

1 Nachwirken Bartholomäus Sprangers

Beschäftigt man sich mit der Kunst am Hof Rudolfs II. Habsburg, ist es ein wenig wie in Sand graben. Sobald man denkt, man hätte einen stabilen Aushub geleistet, rieselt es von allen Seiten herab, sodass der Erfolg sich deutlich minimiert.

Dies geschieht vor allem, wenn man sich vornehmlich mit dem Hofmaler Bartholomäus Spranger auseinandersetzt, der bereits unter Rudolfs Vater Kaiser Maximilian II. (1527–1576) an den kaiserlichen Hof gerufen wurde. Sprangers Name wurde zum Synonym für eine gewisse Formensprache, die sich um 1600 in Prag entwickelt hatte. Überdrehte Körper, komplexe Allegorien und ein Hang zu Nacktheit wurden als typisch ‚sprangerisch‘ identifiziert. Es gehört selbst aktuell noch zur gängigen Praxis, alle Werke, die auch nur entfernt an die Formensprache Sprangers erinnern, in den Kontext des Hofkünstlers zu stellen. Unzählige Werke, deren Urheber*innen³ man heute nicht mehr kennt, wurden so in die Kultur des Prager Hofes und seiner Kunst einbeschrieben. Zahlreiche Forschungsaktivitäten der letzten Jahrzehnte haben dazu beitragen, das komplexe Feld der sogenannten rudolfinischen Kunst zugänglicher zu machen. Die Diskurse über die Kunst in Prag zur Regierungszeit Kaiser Rudolfs II. sind beinahe so zahlreich wie die Anzahl der dort beschäftigten Künstler. Je nach Schwerpunkt der Fragestellung wird die Kunstausbildung unter den Aspekten der Hofkünstlerschaft, des soziokulturellen Kontexts oder der Stilfrage besprochen.

Um der wissenschaftlichen Problematik einer Epochenzuordnung und ihren Deutungen vorzubeugen und um nicht wiederholt die Diskussion über einen eigenen Manierismus in Prag zu führen,⁴ soll hier neben der Kunstpraxis am Hof vor allem die

3 Die Debatte über eine gendergerechte Schreibweise und die Verwendung im Zusammenhang mit historischer Forschung ist zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung dieser Publikation noch nicht abgeschlossen. Auch wenn das generische Maskulinum immer noch sehr verbreitet ist, unterschlägt es beim voranschreitendem Lesen die vielen häufig anonymen Künstlerinnen, Sammlerinnen und Betrachterinnen. Daher wird ein hybrides Verfahren gewählt. Das generische Maskulinum soll als neutrale grammatikalische Ausdrucksweise verstanden werden und Frauen explizit mitmeinen. Damit man dies beim Lesen nicht vergisst, erinnert der Genderstern daran, dass auch Frauen einen Anteil an der frühneuzeitlichen Kunstproduktion gehabt haben, vgl. Danica Brenner: *Malerinnen ohne Meisterstück. Exklusion und Partizipationsmöglichkeiten künstlerisch tätiger Frauen im zunftgebundenen Malerhandwerk*. In: Wolfgang Cilleßen, Andreas Tacke (Hrsg.): *Meisterstücke. Vom Handwerk der Maler* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 38). Frankfurt am Main 2019, S. 55–63.

4 Dies sehr ausführlich bei Evelyn Reitz: *Discordia concors. Kulturelle Differenz erfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600* (= *Ars et Scientia*, Bd. 7). Berlin 2015, S. 16–32.

