aachen.

⁵²³ Der lateinische Text wurde nach Abb. 41 angeführt.

⁵²⁴ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 153.

⁵²⁵ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 153.

⁵²⁶ Eine Löwenmaske schmückte bereits die Schulter des römischen Feldherrn in der Allegorie über das Kaisertum des Hans von Aachen (**Abb. 8**).

⁵²⁷ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 153.

⁵²⁸ Die Attribute der Minerva zählte Poeschel auf (**Poeschel 2009**, S. 308-309).

⁵²⁹ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 153.

Paulus van Vianen zugeschrieben, Medaille auf die Einnahme von Tergowist und auf die Rückeroberung von Raab (Abb. 48)

Am 18. Oktober 1595 siegte das kaiserliche Heer unter Sigismund Báthory gegen die Türken in Tergowist, der Hauptstadt Siebenbürgens.⁵³⁰ Als Erinnerung an diesen Sieg gestaltete Paulus van Vianen eine Medaille, die aufgrund ihres Aussehens die Zusammenarbeit des Hofmalers mit anderen Künstlern belegen könnte.⁵³¹ Obwohl die genaue Vorlage in rundem Format fehlt, kann man die Komposition nach DaCosta Kaufmann eindeutig auf eine Bilderfindung von Hans von Aachen zurückführen. Das soll der Vergleich mit der Allegorie von der Schlacht bei Sissek (Abb. 13) beweisen.

Zwei nackte, männliche Flussgötter sitzen erneut mit ihren Amphoren im Vordergrund. Unter den Beinen des linken Mannes ruht ein Eber, wodurch er als Save gekennzeichnet ist. Die rechte männliche Figur könnte die Verkörperung der Donau sein, da sie in der Inschrift⁵³² als zweiter Fluss angegeben ist. Allerdings wurde die Donau in der Allegorie auf die Eroberung von Gran (Abb. 19) und ebenso auf dem Bronzerelief von Adrian de Vries (Abb. 43) als Frau dargestellt. Bei der Schlacht von Călugăreni wurde bereits die Bezeichnung „Ister“ für einen Teilabschnitt der Donau und den dazugehörigen männlichen Flussgott erwähnt.⁵³³ Auf die Beifügung eines Attributes wurde vielleicht aufgrund der Größe verzichtet. In den Fluten treiben zwei türkische Soldaten, von denen nur noch der Kopf zu sehen ist.

Auf einer Insel thront eine weibliche Figur mit einem Zepter in der linken Hand, die auf das christliche Heer verweist, das am linken Rand heranstürmt. Rudolf Alexander Schütte glaubte, dass Bellona die sitzende Frau sei.⁵³⁴ Die Übernahme des Motivs des Hofmalers legt die Vermutung nahe, dass hier eine Personifikation – entweder jene von Siebenbürgen oder jene von Tergowist – zu sehen ist. Hinter ihr steht eine weibliche Person mit Flügeln, die sie mit Lorbeer bekränzt. Diese Szene ist fast identisch mit jener von Sissek (Abb. 13). Obwohl der Palmzweig als Attribut in der Hand der krönenden Gestalt fehlt, wird es sich wohl um Victoria handeln.⁵³⁵ Der Lorbeerkranz als Zeichen des Sieges ist ihr geblieben.

⁵³⁰ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 582.

⁵³¹ **DaCosta Kaufmann 2010**, S. 37.

⁵³² Auf der Vorderseite steht folgender Text: „SIGIS.BATH.TRANSYL.PRINC.AQVILAE ET STELLAE CRINITAE FOELICISS PRAESAG CAES.TVRCAS.INTER.DANVB:ET SAV FLV.AD TERGOVIST.FORTITER FVGAVIT. MDVC D XVIII OCTOB“ (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 582).

⁵³³ Siehe S. 38-39.

⁵³⁴ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 582.

⁵³⁵ **Okayama 1992**, S. 291-293.

Das türkische Heer stürzt hinter dem Rücken der Siegesgöttin in die Fluten, was ebenso an die oben erwähnte Schlacht erinnert. Rechts im Hintergrund ist eine Stadtanlage mit mehreren Türmen angedeutet. Oben in den Wolken greift der kaiserliche Adler nach dem türkischen Halbmond und ein Puttenkopf unterstützt ihn mit kräftigem Wind. Das Geschehen in der Himmelszone wurde ebenfalls von Hans von Aachen übernommen (Vgl. Abb. 13).

Auf der Medaillennrückseite zeigt der Künstler die Allegorie auf die Rückeroberung von Raab (Vgl. Abb. 20). In der Mitte ragt eine Säule in die Höhe, die von der rechten Hand einer Frau umschlungen wird. Sie ist an den Füßen gefesselt und ihre linke Hand hält den Haarschopf einer nackten, weiblichen Gestalt fest, die sie gerade befreit. Der Rabe fehlt abermals, was – wie bei dem Bronzerelief von Adrian de Vries – auf die Berliner Vorstudie (Vgl. Abb. 21) als Vorlage schließen lässt. Vor ihr liegen ein Helm und ein Merkurstab. Die Attribute entstammen ebenso dem Entwurf, weshalb dieser die Quelle des verarbeiteten Motivs gewesen sein muss.

Links neben der Säule schreitet eine weitere weibliche Figur auf die Stehende zu und hält einen Lorbeerkranz über ihren Kopf. Nur ein Teil des Füllhorns ist neben dem Schaft der Säule erkennbar und ein Adler, der betrachtend herabblickt, sitzt auf dem Kapitell. Am linken Bildrand sind zwei scheibenförmige Gegenstände dargestellt, die Schütte als Mühlensteine benannte.⁵³⁶ Diese Gegenstände wurden nicht dem Entwurf entnommen, sondern sind eine Zutat des Paulus van Vianen. Die Berliner Zeichnung präsentierte an derselben Stelle die Petarde. Eine Kampfszene sowie eine in Aufsicht wiedergegebene Stadtanlage bereichern die Szene. Über dem christlichen Heer schwebt ein zweiter Vogel, der von Schütte als ein Rabe⁵³⁷ identifiziert wurde. Mit Sicherheit ist hier jener Adler zu sehen, der den Soldaten vorangeflogen sein soll, und von Hans von Aachen in die Komposition integriert wurde.⁵³⁸ In den Wolken hält Diana einen Halbmond und ermöglicht es Juno, die durch den Pfau eindeutig bestimmbar ist, das Licht des Himmelskörpers mit einem Tuch abzudecken.

Viele Elemente dieser Medaille entstammen beinahe unverändert den Ölbildern des Hans von Aachen.⁵³⁹

⁵³⁶ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 582. Diese Gegenstände passen nicht zur Vorstudie, da dort eine Petarde zu sehen ist.

⁵³⁷ **Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 583.

⁵³⁸ Siehe S. 35.

⁵³⁹ Dies erwähnte schon Schütte (**Kat. Ausst. Wien 1988**, Bd. 1, S. 583).

Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege, Entwurf für eine Medaille, Washington (Abb. 49)

In Washington befindet sich eine Zeichnung, die von Hans von Aachen stammt und den Langen Türkenkrieg zum Thema hat.⁵⁴⁰ Durch die runde Form und den Rahmen, der für eine Inschrift vorgesehen ist, schließt Thomas DaCosta Kaufmann, dass dieser Entwurf des Hofmalers für eine Medaille gewesen sei.⁵⁴¹ Als Grundlage soll seiner Meinung nach eine verlorene Komposition mit vergleichbarem Thema gewesen sein.

