

Jeremias van Winghe (Brüssel 1578 – 1645 Frankfurt am Main)



Allegorie auf die Regierung Kaiser Rudolfs II., um 1610, monogrammiert
Öl auf Kupfer, 36,8 x 52,7 cm, Inv. Nr. G 1984

Jeremias van Winghe, zunächst Schüler seines Vaters Joos, mit dem er 1584/85 nach Frankfurt übersiedelte, war Anfang des 17. Jahrhunderts in Amsterdam tätig und soll laut Joachim Sandrart auch eine Reise nach Rom unternommen haben. Nach einer vorteilhaften Heirat beteiligte er sich am Handelsgeschäft seiner Gemahlin, einer reichen Juwelierstochter, und gab die Malerei auf, die er erst um 1640 nach Vermögensverlusten erneut betrieb, jedoch nicht zünftig.

Von seiner Hand sind Bildnisse, Genreszenen und Stillleben bekannt. Aus der Frühzeit vor 1610 haben sich Zeichnungen mit dem Monogramm „I.V.W.“ erhalten. So ist auch das Heidelberger Kupfertäfelchen auf der obersten Stufe des Kaiserthrones signiert. Der in manieristisch-eleganter Formensprache effektiv in Szene gesetzten Herrscherallegorie liegt eine gleichgroße Zeichnung des Künstlers zugrunde, die in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien verwahrt wird und in nur wenigen Details vom Gemälde differiert.

Vater und Sohn van Winghe unterhielten nachweislich Beziehungen zum Rudolfinischen Hof in Prag, dem damaligen kulturellen und geisti-

gen Zentrum Mitteleuropas. Kaiser Rudolf II., dessen Interessen während seiner Regierungszeit 1576–1612 vorrangig den Künsten und Wissenschaften galten und dessen Kunstförderung und Gemäldesammlung legendär war, erwarb 1604 eine Fassung von Joos van Winghes Gemälde „Apelles und Kampaspe“. Und vermutlich hat sein Sohn Jeremias für den Regenten wenige Jahre später auch das virtuose allegorische Kunstkammerstück geschaffen – auch wenn die Gesichtszüge des Kaisers hier nichts mit denen Rudolfs II. gemein haben.

In dichter Figurenanordnung thront der Herrscher des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation mit Richtschwert auf einem in starker Untersicht gemalten Stufenaufbau. Er wird begleitet von zwei Pagen, von denen einer ein Liktoresbündel hält, und einem Wächter mit Hellebarde. Über dem Kaiser schweben geflügelte Genien mit seiner 1602 vom Goldschmied Jan Vermeyen gefertigten Privatkrone. Neben dieser präsentiert in gleicher Höhe eine männliche Gestalt den Reichsapfel. Schützend hat der Kaiser seinen Arm um die Schulter einer mit gesenktem Haupt neben ihm knieenden nack-

ten Frauengestalt gelegt, die vermutlich als Allegorie der Wahrheit zu lesen ist. Auf der rechten Seite entrichten ihm zwei überlängte männliche und weibliche Gestalten ihren Tribut. Aus der dekorativen graphischen Sklavenikonographie bekannt, lehnt im Vordergrund ein auf den Betrachter ausgerichteter und in manieristischer Körpertorsion Unterwerfener am Thron, neben ihm auf den untersten Stufen sein abgelegter Harnisch. Von links nähert sich dem Kaiser eine von Pagen und Hellebardenträger begleitete Gestalt im Hermelinmantel, um vor dem Imperator niederzuknien. In seiner Linken hält er eine Standarte mit dem antiken Hoheitszeichen S.P.Q.R („Senatus Populusque Romanus“ – Senat und Volk von Rom). Ein hochrangiger Vertreter des Klerus mit aufwändig gebundenem Kodex und vorgehaltenem Hirtenstab blickt von oben auf ihn nieder. Hoheitsvoll wird er von einer diagonal in den Bildraum laufenden Architekturkulisserie hinterfangen, deren Bogenscheitel mit Kaiserkrone, Wappen und Orden vom Goldenen Vlies dekoriert ist und unter dem Vertreter des Volkes dem Kaiser huldigend eine Schale mit Früchten herbeibringen.

Einen in der Hl. Schrift verankerten interpretatorischen Hinweis für van Winghes Allegorie gibt die rechts in einer Nische hinter dem Kaiserthron schemenhaft erkennbare, nimbierte Gestalt des Apostel Paulus mit der Schrifttafel „Paulus / ad Romanos. / Cap. XIII“: Denn im 13. Römerbrief wird das gottgefällige Verhältnis zur Obrigkeit behandelt, das hier Bild geworden ist.