Nachwirkung der Bildsprache des Hofes und seines Umfelds auf die Kunstausbildungen in Europa im Fokus stehen. Nach der Umsiedelung des Hofes in die Hauptstadt des böhmischen Königreichs machte Rudolf II. die Stadt an der Moldau zum Zentrum seines Kaiserreichs. Durch gezielte Kunstpolitik und -förderung wurde Prag damit zur Kunstmetropole und übte durch das enge diplomatische Netz auch eine nicht zu unterschätzende Strahlkraft auf die anderen Kunstzentren Europas aus.⁵ Dies wurde auch in der frühen Kunstgeschichtsschreibung so gesehen, denn es finden sich Lobeshymnen auf die blühende Kultur Prags zur Regentschaftszeit Rudolfs II. in Prag zwischen 1576 und 1612. Allen voran Karel van Mander (1548–1606), der den Hof mehrmals besuchte und regen Kontakt zu den Hofmalern pflegte, beschränkte sich nicht allein auf das Rühmen der dort tätigen Künstler. Vielmehr verknüpfte er die einzelnen Künstlerbiografien mit Superlativen über den Kaiserhof: „Aber wer neues verlangt, der braucht nur, so es ihm gelegen kommt, nach Prag zu gehen, zu dem gegenwärtig größten Verehrer der Malkunst der Welt, zu dem römischen Kaiser Rudolf II. in seine kaiserliche Wohnung [...]“⁶

Van Mander betonte insbesondere den Weitblick des Kaisers als kongenialen Sammler mit großem Verständnis für die allerbesten Kunstausbildungen.⁷ Dabei bediente van Mander sich des gängigen Topos des Herrscherlobs, den Kaiser mit niemand Geringerem als Apollon, dem Behüter der Musen, zu vergleichen, indem er den Hradčany (Hradschin) in Prag mit dem Parnass gleichsetzte. Er erhob die Burg zu einem Musenhort und damit folglich auch zur Hauptstadt der Kunst. So abwegig scheint diese Überhöhung nicht gewesen zu sein. In seiner Hochphase beschäftigte Rudolf II. über 50 Hofkünstler unterschiedlichster Gewerke, die in wechselseitigem Austausch für und mit der reichen Kunstsammlung gearbeitet haben.⁸ Neben Giuseppe Arcimboldo (um 1526–1593) zählen zu den heute noch bekanntesten Malern Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. Vor allem Spranger erfuhr durch seine langjährige Tätigkeit bei Hofe über die Jahre hinweg eine Sonderrolle als *Primus inter Pares*. Bereits bei Rudolfs Vater Maximilian II. in Diensten begleitete er den Kaiser nach Prag und war während dessen gesamter Regierungszeit bei Hofe.

5 Jürgen Zimmer: Praga caput regni. Kulturaustausch zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 283–297, hier S. 283.

6 Karel van Mander: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Hrsg. von Rudolf Hoecker (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8). Haag 1916, S. 172–173.

7 Jürgen Müller: *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* (= Collegium Carolinum, Bd. 77). München 1993, S. 38.

8 Darunter werden in den Verzeichnissen (1576–1612) insgesamt 12 als „Conterfeter“ und Maler aufgeführt, unter Jaroslava Hausenblasová: *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*. Prag 2002, S. 135, 416–417.

Verwunderlich ist daher, wenn man in einer jüngeren Publikation liest, dass die Kunst des Prager Hofes und vor allem die Sprangers kaum Nachwirkungen gehabt haben soll: Sally Metzler betont in dem als Werkkatalog publizierten Ausstellungband, dass „[f]or many years, Spranger’s work was either forgotten or derided as Mannerist excess“.⁹ Doch so vergessen schienen die Bilderfindungen des gebürtigen Antwerpeners nicht gewesen sein. Zumindest war eine Komposition noch länger im Umlauf, wie das *Winterbild* von Johann Georg Platzer (1704–1760) erkennen lässt. Hier wird nämlich eine Bilderfindung des Prager Hofmalers wieder aufgegriffen (**Abb. 1**).¹⁰