Abermals ruhen im Vordergrund zwei antike Flussgötter – ein Mann und eine Frau – mit ihren Amphoren. Durch das Fehlen der Attribute, was möglicherweise durch die geringe Größe der Darstellung begründet werden kann, sind sie nicht näher bestimmbar. Bereits Thomas DaCosta Kaufmann machte darauf aufmerksam.⁵⁴² Neben der weiblichen Personifikation werden Kriegstrophäen präsentiert: ein Brustpanzer, ein Helm (eventuell mit einem Kreuz), ein Schwert, eine Streitaxt oder eine Hellebarde, eine Fahne, die in die Höhe ragt, und eine Kappe mit Federn. Auffallenderweise ist weder ein Turban noch ein Pusikan unter der Kriegsbeute zu sehen. Der Hut allerdings ist mit den Ungarn zu assoziieren, die Báthory im Kampf gegen die Habsburger in Siebenbürgen unterstützten.⁵⁴³ Den Mann mit einem Stock in der linken Hand identifizierte DaCosta Kaufmann als einen Hirten, der ein Hinweis auf die Walachen sein soll, die auf der Seite des Kaisers in den Krieg eintraten.⁵⁴⁴

Der Mann blickt in die Himmelszone hinauf und verweist auch mit dem rechten Zeigefinger darauf. Über einer Wolkenbank ist dort der Steinbock mit dem Fischschwanz – das Symbol Rudolfs – zu sehen. Ihm beigefügt sind ein Spaten und ein Füllhorn. Letztes deutete DaCosta Kaufmann als Zeichen des Wohlstandes unter Rudolfs Regentschaft.⁵⁴⁵ Der Mittelgrund zeigt eine Kampfszene, bei der von der positiven Seite kommend berittene Soldaten mit Fahnen und Feldzeichen in das Bildfeld stürmen. Dabei handelt es sich um

⁵⁴⁰ DaCosta Kaufmann 2010, S. 37.

⁵⁴¹ DaCosta Kaufmann 2010, S. 37.

⁵⁴² Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150. Er erwähnte, dass normalerweise die Gottheiten jene Flüsse repräsentieren, an denen eine Schlacht stattgefunden hat.

⁵⁴³ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150.

⁵⁴⁴ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150. Damit teilte er die Ansicht Ludwigs in Bezug auf die Interpretation des Hirten (Vgl. Ludwig 1978, S. 74, 143 Anmerkung 256).

⁵⁴⁵ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150.

das kaiserliche Heer, da Thomas DaCosta Kaufmann römische Standarten erkannte.⁵⁴⁶ Genau in der Mitte sieht man, wie ein stehender Soldat mit einer Lanze einen am Boden liegenden Mann tötet. Ebenfalls dürften ein Turban, ein Krummschwert und ein Schild mit einem Halbmond dargestellt sein, die den Unterlegenen als Osmanen ausweisen. Das nach rechts flüchtende türkische Heer, das an der typischen Kopfbedeckung erkennbar ist, bestärkt die These der Ausrichtung in eine positive und eine negative Seite. Aufgrund der bereits erwähnten Details, die den Walachen und Ungarn zugeordnet werden können, hielt DaCosta Kaufmann die Abbildung eines Erfolges in Siebenbürgen – eventuell sogar Schellenberg – für möglich.⁵⁴⁷ Weiters würde der Entwurf, falls er für eine Medaille angefertigt wurde, die Zusammenarbeit der Künstler am Prager Hof belegen.⁵⁴⁸ In der Vorlage des Sieges von Schellenberg (Abb. 29) sind aber keine Flussgötter zu sehen, was der These von DaCosta Kaufmann widerspricht. Als Thema der Darstellung würde die Schlacht von Tergowist passen, denn auf der ausgeführten Münze (Abb. 48) sind zwei Personifikationen der Flüsse zu sehen und sie werden auch in der Inschrift bezeichnet.

Jan Vermeyen, Gedenkmedaille zur Kaiserkrönung Rudolfs II. (Abb. 50)

Der Künstler Jan Vermeyen schuf um 1600 eine Medaille, die früher Paulus van Vianen zugeschrieben worden ist.⁵⁴⁹ Da Rudolf II. darauf bereits den Orden vom Goldenen Vlies trägt, entstand sie mit Sicherheit nach 1585.⁵⁵⁰ Sie soll als Erinnerung an die Kaiserkrönung von 1576 in Auftrag gegeben worden sein.

Auf der Vorderseite wurde folgende Inschrift vermerkt: „RVDOLPHVS-II-ROM IMP AUG-REX-HVNG-BOE.“ Der Kaiser reitet nach rechts und hält sein Zepter in der Hand, das von einem Lorbeerkranz umgeben ist. Dieser wird von einer über Rudolf fliegenden weiblichen Gestalt getragen, die noch einen zweiten Kranz in der anderen Hand hält. Rudolf Alexander Schütte bezeichnete das allegorische Wesen als Victoria.⁵⁵¹ Eine Siegesgöttin mit zwei Lorbeerkränzen ist nach Okayama nicht bei Ripa zu finden.⁵⁵² Ausgezeichnet ist der Herrscher mit einer Krone und einem Umhang. Möglicherweise

⁵⁴⁶ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150.

⁵⁴⁷ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 150-151.

⁵⁴⁸ Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982, S. 151.

⁵⁴⁹ http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864.

⁵⁵⁰ http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864.

⁵⁵¹ Kat. Ausst. Wien 1988, S. 579-580.

⁵⁵² Okayama 1992, S. 291-293.

könnte hier eine Mitrenkrone⁵⁵³ zu sehen sein, denn erkennbar ist ein Kronenreif, ein Hochbügel und ein seitlicher Einsatz – vielleicht Teil der Mitra. Unter den Hufen des Pferdes liegt eine nackte weibliche Person, die beide Arme nach oben streckt, hierbei soll es sich um die Zwietracht (Discordia) handeln.⁵⁵⁴ Aufgrund von fehlenden Attributen kann dies nicht bestätigt werden. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit vielen Gebäuden zu sehen und einem Berg, aus dem Rauch kommt.

Die Rückseite zeigt Rudolf thronend mit einer Krone, die eindeutig nicht identisch mit der Reichskrone des Heiligen Römischen Reiches (Abb. 51) ist. Auf der Münze besteht das Insigne wieder aus einem Kronreif mit angedeuteten Lilien (Königskrone) und zwei Hochbügeln, die sich in der Mitte kreuzen. Eventuell sind sogar die Teile der Mitra zwischen den einzelnen Elementen zu sehen. Nur einen Hochbügel, der von der Stirn zum Nacken führt, besitzt dagegen die offizielle Kaiserkrone. Der untere Ring ist eigentlich ein Oktagon, das aus acht einzelnen Platten besteht. Über dem Stirnteil ragt ein Kreuz in die Höhe. Jedoch verzichtet dieses Hoheitszeichen, das bei der Krönung verwendet wurde, auf die symbolischen Lilien.

Der Herrschersitz steht auf einem durch zwei Stufen erhöhten Podest. Auf der Rückseite des Thrones ist der doppelköpfige Reichsadler zu sehen und zwei geflügelte Figuren halten eine Krone. Sie besteht aus einem Reif, zwei sich überkreuzenden Hochbügeln und einer eingesetzten Mitra. Je eine Krone, die allerdings nur aus einem Ring mit Zacken oder Lilien besteht, befindet sich seitlich des Adlers. Darüber ruht ein runder Gegenstand, vermutlich eine Kugel, der als Symbol für den Reichsapfel dienen könnte. Der Kaiser präsentiert in seinen Händen die Reichsinsignien (Zepter und Reichsapfel) und wird von einem kostbar wirkenden Mantel umhüllt. Links neben ihm steht eine unbedeckte Frauengestalt, die den Habsburger mit Lorbeer bekränzt und in ihrer rechten Hand einen Olivenzweig hält. Auf der anderen Seite erhebt eine bekleidete weibliche Person, deren Oberkörper von einem Brustpanzer und ihr Kopf von einem Helm geschützt werden, ein Schwert und präsentiert mit der anderen Hand einen Palmzweig. Die allegorischen Gestalten galten bisher als Victoria und Pax, bzw. Pax und Bellona.⁵⁵⁵ Durch die Attribute

⁵⁵³ Die Teile einer Mitrenkrone bezeichnete Hermann Fillitz (**Fillitz 1973**, S. 24-28).

⁵⁵⁴ http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864, **Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 579-580.

⁵⁵⁵ Die erste Deutung stammt von: http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864; die zweite Deutung erwähnte Schütte (**Kat. Ausst. Wien 1988**, S. 580).

kann Pace neben der rechten Hand des Kaisers identifiziert werden.⁵⁵⁶ Die gerüstete Figur blickt auf den am Boden liegenden nackten Gefangenen, neben dem zahlreiche Trophäen hervorragen. Darunter befindet sich aber kein Turban. Am rechten und am linken Bildrand sitzen je drei nobel gekleidete Herren mit Hermelinkrägen und Kopfbedeckungen, hiermit sollen wohl die Kurfürsten⁵⁵⁷ gemeint sein. Hinter den Männern ragen vier kannelierte Säulenschäfte in die Höhe.