Jedermann sei untertan der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat. Denn es ist keine Obrigkeit ohne von Gott... Wer sich nun der Obrigkeit widersetzt, der widerstrebt Gottes Ordnung; die aber widerstreben, werden über sich ein Urteil empfangen... Tust du aber Böses, so fürchte dich; denn sie trägt das Schwert nicht umsonst; sie ist Gottes Dienerin, eine Rächerin zur Strafe über den, der Böses tut... So gebet nun jedermann, was ihr schuldig seid: Schoß, dem der Schoß gebührt; Zoll, dem der Zoll gebührt; Furcht, dem die Furcht gebührt; Ehre, dem die Ehre gebührt...

Auffallend in der figurenreichen Herrscherallegorie sind die kostbar schimmernden, emailhaft glatten Oberflächen der unterschiedlichen Stofflichkeiten – die metallisch glänzenden Rüstungsteile, die feinen Goldschmiedearbeiten wie Reichsinsignien, Mantelschließen,

der Hirtenstab und die Kostüme in Seide und Hermelin. Auch ihre farbliche Brillanz haben sie zum großen Teil den reflektierenden Eigenschaften des Bildträgers Kupfer und seiner glänzenden Oberfläche zu verdanken. Und gerade hieraus resultierte die Beliebtheit solcher meist kleinformatigen, auf Nahsicht angelegten Kunstkammerstücke mythologischen, allegorischen oder religiösen Inhalts.

Die aufwändige Technik der Kupfermalerei verbreitete sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien, obschon bereits im 12. Jahrhundert der deutsche Mönch Theophilus mit Leinöl auf Kupfer gemalt haben soll und die Kupfermalerei auch in Leonardo da Vincis *Trattato della pittura* Erwähnung gefunden hatte. Wohl des beschränkten Formates und der hohen Kosten wegen konnte sie sich jedoch nicht recht durchsetzen. Vor allem Künstler aus dem Norden praktizierten die Technik, darunter Adam Elsheimer (1578–1610) und Johannes Rottenhammer (1564–1625), die sie zur Meisterschaft brachten und damit einen nachhaltigen Einfluss auf die folgende Künstlergeneration ausübten.

In Hammermühlen wurden die Kupferplatten bis zu einer Stärke von ca. 1 mm auseinandergetrieben und durch die Verdichtung des Materials besonders spröde und hart, was den aufgetragenen Farbschichten Dauerhaftigkeit verlieh. Zwar war eine mehrschichtige Grundierung wie bei einer Leinwand oder Holztafel nicht nötig, da der kupferne Bildträger nicht saugfähig war, andererseits bestand aber eine erhöhte Stoßempfindlichkeit, da Farbe und Metall keine enge Verbindung miteinander eingehen konnten. Deshalb wurde die Oberfläche des Metalls häufig aufgeraut, um die Haftung der Malschichten zu verbessern. Zuweilen wurde es auch vor dem Bemalen mit Zinn- oder Blei-Zinnfolie belegt, selten mit Blattgold, um die Farbbrillanz durch Lichtreflexion noch zu erhöhen. Im Allgemeinen wurde auf das Kupfer zunächst eine dünne helle Ölfarbschicht mit den Handballen aufgetragen und dabei leicht strukturiert, bevor man die Farben in dünner Schicht auftrug. Das überwiegend kleine Format bedingte wie in Jeremias van Winghes Allegorie eine miniaturhaft feine Pinselarbeit, die meist nur mit Hilfe von Vergrößerungsgläsern möglich war.

Annette Frese

Literatur:

Joachim Sandrart, Teutsche Academie, 1672. Ausgabe von R. A. Peltzer, 1925, S. 142, 396 | Georg Poensgen, Das Werk des Jodocus a Winghe. In: Pantheon XXVIII, 1970, 504–515; ders., Zu den Zeichnungen des Jodocus a Winghe. In: Pantheon XXX, 1972, S. 39–47 | Heinrich Geissler, Zeichnungen in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 1979–80. Bd 2, Stuttgart 1980, S. 65, Nr. K7 | Eliska Fuciková (Hrsg.), Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges

Zentrum Mitteleuropas. Ausst. Kat. Prager Burg, Wallenstein Palais 1997

Impressum:

Redaktion: Ulrike Pecht, Layout: Caroline Pöll Design
Foto: Museum (K. Gattner), Druck: City-Druck Heidelberg
Nr. 317 © 2011 Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg
Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg
kurpfaelzischesmuseum@heidelberg.de
www.museum-heidelberg.de