Die Sonne steht tief und scheint mit ihren schwachen Strahlen in einen Salon, der seine besten Zeiten schon hinter sich zu haben scheint und einer kleinen Festgesellschaft Raum bietet. Es ist Winter, denn durch die halb geöffnete Tür kann der Betrachtende einen flüchtigen Blick auf eine zugefrorene Landschaft im rechten Bildhintergrund werfen. Während die einen sich mit Kartenspielen ablenken, versuchen die anderen die Kälte aus den müden Knochen zu bekommen. Dem Österreicher Platzer gelingt mit dem Winterbild zur Serie *Die Freuden der Jahreszeiten* ein vielschichtiger Einblick in eine barocke Gesellschaft. Was auf den ersten Blick wie ein friedliches Beisammensein bei Spiel und Wein anmutet, entpuppt sich erst im Detail als moralisierende Mahnung. Im Kontrast zu den vielen jugendlichen Figuren stehen vor allem der dicht an den Kamin gerückte ältere Herr zur Linken und eine gleichfalls alte Dame am runden Spieltisch in der Raummitte. Beide, umgarnt von der Jugend, drohen deren Versuchungen und Versprechungen zu verfallen. Dem Herrn wird von einem anschmiegsamen Mädchen der Bart umspielt, während sie gleichzeitig ihrem gleichaltrigen Begleiter schöne Augen macht und die Hand reicht. Einem ähnlichen Verführungsspiel ist die Dame des Hauses erlegen, da sie aufgrund der Aufmerksamkeit und scheinbaren Hilfe, die ihr ein Knabe zuteilwerden lässt, den Kartenbetrug im Spiel nicht wahrnimmt, selbst dann nicht, als sie als Einsatz nur noch ihren Schmuck versetzen kann.

Moralisierende Gesellschaftsszenen wie diese sind in Platzers Zeit nicht ungewöhnlich und durch im Bild geschickt gesetzte Schlüssel für die Zeitgenossen in ihren Anspielungen lesbar. So wurden auch hier in der Komposition Elemente eingesetzt, um das subversive und hinterlistige Spiel der Jüngeren zu entlarven.

An der Rückwand zeugt das Porträt einer jungen Frau, wohl die Dame des Hauses, von sitzamen und wohlhabenden Zeiten. Ebenfalls als Anspielung auf Vergangenes ist das kleine Gemälde mit der abbreviaturnhaft gesetzten Darstellung eines tanzenden Bauernpaares mit Dudelsackspieler zu verstehen, das in seiner Erscheinung an Gendardarstellungen einer vergangenen Zeit und an zügellose Festdarstellungen bei Pieter Brueghel d. Ä. erinnert. Dominiert wird die Gemäldewand jedoch von einer hochformatigen Allegorie in vergoldetem Schmuckrahmen, in der sich zwei olympische

9 Sally Metzler (Hrsg.): *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London 2014, S. 57.

10 Vgl. Michael Krapf: *Johann Georg Platzer. Der Farbenzauberer des Barock 1704–1761*. Wien 2014, Nr. 104, S. 146.

Götter im Liebesspiel räkeln. Die Rüstung bereits zu Füßen der Bettstatt gelegt, vergnügt sich der Kriegsgott Mars mit Venus, die damit ihren Gemahl betrügt, während Amor durch das Vorziehen des Vorhangs diesen Betrug zu verbergen versucht. Nur zu gut passt diese *Amour fou* in den Salon, in dem durch Heimlichkeiten und Betrügereien den gutgläubigen Alten Annehmlichkeiten wie der wärmende Salon und kostbare Besitztümer abgerungen werden.