Das Streben Rudolfs nach Frieden im Reich drückt die Gedenkmedaille ebenso aus wie seine Begeisterung für kostbare Dinge.⁵⁵⁸ Auf beiden Seiten der Medaille werden die Bildelemente aufgrund ihrer Anordnung nicht als positiv oder negativ ausgewiesen. Ob das Thema der Münze zutrifft, kann bezweifelt werden, denn der Monarch trägt bereits eine Krone, aber nicht die offizielle Reichskrone. Die Krönung im Dom (Abb. 52) wurde auf der Mitra der Hauskrone Rudolfs dargestellt und stimmt mit der Darstellung auf der Medaille (Abb. 50) nicht überein. Karl Vocelka nennt in Zusammenhang mit der Wiedergabe des thronenden Kaisers umgeben von den Kurfürsten die Verkörperung des Reiches als Thema,⁵⁵⁹ was plausibel klingt.

6. Schlussfolgerung

In den angeführten Beispielen ging es ausnahmslos um die Glorifizierung der Erfolge des Heiligen Römischen Reiches im Kampf gegen die Türken, dabei trat der Kaiser selbst als erkennbare porträtgetreue Figur nur in besonderen Fällen der Repräsentation und der Propaganda in Erscheinung (Hauskrone, Medaillen, Reliefbüste). Ansonsten wurde er allegorisch in die Objekte als römischer Feldherr, Kaiser Augustus, Herkules oder als Löwe bzw. durch seine Symbole (Adler und Steinbock mit einem Fischeschwanz) integriert. Bei etlichen Kunstwerken – vor allem bei den Pergamentbildern des Hans von Aachen – ist eine Trennung in eine positive (kaiserliche, christliche) und eine negative (osmanische, muslimische) Seite erkennbar. Die rechte Bildhälfte bleibt größtenteils der von den Göttern bevorzugten Personengruppe vorbehalten. Für die Einteilung in die einzelnen Bereiche ist der Standpunkt der in den Darstellungen wiedergegebenen Figuren ausschlaggebend und

⁵⁵⁶ Okayama 1992, S. 208.

⁵⁵⁷ Kat. Ausst. Wien 1988, S. 580; http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864.

⁵⁵⁸ http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864.

⁵⁵⁹ Vocelka 1985, S. 62. An dieser Stelle präsentiert er eine Miniatur aus dem Bocskay-Codex, die bis auf wenige Details (Allegorien, Gefangener, Anzahl der Kurfürsten) mit dem Revers der Medaille übereinstimmt.

nicht jener des Betrachters. Grundlage für diesen Ausdruck von Gut und Böse bildet die christliche Ikonographie.

Die Kriegsgegner wurden von den Künstlern als Unterlegene und Gefangene oder als noch kämpfende Soldaten dargestellt. In anderer Form dienten in manchen Beispielen allein die erbeuteten Trophäen als Hinweis auf die Besiegten. Die Einbeziehung allegorischer, mythologischer und historischer Gestalten ermöglichte die Wiedergabe komplexer Verherrlichungsszenen, was ihre Entschlüsselung nicht vereinfachte. Der Arbeit gelang es in einigen Fällen alte Deutungen in Frage zu stellen und neue Interpretationsversuche aufzuzeigen. Im Anschluss werden neue Ansätze nochmals in komprimierter Form zusammengefasst.

Allegorische Darstellungen auf Steinoberflächen des Hans von Aachen

Auf der bemalten Marmorplatte, die sich im Besitz des Grafengeschlechtes Harrach (Abb. 1) befindet, belegen die mythologischen Götter selbst die rechte Bildhälfte im Himmelssegment. Minerva präsentiert eindeutig eine Mitrenkrone, die Form von Rudolfs Privatkronen. Bisher galt sie als Datierungskriterium, da es sich nicht um das Insigne von Jan Vermeyen handeln sollte.⁵⁶⁰ Weiterhin unklar blieb jedoch der jugendliche muskulöse Krieger, der auf dem Gemälde in Rohrau vor Jupiter flüchtet. Eventuell könnte damit ein Janitschare gemeint sein.

Die auf die Gemma Augustea zurückzuführende Wiedergabe des thronenden Augustus in der Nürnberger Allegorie (Abb. 6) wurde vom Hofmaler gespiegelt, um sie im positiven Bereich zeigen zu können. Diese beiden Fakten belegen die Bedeutung der Platzzuordnung innerhalb einer Komposition. Eine Ausnahme bildet in dem Zusammenhang die Darstellung von Christian II. von Sachsen (Abb. 7), da hier statt der besiegten Feinde nur die erbeuteten Trophäen zu sehen sind. Trotzdem wird der Protestant in den „guten“ Teil integriert als Dank für die Unterstützung des Kaisers. Die gegenüber des Kurfürsten auf Trophäen sitzende weibliche Gestalt stellt womöglich die Personifikation des Römischen Reiches dar, da die gelbe Farbe des Rockes an die Fahne des Kaiserreiches erinnert.

Keine Figur in den erwähnten Gemälden zeigt das Porträt des Kaisers. Einmal bekämpft Jupiter persönlich die Osmanen und das andere Mal triumphiert Augustus über die bereits teilweise auf dem Boden liegenden Türken. Die Gestaltung der Rückseiten (Porträt (Abb.

⁵⁶⁰ Jacoby 2000, S. 174-175.

5) bzw. Symbole Rudolfs (Abb. 3)) lassen auf die Gleichsetzung von Rudolf mit dem Gott und dem Caesaren schließen.⁵⁶¹

Türkenkriegsallegorien auf Pergament des Hans von Aachen

Die sieben Pergamentbilder (Abb. 10, Abb. 13, Abb. 17, Abb. 20, Abb. 24, Abb. 32, Abb. 33) und die vier erhaltenen Kopien im Dresdner Kupferstich-Kabinett der verlorenen Blätter (Abb. 8, Abb. 19, Abb. 23, Abb. 29) enthalten in der Regel ein historisches Gefecht des Langen Türkenkrieges. Normalerweise findet die Schlacht im Mittelgrund statt, wobei das kaiserliche Heer fast ausschließlich von rechts heranstürmt. Dies trifft auch auf den Erfolg von Sissek (Abb. 13) zu, obwohl Ludwig bereits feststellte, die Schlacht sei „annähernd seitenverkehrt“ wiedergegeben.⁵⁶² Davon ausgenommen sind die Allegorie über die Kriegserklärung in Konstantinopel (Abb. 10) und jene über das römische Kaisertum (Abb. 8), weil bei beiden keine irdische Auseinandersetzung gezeigt wird. In einem einzigen Bild wurde die Auseinandersetzung zwischen den Osmanen und dem Römischen Reich zum Hauptthema, nämlich in der Schlacht von Călugăreni (Abb. 23). Ebenfalls ist die Szene die einzige, in der die für Rudolf kämpfenden Truppen von der linken Seite in das Geschehen eingreifen.

Im Vordergrund nehmen Personen, unter denen reale, allegorische und mythologische Gestalten sind, Bezug auf den Triumph über den Gegner. Einige sind so porträtgetreu wiedergegeben, dass sie erkennbar sind. Dazu zählen Michael der Tapfere in der Szene von Schellenberg⁵⁶³ (Abb. 29) und möglicherweise auch in jener von Kronstadt (Abb. 33) bzw. Sultan Mehmed III. in der Szene von Stuhlweißenburg (Abb. 24). Einen weiteren wesentlichen Bestandteil stellen die Personifikationen der Länder oder Städte dar. Ohne die Verkörperung eines Landes kommt die Szene in Konstantinopel aus.

Ein antik gekleideter Feldherr kommt außer der Allegorie über das Kaisertum in drei weiteren Bildern vor. Der Personifikation der Bischofsstadt Gran (Abb. 19) übergibt er die Mitra, jener von Stuhlweißenburg die Königskrone und jener von Siebenbürgen im Sieg bei Schellenberg eine kleine Krone und einen Mantel. Der Hofmaler fügte Tugenden in weiblicher Gestalt (Fortezza, Costanza) und mythologischen Figuren (Victoria, Minerva, Herkules usw.) hinzu. Nicht alle Gestalten können eindeutig identifiziert werden. Victoria

⁵⁶¹ Vögelke 1981, S. 291; **Kat. Ausst. Dresden - Bonn 1995**, S. 138; **Jacoby 2000**, S. 179-180; **Reitz 2009**, S. 110.

⁵⁶² **Ludwig 1978**, S. 47; **Jacoby 2000**, S. 188.

⁵⁶³ **Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010**, S. 247.

sollte normalerweise einen Lorbeerkranz und einen Palmzweig als Attribute besitzen. Wenn eine geflügelte weibliche Figur einen Palmzweig hält, wurde sie bisher meist trotzdem als Siegesgöttin bezeichnet, obwohl doch das wesentliche Zeichen des Siegers fehlte. Die Darstellung von Kronstadt enthält die meisten bisher noch immer nicht identifizierten Bildbestandteile.

Der Himmel ist Göttern – sowohl christlichen als auch mythologischen – und den Symbolen des Kaisers vorbehalten. In der Szene von Gran thront die Religione in diesem Bereich. Nur die Szene der Schlacht von Kronstadt besitzt einen rein mit Wolken gefüllten Himmel.

Hans-Jochen Ludwig bemerkte bei drei Bildern (Kriegserklärung von Konstantinopel, Gorossló (Abb. 32) und Kronstadt) eine Einteilung in Gut (christliches Kaiserreich) und Böse (Osmanen).⁵⁶⁴ Diese Gestaltungsweise zieht sich jedoch durch beinahe alle Szenen. Ebenso werden die Gefangenen und die kaisertreuen Figuren aufgeteilt. Eine nicht konsequente Trennung in Gut und Böse erfolgte bei der Schlacht von Mezö-Keresztes. Das trifft teilweise auch auf die Schlacht von Stuhlweißenburg zu, denn da sitzt der Sultan auf der positiven – also auf der falschen – Seite. Bei dieser Szene gelang es der Arbeit einige neue Denkansätze zu liefern, denn der Sultan wurde als Mehmed III. erkannt sowie die weibliche Personifikation als Verkörperung der Stadt.

Wen die thronende Frau in der Schlacht von Sissek verkörpert, ist weiterhin unklar. Möglich wäre eine Interpretation als Personifikation von Kroatien (Karomuster), der Steiermark (Farbe) oder durch die Inschrift könnte sie als Verkörperung der Stadt verstanden werden.

Bartholomäus Spranger, Allegorie auf den Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II.

Spranger (Abb. 34) beschränkte sich auf wenige Figuren in seiner Komposition. Der Osmane liegt eindeutig in der negativen Hälfte und im positiven Bereich ist der Adler zu sehen, womit die These der bewussten Platzzuordnung wieder bestätigt wird. Ob die riesige silberne Kugel als Reichsapfel zu interpretieren ist, bleibt fraglich.

Kupferstiche und Radierungen aus der Zeit Rudolfs II.

Das Reiterporträt zeigt den Kaiser (Abb. 35) in einer Siegespose, die so leicht zu verstehen ist, dass auf begleitende allegorische oder mythologische Figuren verzichtet werden

⁵⁶⁴ Ludwig 1978, S. 42, 81, 88.

konnte. Er reitet von der rechten Seite herbei und links im Hintergrund sind die Türken zu sehen.

Eine Ausnahme bildet die Apotheose Rudolfs (Abb. 39), denn da startet Rudolf seine Reise im negativen Teil, kommt somit aber in der rechten Hälfte des Himmels an. In Boissens Radierung (Abb. 40) nach einer Vorlage des Hofmalers von Aachen werden die Unterlegenen in dem linken Areal präsentiert und von der Reichsfahne weit überragt. Einer von ihnen könnte jene ungarische Kopfbedeckung mit Federn tragen, die auf dem Medaillenentwurf (Abb. 49) unter den Trophäen zu sehen ist. Absolut selten im Repertoire des Hans von Aachen ist der rein den Wolken vorbehaltene Himmel.

Die Hauskrone des Kaisers

Jan Vermeyen nutzte die vier Felder der Mitra, um neben den wichtigsten Titeln Rudolfs den Triumph über die Heiden darzustellen. In einem Goldrelief (Abb. 42) steht der Kaiser vor erbeuteten Trophäen und wird mit einem Lorbeerkranz ausgezeichnet. Für Gefangene blieb fast kein Platz (nur ein Fuß ist rechts sichtbar) und im Hintergrund ist das erfolgreiche Heer angedeutet. Die Zuweisung der Figuren auf eine bestimmte Seite wurde nicht durchgeführt, dem Herrscher wurde annähernd die Mitte der Darstellung zugewiesen. Die in die Szene integrierten allegorischen Gestalten können nicht eindeutig identifiziert werden, womöglich sind unter anderem ein Genius und Pax wiedergegeben.

Das Bronzerelief und die Reliefbüste von Adrian de Vries

Adrian de Vries entnahm einige Szenen aus dem Türkenkriegsallegorien des Hans von Aachen und kombinierte sie geschickt in einem Relief zu einer neuen Einheit (Abb. 43). Er wählte folgende Handlungsorte aus: Sissek, Raab, Goroszló, Kronstadt und Gran. Das Geschehen in Stuhlweißenburg und Schellenberg vernachlässigte er, obwohl Hans von Aachen sie durch die Einbindung des römischen Feldherrn in die Komposition besonders betont hatte.

Einige Elemente fügte er hinzu, wie zum Beispiel den Kampf Löwe gegen den Drachen. Die Motive stammen nicht nur aus den fertigen Exemplaren des Hofmalers, sondern auch aus den Vorstudien. In der Szene des Triumphes von Raab griff er auf die Entwurfszeichnung zurück und änderte das Attribut der Occasione in ein Rad ab. Da auf der Plastik – wie in der Berliner Zeichnung – der Rabe zu Füßen der weiblichen Person fehlt, weshalb sie von Larsson als Constantia oder Fortitudo gedeutet wurde.⁵⁶⁵ Um einer

⁵⁶⁵ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

solche Missinterpretation vorzubeugen, könnte der Hofmaler in seinem Pergamentbild (Abb. 20) den Vogel ergänzt haben. Die an dem Baum gefesselte Frau aus der Schlacht bei Goroszló in Siebenbürgen (Vgl. Abb. 32) interpretierte Larsson als Zwietracht (Discordia).⁵⁶⁶ Hier ist sicher – wie in dem Bild des Hofmalers – die Personifikation Siebenbürgens gemeint.

Von den Ereignissen im Himmel können nur die Göttinnen Juno und Diana auf den Hofmaler zurückgeführt werden. Zahlreiche Symbole (Löwe, Adler, Steinbock) und Figuren (Herkules, römischer Feldherr) verweisen auf den Kaiser. Vielleicht ist er sogar bereits in der Himmelszone wiedergegeben umringt von Steinbock, Fama, Adler und seinen Initialen.

In diesem Bronzerelief erfolgte keine Trennung in ein Areal der Guten und eines der Bösen. Einzig die Einordnung der Szene von Gran in den positiven Bereich und die Hinzufügung eines sehr plastischen Herkules und die auf der gegenüberliegenden Seite in den Fluten um ihr Leben kämpfenden Osmanen lassen an dieses Schema denken.

Das als Halbplastik von Adrian de Vries wiedergegebene Porträt des Kaisers (Abb. 46) präsentiert dem Betrachter die rechte Gesichtshälfte, was womöglich auf die Bedeutung der einzelnen Seiten zurückgeht.

Medaillen mit Bezug zum Türkenkrieg

Auf jenen Medaillen, die sich auf einen kaiserlichen Erfolg im Krieg gegen die Türken beziehen (Abb. 48 und Abb. 49), stürmen die Soldaten des Kaisers erneut von der „guten“ Seite herbei. Somit bleibt ihrem Gegner wieder das als negativ beurteilte Areal.