Platzer bedient sich bei dieser *Mise en abyme* einer Invention Sprangers, die über 100 Jahre vor der Entstehungszeit dieses Gemäldes geschaffen wurde und in seiner Zeit durchaus bekannt gewesen ist. Diese Komposition mit *Mars und Venus* wurde nämlich 1588 von Hendrick Goltzius in einem Kupferstich umgesetzt und mehrmals neu aufgelegt (Abb. 2).¹¹ Diese Druckgrafik diente dann auch als Vorlage für das Zitat in der moralisierenden Winterallegorie Platzers. Dabei konzentrierte er sich in seiner Übernahme auf den Alkoven und ließ den Fensterausblick mit dem herbeieilenden Apoll auf dem Sonnenwagen weg. Dadurch beraubte er die Erzählung um den Ausgang der Legende, dem Entdecken des verbotenen Liebesverhältnisses durch Apollon, und fokussierte sich auf die Stellung und Haltung des Liebespaars. Im Gegensatz zu Sprangers Invention wurde die Szene noch dazu erotisch entschärft. Mars greift mit seiner rechten Hand nicht mehr in die Scham der Geliebten, sondern stützt sich auf einen Stab. Auch in der Positionierung von Schild und Helm sowie der Reduktion auf nur einen Putto behielt sich der Maler Freiheiten vor. Es liegt nur ein Zitat auf formaler Ebene vor. Dass der Druck ursprünglich dem Hofkämmerer Rudolfs II. Octavio Spinola (1581–1592)¹² gewidmet war und damit Teil einer kunstpolitischen Strategie gewesen ist, spielt nun über 100 Jahre später keine Rolle mehr. Vielmehr ist dieses Gemälde an der Wand auf derselben Ebene zu lesen wie das Porträt der Hausherrin: Es sind Zeugnisse einer vergangenen Zeit und Hinweise zur moralisierenden Lesart der neuen Komposition. Diese Bilderfindung Sprangers wird als Exempel für eine erotische Szene verwendet, um die frivole Atmosphäre des hinterlistigen und betrügerischen

11 Aktuelle Literatur unter Reindert Leonard Falkenburg et al.: *Goltzius Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617)* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991/1992, Bd. 42/43). Leiden, Boston 1993, Nr. 45, S. 209; Huigen Leeftang, Ger Luijten (Hrsg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, Prenten en Schilderijen*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 2003, Nr. 32, S. 96–97; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 182, S. 294–295. Der Stich wurde im späten 17. und im frühen 18. Jahrhundert von dem niederländischen Verleger Gerard van Keulen (1678–1726) wiederverlegt, wie die Bezeichnung auf einer anderen Auflage zeigt. Vermutlich wurde die ältere Kupferplatte aufgearbeitet. Eins dieser Exemplare wird in Amsterdam aufbewahrt, Rijksprentenkabinet Inv.-Nr. RP-P-1890-A-15515. Darüber hinaus existiert eine Variante ohne Widmungskartusche, sodass ein allgemeingültiger Kontext bei den Neuauflagen möglich gewesen ist, Rijksprentenkabinet Inv.-Nr. RP-P-OB-10.377. Neuauflagen wie diese sind ein sicheres Indiz dafür, dass sich die Darstellung großer Beliebtheit erfreut hat.

12 Vgl. Jaroslava Hausenblasová: Prager Elitewandel um 1600. Böhmischer und höfischer Adel zur Zeit Rudolfs II. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 174–184, hier S. 177.



Abb. 1 Johann Georg Platzer,
*Die Freuden der Jahreszeiten:
Winter*, um 1730, Öl auf Kupfer,
38,1 × 64,1 cm (Platte),
Minneapolis, Institute of Art,
Inv.-Nr. 62.7



Abb. 2 Hendrick Goltzius
nach Bartholomäus Spranger,
Mars und Venus, 1588,
Kupferstich, 438 × 326 mm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv.-Nr. RP-P-1893-A-17928



Abb. 3 Pieter de Hooch, *Leisure Time in an Elegant Setting*, um 1663/1665, Öl auf Leinwand, 55 × 66 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, Inv.-Nr. 1975.1.144

Schauspiels zu untermauern. Sie dient als Hinweis darauf, wie die Beziehungen der einzelnen Gruppen gelesen werden sollen: als frevelhafte, unmoralische Liebesränke.

Ist also nun, ein Jahrhundert nach der Blüte der Prager Kunstausübung, die Kompositionen des damals ruhmreichen Hofkünstlers Spranger zu Steilvorlagen verkommen, wenn ein Sittenverfall thematisiert werden soll?