Der Avers der Medaille von Paulus van Vianen (Abb. 48) weist große Parallelen zur Schlacht von Sissek (Abb. 13) auf. Rudolf Alexander Schütte glaubte, Bellona sei als thronende Frau mit Zepter wiedergegeben.⁵⁶⁷ Die Übernahme des Motivs des Hofmalers legt die Vermutung nahe, dass hier erneut eine Personifikation – entweder jene von Siebenbürgen oder jene von Tergowist – zu sehen ist. Auf dem Revers zeigt der Künstler die Allegorie auf die Rückeroberung von Raab (Vgl. Abb. 20), wobei die Berliner Vorstudie (Abb. 21) als Vorlage diente. Dies wird durch den fehlenden Raben zu Füßen der Personifikation und der knienden weiblichen Gestalt, die die Fesseln löst, bestätigt. Über dem christlichen Heer schwebt ein Vogel, der von Schütte als ein Rabe⁵⁶⁸ identifiziert

⁵⁶⁶ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 151.

⁵⁶⁷ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 582.

⁵⁶⁸ Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1, S. 583.

wurde. Mit Sicherheit ist hier der Adler zu sehen, der den Soldaten vorangeflogen sein soll.⁵⁶⁹

Thomas DaCosta Kaufmann interpretierte einen siebenbürgischen Handlungsort – womöglich Schellenberg – als geschichtlichen Hintergrund zum Medaillenentwurf des Hans von Aachen (Abb. 49).⁵⁷⁰ In der Kopie der Allegorie über den Sieg von Schellenberg (Abb. 29) sind keine Flussgötter zu sehen, was seiner These widerspricht. Als Thema der Darstellung würde die Schlacht von Tergowist passen, denn auf der ausgeführten Münze (Abb. 48) sind zwei Flusspersonifikationen (allerdings zwei Männer) zu sehen und sie werden auch in der Inschrift bezeichnet (Save und Donau). Da der untere Abschnitt der Donau (antike Bezeichnung: Ister) durch einen Mann und der obere Teil des Stromes durch eine Frau verkörpert wird, könnte trotz Verwendung der weiblichen Verkörperung der Ort als Schauplatz gedient haben.

Der Titel der Gedenkmünze an die Kaiserkrönung Rudolfs II. (Abb. 50) ist nach Meinung der Autorin unpassend, da weder die Kaiserkrönung im Regensburger Dom zu sehen ist noch die Reichskrone auf dem Haupt des Monarchen. Stattdessen trägt der Herrscher auf der Rückseite eine Mitrenkrone, die Form der Privatkrone Rudolfs. Hier steht die Repräsentation und Huldigung des Kaisers im Vordergrund, der in der Mitte des Bildfeldes präsentiert wird. Karl Vocelka brachte mit der Wiedergabe des thronenden Kaisers umgeben von den Kurfürsten die Verkörperung des Reiches in Zusammenhang.⁵⁷¹

Auf dem Avers wird der Herrscher des Heiligen Römischen Reiches als Reiter wiedergegeben (eventuell wieder mit einer Mitrenkrone), der von der „guten“ Seite kommend seine rechte Gesichts- und Körperhälfte repräsentiert. Das könnte ein weiterer Beweis für die Bedeutung der rechten Seite als Gut sein.

Die Trennung in einen positiven (christlichen, kaiserlichen) und einen negativen (heidnischen, osmanischen) Bereich erfolgte nicht in jedem Kunstwerk und innerhalb eines Werkstücks nicht immer konsequent. Trotzdem tritt sie zu häufig auf, um zufällig entstanden zu sein.

⁵⁶⁹ Siehe S. 34.

⁵⁷⁰ **Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982**, S. 150-151.

⁵⁷¹ **Vocelka 1985**, S. 62. An dieser Stelle präsentiert er eine Miniatur aus dem Bocskey-Codex, die bis auf wenige Details (Allegorien, Gefangener, Anzahl der Kurfürsten) mit dem Revers der Medaille übereinstimmt.

Bibliographie

Ackerl 2009

Isabella Ackerl, Geschichte Österreichs in Daten. Von der Urzeit bis 1804, Wiesbaden 2009.

Arens 1991

Detlev Arens, Prag. Kunst, Kultur und Geschichte der „Goldenen Stadt“, Köln 1991.

Asutay-Effenberger 2009

Neslihan Asutay-Effenberger (Hg.), Sultan Mehmet II.. Eroberer Konstantinopels - Patron der Künste, Köln 2009.

Bukovinská – Konečný 2009

Beket Bukovinská u. Lubomír Konečný, Zwei Kaiser mit ihren Impresen. Eine Zeichnung von Aegidius Sadeler, in: Studia Rudolphina, 9, 2009, S. 127 - 132.

Cavalli-Björkman 1988

Görel Cavalli-Björkman, Mythologische Themen am Hofe des Kaisers, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 1, S. 61-68.

Chadraba 1970

Rudolf Chadraba, Die Gemma Augustea und die Rudolfinische Allegorie, in: Umeni 1970, Heft 3, S. 289-297.

Coreth 1959

Anna Coreth, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Wien 1959.

DaCosta Kaufmann 1988

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

DaCosta Kaufmann 2010

Thomas DaCosta Kaufmann, Die Zeichnungen, in: Thomas Fusenig (Hg.), Hans von Aachen (1552 - 1615). Hofkünstler in Europa (Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2010; Obrazárna Pražského hradu, Prag 2010; Kunsthistorisches Museum, Wien 2010/2011), Aachen 2010, S. 33 - 41.

Fillitz 1954

Hermann Fillitz, Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien 1954.

Fillitz 1973

Hermann Fillitz, Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreichs, Wien - München 1973².

Fillitz 1986

Hermann Fillitz, Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums, Salzburg - Wien 1986.

Fleckner 2011

Uwe Fleckner u. a. (Hg.), Handbuch der politischen Ikonographie, 2 Bände, München 2011.

Fučíková 1979

Eliška Fučíková, Zur Zeichnung am Prager Hof unter Kaiser Rudolf II., in: Heinrich Geissler (Hg.), Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540 - 1640 (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 1979/1980), Stuttgart 1979, Band II, S. 187 - 192.

Fučíková 1988

Eliška Fučíková, Die Malerei am Hofe Rudolfs II., in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Band I, S. 177 - 192.

Fučíková 2010

Eliška Fučíková, Die Malerei, in: Thomas Fusenig (Hg.), Hans von Aachen (1552 - 1615). Hofkünstler in Europa (Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2010; Obrazárna Pražského hradu, Prag 2010; Kunsthistorisches Museum, Wien 2010/2011), Aachen 2010, S. 13 - 31.

Galavics 1988

Géza Galavics, Die rudolfinische Kunst und Ungarn, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 2, S. 63 - 69.

Galen 2001

Hans Galen, Bartholomäus Spranger: Allegorie auf den Türkenkrieg Rudolfs II., in: Damian Dombrowski (Hg.), Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Weimar 2001, S. 138-145.

Haupt – Rudolf II. 1988

Herbert Haupt, Kaiser Rudolf II. in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 1, S. 45-55.

Haupt – Türkenkrieg 1988

Herbert Haupt, Der Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II. 1593 - 1606, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 1, S. 97-98.

Haupt – Quellen 1988

Herbert Haupt, Neue Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Wiener Archiven, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.

(Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 2, S. 105-109.

Jacoby 2000

Jacoby Joachim, Hans von Aachen. 1552 - 1615, München - Berlin 2000.

Kappel 1990

Jutta Kappel, Ein „comesso in pietre dure“ aus der Hofwerkstatt Kaiser Rudolfs II. zu Prag um 1600, in: Dresdener Kunstblätter, 4, 2009, S. 104-109.

Kappel 1995

Jutta Kappel, Die Türkennot des Kaisers. Zu einigen Aspekten der Darstellung des Türkenkrieges (1593 - 1606) in der Hofkunst Rudolfs II., in: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 1995; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995/1996), Leipzig 1995, S. 124-133.

Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010

Thomas Fusenig (Hg.), Hans von Aachen (1552 - 1615). Hofkünstler in Europa (Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2010; Obrazárna Pražského hradu, Prag 2010; Kunsthistorisches Museum, Wien 2010/2011), Berlin - München 2010.

Kat. Ausst. Dresden - Bonn 1995

Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlung, Dresden 1995; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995/1996), Edition Leipzig, Leipzig 1995.

Kat. Ausst. New York 2012

Stijn Alsteens und Freyda Spira, Dürer and Beyond. Central European Drawings in The Metropolitan Museum of Art, 1400 - 1700 (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2012), New York 2012.

Kat. Ausst. Prag 1997

Eliška Fučíková (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City (Kat. Ausst., Verwaltung der Prager Burg, Prag 1997), Italien 1997.

Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982

Thomas DaCosta Kaufmann, Drawings from the Holy Roman Empire 1540 - 1680. A Selection from North American Collections (Kat. Ausst., Princeton University, Princeton 1982; National Gallery of Art, Washington, D.C. 1983; Museum of Art, Pittsburgh 1983), Princeton 1982.

Kat. Ausst. Stuttgart 1979

Heinrich Geissler (Hg.), Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540 - 1640 (Staatsgalerie, Stuttgart 1979/1980), 2 Bände, Stuttgart 1979.

Kat. Ausst. Wien 1988

Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), 2 Bände, Freren 1988.

Konečný 2009

Lubomír Konečný, A riddle without a solution?, in: Beket Bukovinská und Lubomír Konečný (Hg.), München – Prag um 1600, Prag 2009, S. 9-16.

Konečný 2010

Lubomír Konečný, Bildinhalte, in: Thomas Fusenig (Hg.), Hans von Aachen (1552 - 1615). Hofkünstler in Europa (Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2010; Obrazárna Pražského hradu, Prag 2010; Kunsthistorisches Museum, Wien 2010/2011), Aachen 2010, S. 75-83.

Krauss/ Uthemann 1998

Heinrich Krauss/ Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei.

Larsson 1988 Bildhauerkunst

Lars Olof Larsson, Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II., in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988), Freren 1988, Band I, S. 127 - 138.

Larsson 1988 Bildnisse

Lars Olof Larsson, Bildnisse Kaiser Rudolfs II., in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd.2, S. 161-170.

Larsson 1988 Kunst

Lars Olof Larsson, Zur Einführung: Die Kunst am Hofe Rudolfs II. - eine rudolfinische Kunst?, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 1, S. 39-43.

Larsson 1998

Lars Olof Larsson, Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur, Kiel 1998.

LCI 2004

Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 2004.

Ludwig 1978

Hans-Jochen Ludwig, Die Türkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II., Darmstadt 1978.

Matsche 2011

Franz Matsche, Apotheose, in: Uwe Fleckner u. a. (Hg.), Handbuch der politischen Ikonographie, München 2011, Bd. 1, S. 66-75.

Melzer 2010

Christien Melzer, Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738, in: RIHA Journal, 4, 2010 (8.12.2012), URL:<http://www.riha-journal.org/articles/2010/melzer-vorgeschichte-dresdner-kupferstich-kabinett>.

Michalski 2006

Sergiusz Michalski, Die mythologischen Darstellungen Rudolfs II. Eine kurze Übersicht der Problematik, in: Beket Bukovinská (Hg.), Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Prag 2006, S.199-206.

Okayama 1992

Yassu Okayama, The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia, Doornspijk 1992.

Pastor 1930

Ludwig Freiherrn von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Klemens' XI. bis zum Tode Klemens' XII. (1700 - 1740), Band XV, Freiburg im Breisgau 1930.

Pastor - Band XII 1927

Ludwig Freiherrn von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges Leo XI. und Paul V. (1605 - 1621), Band XII, Freiburg im Breisgau 1927.

Pastor - Band XI 1927

Ludwig Freiherrn von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Klemens VIII. (1592 - 1605), Band XI, Freiburg im Breisgau 1927.

Peltzer 1911 - 1912

Rudolf Arthur Peltzer, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: Leopold Grafen Gudenus (Hg.), Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien - Leipzig 1911 - 1912, Band XXX, I. Teil, S. 59-183.

Poeschel 2009

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2009³.

Reclams Lexikon 2000

Irène Aghion u.a., Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000.

Reitz 2009

Evelyn Reitz, Emblem, Imprese und Allegorie: Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachen, in: Beket Bukovinská und Lubomír Konečný (Hg.), München – Prag um 1600, Prag 2009, S. 103-116.

Ripa 1984

Cesare Ripa, Iconologia. Overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione, Hildesheim - Zürich - New York 1984 (2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603).

Schwarzenfeld 1979

Gertrude von Schwarzenfeld, Rudolf II., Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, München 1979².

Schütte 1988

Rudolf-Alexander Schütte, Medaillen, Münzen und Wachsbossierungen am Hofe Rudolfs II., in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, Bd. 1, S. 575-577.

Telesko 2005

Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien - Köln - Weimar 2005.

Vocelka 1981

Karl Vocelka, Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576 - 1612), Wien 1981.

Vocelka 1985

Karl Vocelka, Rudolf II. und seine Zeit, Wien - Köln - Graz 1985.

Vocelka 2011

Karl Vocelka, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, München 2011⁶.

Abbildungsnachweis

<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2201> (vom 23.11.2012): **Abb. 24**.
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100430> (vom 23.11.2012): **Abb. 51**.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O70347/the-emperor-rudolph-ii-bust-vries-adriaen-de/> (vom 23.11.2012): **Abb. 46, 47**.
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Weltliche_Schatzkammer_Wien_%28258d%29.JPG&filetimestamp=20071127003537 (vom 23.11.2012): **Abb. 42, Abb. 52**.
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Weltliche_Schatzkammer_Wien_%28258a%29.JPG&filetimestamp=20071127002733 (vom 23.11.2012): **Abb. 46**.
<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1235> (vom 23.11.2012): **Abb. 5, Abb. 6**.
<http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=169958#> (vom 23.11.2012): **Abb. 7**.
<http://www.faz.net> (vom 25.11.2011) **Abb. 33**.
<http://www.habsburger.net/de/node/8775> (vom 3.1.2013) **Abb. 41**.
<http://www.khm.at/sammlungen/antikensammlung/ausgesuchte-meisterwerke/> (vom 23.11.2012): **Abb. 4**.
<http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/following-victory-at-lepanto-felipe-ii-offers-prince-fernando-to-heaven/> (vom 23.11.2012): **Abb. 12**.
<http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/emperor-carlos-v-on-horseback/> (vom 23.11.2012): **Abb. 36**.
http://www.smb.museum/ikmk/object_print.php?objectNR=18203864 (vom 23.11.2012): **Abb. 50**.
<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=12558&> (vom 23.11.2012): **Abb. 26**.

Jacoby 2000: **Abb. 8** (Abb. 75 auf S. 185), **Abb. 29** (Abb. 83 auf S. 199).

Kat. Ausst. Aachen - Prag - Wien 2010: **Abb. 1** (Abb. 93 auf S. 82), **Abb. 2** (Abb. 26 auf S. 26), **Abb. 3** (Abb. 94 auf S. 83), **Abb. 9** (Kat. 58 auf S. 186), **Abb. 10** (Kat. 94 auf S. 238), **Abb. 13** (Kat. 95 auf S. 239), **Abb. 14** (Abb. 38 auf S. 36), **Abb. 16** (Abb. 43 auf S. 41), **Abb. 17** (Kat. 96 auf S. 240), **Abb. 20** (Kat. 97 auf S. 241), **Abb. 21** (Kat. 101 auf S. 245), **Abb. 31** (Abb. 42 auf S. 40), **Abb. 32** (Kat. 99 auf S. 243), **Abb. 33** (Kat. 100 auf S. 244), **Abb. 40** (Kat. 102 auf S. 246), **Abb. 49** (Abb. 40 auf S. 36).

Kat. Ausst. Princeton - Washington - Pittsburgh 1982: **Abb. 15** (Abb. 16 auf S. 150).

Kat. Ausst. Wien 1988, Bd. 1: **Abb. 19** (Kat. 182 c auf S. 333), **Abb. 22** (Kat. 182 d auf S. 333), **Abb. 27** (Kat. 31 auf S. 110), **Abb. 30** (Kat. 38 auf S. 122), **Abb. 35** (Kat. 87 auf S. 176), **Abb. 48** (Kat. 467 a und 467 b auf S. 582).