Als versteckten Schlüssel zur Bilderzählung hatte auch Pieter de Hooch (1629–1684) schon einige Jahre früher eine Invention Sprangers in ähnlicher Weise aufgegriffen. In dem Genregemälde *Leisure Time in an Elegant Setting* (Abb. 3) wird im Hintergrund als einziges sichtbares Gemälde an der Wand Sprangers *Sündenfall* eingesetzt.¹³ Dabei ist die ikonologische Verschlingung nicht so eindeutig zu lösen, wie es in dem vorangegangenen Beispiel möglich gewesen ist.

13 Vgl. mit älterer Literatur bei Charles Sterling: *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings. France Central Europe The Netherlands Spain and Great Britain* (= The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Bd. 2). New York 1998, Nr. 35, S. 160–162 (Egbert Haverkamp-Begemann); gleichwohl dort noch als *Salmacis und Hermaphroditus* betitelt, vgl. ebd., S. 161. Die Verbindung zu Dolendos Stich wurde bereits von Sally Metzler gesehen: Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 201, S. 315, Abb. 70 (Abbildung nicht farbecht).



Abb. 4 Zacharias Dolendo nach Bartholomäus Spranger, Sündenfall, 1590er-Jahre, Kupferstich, 173 × 114 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RPP-BI-7103

In einer mit Ledertapete ausgeschmückten Stube versammelt sich eine Familie um den mit einem kostbaren persischen Teppich behangenem Tisch, um der daran sitzenden Tochter, der zentralen Figur der Gruppe, zu lauschen. Die mit kostbarstem Materialeinsatz verzierte Wand, die prächtigen Kleider der Figuren und der wertvolle Boden mit Kassettenmuster lassen auf ein wohlhabendes Umfeld schließen. Während also nun die Tochter vor Glück strahlend einen Sachverhalt erklärt, bleibt die Geste der eher skeptisch auf sie herabblickenden Mutter unklar. Auch der leicht distanziert sitzende Vater hält im Rauchen inne und beobachtet lediglich das Geschehen. Was stimmt die junge Frau so vergnügt? Hängt ihre Laune mit der Ankunft eines alten Mannes im rechten Bildhinter-

grund zusammen? Wie in den meisten Gemälden de Hoochs bleibt auch hier die Botschaft in einer subtilen Gestensprache versteckt.

Als wichtiger Hinweis auf den Bildinhalt wurde in der bisherigen Forschung bereits das zentral an der rückwärtigen Wand hängende Gemälde erkannt, das durch den breiten dunklen Wohnschrank optisch einen Sockel erhält. Egbert Haverkamp-Begemann glaubt darin eine Darstellung des Themas *Salmacis und Hermaphroditus* erkannt zu haben; er deutet dies als eine Anspielung auf die Vereinigung der beiden Körper und vermutet in den Handlungen des Trinkens und Rauchens einen amourösen Unterton.¹⁴ Es deutet jedoch nichts in der friedlich beieinandersitzenden Gruppe auf diese Ausdeutung hin, denn de Hooch spielt hier auf ein ganz anderes Thema an. Deutlich zu erkennen ist nämlich, dass er als Vorlage für das Gemälde an der Wand den *Sündenfall* von Spranger heranzog, der von Zacharias Dolendo (1561–1601) gestochen weite Verbreitung fand (Abb. 4).¹⁵ Damit erinnert das Gemälde an die Versuchungen

14 Vgl. Sterling 1998, S. 162 (Egbert Haverkamp-Begemann).

15 Vgl. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Bd. 5: *Cornelisz.–Dou*. Amsterdam 1951, Nr. 1, 2, S. 261; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 201, S. 315 (dort mit falschen Maßen).