Kunsthistorisches Museum, Wien: **Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45**.

Larsson 1998: **Abb. 37** (Abb. 2 auf S. 27), **Abb. 38** (Abb. 3 auf S. 27).

Ludwig 1978: **Abb. 11** (Abb. 4), **Abb. 23** (Abb. 23), **Abb. 25** (Abb. 25).

Matsche 2011: **Abb. 39** (Abb. 2).

Ripa Cesare, Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria invention, Hildesheim u.a. 1970 (Reproduzierter Nachdruck der Ausgabe 1603): **Abb. 28**.

Ripa 1984: **Abb. 18** (Abb. auf S. 31).

Abbildungen



Abb. 1: Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege (Vorderseite), um 1598, Marmor, 21,5 x 27 cm, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung, Rohrau.



Abb. 2: Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege, um 1598, Inv.-Nr. Z 359, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 3: Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege (Rückseite), um 1598, Marmor, 21,5 x 27 cm, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung, Rohrau.



Abb. 4: Gemma Augustea, Sardonyx, 9 - 12 n. Chr., Inv.-Nr. ANSA IXa 79, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 5: Hans von Aachen, Kaiser Rudolf II. (Vorderseite), 1600 bis 1603, Öl auf Alabaster, 16 x 12 cm, Inv.-Nr. Gm 1235, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abb. 6: Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege (Rückseite), um 1600 bis 1603, Öl auf Alabaster, 12 x 16 cm, Inv.-Nr. 1235, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

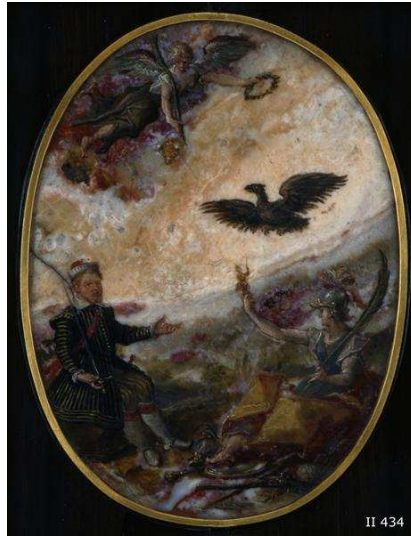


Abb. 7: Hans von Aachen, Rückseite des Kursächsisches Wappen (commesso di pietre dure), 1604 – 1607, Öl auf Jaspis, 26,5 x 21,5 cm, Inv. Nr. II 434, Grünes Gewölbe, Dresden.



Abb. 8: Hans von Aachen, Allegorie des römischen Kaisertums, Inv.-Nr. Ca 172, fol. 1r, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 9: Hans von Aachen, Bildnis von Kaiser Rudolf II., Öl auf Leinwand, 60 x 58 cm, Inv.-Nr. 6438, Kunsthistorisches Museum, Wien, Gemäldegalerie.



Abb. 10: Hans von Aachen, Allegorie auf die Kriegserklärung von Konstantinopel, um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 5841, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 11: Ansicht von Konstantinopel, Mitte 16. Jahrhundert, Radierung.



Abb. 12: Vecellio di Gregorio Tiziano, Allegorie der Geburt des Infanten Fernando, 1572 - 1575, Öl auf Leinwand, 335 x 274 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 13: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht von Sissek (Sisak), um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 1951, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 14: Hans von Aachen, Vorzeichnung zur Schlacht von Sissek, Pusckin Museum, Moskau.



Abb. 15: Hans von Aachen, Vorstudie zur Schlacht von Sissek, FP 5471, Kunstmuseum, Düsseldorf.



Abb. 16: Werkstatt des Hans von Aachen, Kopie der Allegorie der Schlacht von Sissek, Inv. Ca 172, fol. 3, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 17: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht von Mezö-Keresztes, um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 6784, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

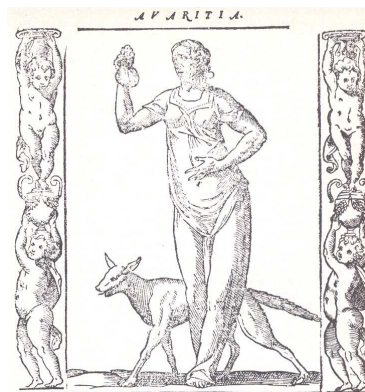


Abb. 18: Cesare Ripa, Avaritia, Iconologia, 1603.

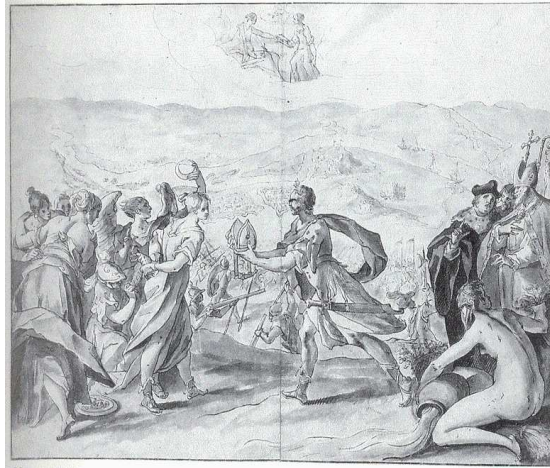


Abb. 19: Werkstatt des Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Gran (Esztergom), 1602 - 1604, Feder in Braun, braun laviert, Vorzeichnung mit Rötzel und Kreide; 34,4 x 41,7 cm, Inv.-Nr. C5043, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 20: Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Raab (Győr), um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 6710, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Abb. 21: Hans von Aachen, Vorstudie der Allegorie auf die Eroberung von Raab (Győr), Feder in Braun und Rötzel, grau laviert, weiß gehöhlt, 23 x 24,3 cm, Inv.-Nr. KdZ 4722, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 22: Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Raab (Győr), Feder in Braun, braun laviert, 34,4 x 41,7 cm, Inv.-Nr. C 5043, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 23: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht von Călugăreni, Inv.-Nr. Ca 172, fol. 7 r und v, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 24: Hans von Aachen, Allegorie auf die Eroberung von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár), um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 5842, Kunsthistorisches Museum, Wien.

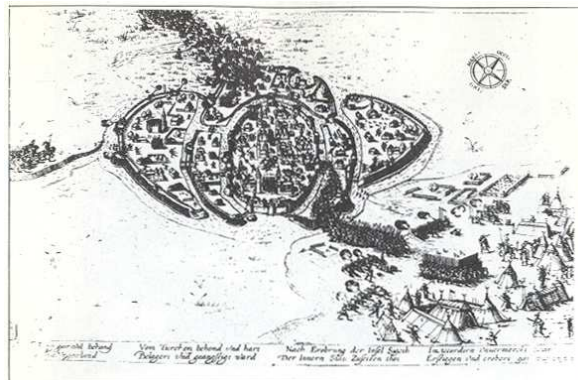


Abb. 25: Stuhlweißenburg, 1603, Kupferstich.



Abb. 26: Dominicus Custos, Sultan Mehmed III. (nach Georg Wickgram), 1595, Kupferstich, 20,1 x 15,7 cm, Inv.-Nr. 3523, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 27: Kupferstich von Lucas Kilian, Vorlage von Hans von Aachen, Porträt des kaiserlichen Feldhern Hermann Christoph Rusworm, 18,2 x 12,6 cm, Inv.-Nr. R-136.712, Nationalgalerie, Prag.



Abb. 28: Cesare Ripa, Verità, Iconologia, 1603.



Abb. 29: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht bei Schellenberg (Șelimbăr), Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 30: Aegidius Sadeler der Jüngere, Porträt des walachischen Woiwoden Michael (Mihai) des Tapferen, Kupferstich, 1601, 23,6 x 15,5 cm, Inv.-Nr. R-77.955, Nationalgalerie, Prag.



Abb. 31: Hans von Aachen, Entwurf der Allegorie der Schlacht von Şelimbär, Inv.-Nr. 2008.26, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 32: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht bei Goroszló, um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 961, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 33: Hans von Aachen, Allegorie auf die Schlacht von Kronstadt (Brasov), um 1603, Öl auf Pergament, 34 x 42 cm, Inv.-Nr. 1989, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 34: Bartholomäus Spranger, Allegorie auf den Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II., Öl auf Eichenholz, 165 x 105 cm, Privatsammlung, Greven.



Abb. 35: Aegidius Sadeler (Stich), Entwurf von Adriaen de Vries, Reiterporträt Rudolfs II. als Sieger im Türkenkrieg, um 1603, Inv.-Nr. R 16 967, Národní galerie v Praze, Prague.



Abb. 36: Vecellio di Gregorio Tiziano, Reiterporträt von Karl V., 1548, Öl auf Leinwand, 3,35 x 2,83 cm, Museu nacional del Prado, Madrid.



Abb. 37: Antonio Tempesta, Reiterporträt von Heinrich IV., 1593, 49 x 35,8 cm, British Museum, London.



Abb. 38: Crispyn de Passe, Moritz von Oranien bei Nieupoort, im Jahre 1600, Kupferstich.



Abb. 39: Aegidius Sadeler oder Jakob Matham, Apotheose Kaiser Rudolfs II., 1612, Kupferstich, 29 x 23 cm.



Abb. 40: Hans von Aachen (Vorlage), Cornelis Theodorus Boissens (Radierer), Allegorie auf Krieg und Frieden, 24,8 x 31,7 cm, Inv.-Nr. RP-P-2001-138, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 41: Jan Vermeyen, Hauskrone Rudolfs II. – spätere Krone des Kaiserreichs Österreich, 1602, Gold, Goldemail, Tafelsteine, Rubine, Perlen, ein Saphir, Höhe: 28,6 cm, Inv. Nr. SK WS XIa 1, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 42: Jan Vermeyen, Hauskrone Rudolfs II. – spätere Krone des Kaiserreichs Österreich, 1602, Gold, Goldemail, Tafelsteine, Rubine, Perlen, ein Saphir, Höhe: 28,6 cm, Inv. Nr. SK WS XIa 1, Kunsthistorisches Museum, Wien (Rudolf II. als Sieger über die Türken).

Aus rechtlichen Gründen entfernt!

Abb. 43: Adriaen de Vries, Bronzerelief mit der Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn, um 1603, 71 x 88,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Aus rechtlichen Gründen entfernt!

Abb. 44: Adriaen de Vries, Bronzerelief mit der Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn, Detail aus Abb. X, um 1603, 71 x 88,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Detail von Abb. 37).

Aus rechtlichen Gründen entfernt!

Abb. 45: Adriaen de Vries, Bronzerelief mit der Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn, Detail aus Abb. X, um 1603, 71 x 88,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Detail v. Abb. 37).



Abb. 46

Adrian de Vries, Reliefbüste Rudolfs II., 1609, Bronze, Inv.-Nr. 6920-1860, Victoria & Albert Museum, London.



Abb. 47



Abb. 48: Paulus van Vianen zugeschrieben, Medaille auf die Einnahme von Tergowist (1595) und auf die Rückeroberung von Raab (1598), nach 1603, Kupfer versilbert, Dm. 8,1 cm, Inv.-Nr. 65bß, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 49: Hans von Aachen, Allegorie auf die Türkenkriege, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 50: Jan Vermeyen, Gedenkmedaille zur Kaiserkrönung Rudolf II., um 1600, Gold, Durchmesser: 79 mm, Inv.-Nr. 18203864, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 51: Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches, 2. Hälfte 10. Jahrhundert, Kreuz ist Ergänzung des frühen 11. Jahrhunderts.



Abb. 52: Jan Vermeyen, Hauskrone Rudolfs II. – spätere Krone des Kaiserreichs Österreich, 1602, Gold, Goldemail, Tafelsteine, Rubine, Perlen, ein Saphir, Höhe: 28,6 cm, Inv. Nr. SK WS XIa 1, Kunsthistorisches Museum, Wien (Kaiserkrönung Rudolfs II.).

Abstract

Verfasser: Gerda Lindenthal
Titel: Der Heide vor der Tür. Ikonographie des bedrohten Abendlandes zur Zeit Rudolfs II.
Umfang: 108
Typ: Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Ort, Jahr: Wien, 2012
Begutachter: Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler
Fachbereich: Neuere Kunstgeschichte
Schlagwörter: Ikonographie, Allegorie, Rudolf II., Hans von Aachen, Adrian de Vries, Kunst um 1600.

Viele Kunstwerke aus der Regierungszeit Rudolfs II., besonders jene um 1600 entstandene, nehmen Bezug auf den langen Türkenkrieg in Form von allegorischen Darstellungen. Bei der Deutung der integrierten Elemente kam die Wissenschaft teilweise zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Diese Diplomarbeit greift das Problem auf, beschreibt zunächst den Inhalt und versucht im Anschluss eine Interpretation der Ikonographie. Dadurch gelingt es einerseits einige Thesen zu untermauern oder andererseits zu widerlegen. In dem Zusammenhang besonders wichtig sind die oft als Skizzen bezeichneten Pergamentbilder des Hans von Aachen. Die Originale der Serie sind heute teilweise verloren, aber von der Werkstatt des Hofmalers angefertigte Kopien, die sich im Dresdner-Kupferstichkabinett befinden, übermitteln ihr Aussehen. Trotz des unscheinbaren Äußeren dürften die Werke von Aachen offiziellen Charakter gehabt haben. Das beweist die Tatsache, dass die in diesen Werken enthaltenen Bildformeln von anderen Künstlern am Prager Hof aufgegriffen und in ein neues Kunstwerk eingebunden wurden. Dazu zählt das Bronzerelief von Adrian de Vries.

Im Rahmen der Arbeit viel auf, dass offenbar in vielen Bildern des Hofmalers die Trennung in eine positive und in eine negative Seite erfolgte. Hans-Jochen Ludwig schränkte diese These noch auf zwei Bilder (Schlacht von Goroszló und jene von Kronstadt)⁵⁷² ein, doch diese Merkmale finden sich auch in anderen Darstellungen. Das

⁵⁷² Ludwig 1978, S. 81, 88.

kaiserliche Heer stürmt fast immer von der rechten Seite – aus der Sicht der Götter – kommend in das Geschehen, während den Osmanen die linke Seite zugeteilt wird. Dementsprechend werden die allegorischen Figuren des Vordergrundes in die Komposition einbezogen. Ausschlaggebend für eine Gliederung in Rechts und Links ist nicht der Standpunkt des Betrachters. Diese Auslegung von Gut und Böse kommt ebenso in der christlichen Ikonographie vor.

Der Ausdruck von Gut und Böse kommt in Form einer Zuteilung in rechte und linke Seite in fast allen Bildern des Hans von Aachen und damit in Verbindung stehenden anderen Kunstwerken vor. Zu einzelne Figuren gelang es, neue Denkansätze aufzuzeigen. Trotzdem bleiben viele Elemente ungeklärt.

- Literatur: Braunfels, Wolfgang (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 2004.
- Fučíková, Eliška (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City (Kat. Ausst., Verwaltung der Prager Burg, Prag 1997) , Italien 1997.
- Fusenig, Thomas (Hg.), Hans von Aachen (1552 - 1615). Hofkünstler in Europa (Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2010; Obrazárna Pražského hradu, Prag 2010; Kunsthistorisches Museum, Wien 2010/2011), Berlin - München 2010.
- Okayama, Yassu, The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia, Doornspijk 1992.
- Poeschel, Sabine, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2009³.
- Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), 2 Bände, Freren 1988.

Lebenslauf des Autors:

Geboren 1973	in Stockerau, NÖ.
1992	Matura, HBLA für wirtschaftliche Berufe, Hollabrunn.
1992 - 1995	Kaufmännische Angestellte in einer Steuerberatungskanzlei
1995 - 1998	Krankenpflegeschule, Hollabrunn
1998 - 2000	Diplomierte Gesundheits- und Krankenschwester im AöKH Klosterneuburg
2000	Beginn als DGKS am AKH Wien
2003	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte
2005 - 2006	Basis - und Zusatzausbildung de Intensivpflege, AKH Wien

Verheiratet seit 2006, drei Töchter.