und Sündhaftigkeiten, denen der Mensch ständig ausgesetzt sein kann, und deren drohenden Folgen. Doch die Familie schenkt dieser Warnung keine Aufmerksamkeit und frönt bereits zur nachmittäglichen Stunde nicht nur Wein und Tabak, sondern hat auch den Tisch mit frischem Brot und Salz in einer kostbaren Silberschale gedeckt. Wie bei vielen Werken de Hoochs ist ein gewisser Deutungsspielraum gegeben, doch die moralisch-christliche Ebene ist durch das Bildzitat im Hintergrund gesetzt.¹⁶ Dieses Beispiel zeigt überdeutlich, dass solche im Gemälde versteckten Hinweise nicht auf eine reine Dekorationsfreude zurückgehen.

Doch aus welchem Grund verwendet ein Amsterdamer Maler des niederländischen Barocks einen flämischen Manieristen, der bereits 40 Jahre vor der Erstellung dieses Gemäldes im fernen Prag verstorben ist? Ihm lagen sicherlich Dutzende andere Kompositionen des gleichen Themas zur Auswahl vor.

Funde wie dieser scheinen der gängigen Forschungsmeinung zu widersprechen. Bislang ging man davon aus, dass die Prager Hofkunst mit dem Tod Rudolfs II. im Jahr 1612 und dem kurz darauf eintretenden Dreißigjährigen Krieg 1618 ein jähes Ende gefunden habe.¹⁷ Beispiele wie jene von Platzter und de Hooch lassen jedoch an dieser absoluten Einschätzung zweifeln. Zeigen sie doch, dass zumindest die Bilderfindungen Sprangers in einen bislang noch undefinierbaren Gedächtnisraum übergegangen sind. Meist wurde bislang nur verkürzt über die Rezeption Sprangers gesprochen.

Doch allein seine Biografie zeigt eindrücklich, wieso eine Vernachlässigung des Künstlers in der kunsthistorischen Forschung verwundert. Als Sohn gebildeter Kaufleute in Antwerpen geboren zog es ihn nach seiner Ausbildung nach Italien. Mit einem Umweg über Paris, Lyon, Mailand und Parma gelangte er 1566 nach Rom. Neben Arbeiten für Kardinal Farnese in Caprarola stand er zwischen 1570 und 1572 im Dienst von Papst Pius V. (1504–1572). Aufgrund der Vermittlung Giambolognas wurde Spranger an den kaiserlichen Hof Maximilians II. nach Wien gerufen, wo er ab 1575 mit der Ausgestaltung des Neugebäudes begann. Nach dem Tod Maximilians II. blieb er in den Diensten des folgenden Kaisers und siedelte wahrscheinlich 1580 nach Prag um. Als *Hofmaler* bzw. *Kammermaler* gehörte er zu den bestbezahlten Künstlern seiner Zeit. Am 24. Juni 1584 trat er auch der Prager Malerzunft bei und bewohnte später mit seiner Frau Christina Müller ein Haus auf der Malá Strana (Kleinseite).

16 Vgl. Sterling 1998, 162 (Egbert Haverkamp-Begemann); Adriaan E. Waiboer et al. (Hrsg.): *Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry*. Ausst.-Kat. Louvre, Paris; National Gallery of Ireland, Dublin; National Gallery of Art, Washington, Paris. New Haven, London 2017.

17 Tacke thematisiert diese im 19. Jahrhundert entstandene Einschätzung über die Kunst in Deutschland, welche sich lange bis in das 20. Jahrhundert tradiert hat und sich verallgemeinernd auf die Kunst der Reichsgebiete ausweiten lässt, vgl. Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: John Roger Paas (Hrsg.): *Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 62–77; Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51 (1997), S. 43–70.

Am 29. Mai 1588 wurden Spranger und seine Brüder Matthias und Quirinius in den Adelsstand erhoben.

Über diese Eckdaten hinaus sorgte vor allem die umfangreiche und mit den gängigen Topoi der Künstlerviten ausgeschmückte Lebensbeschreibung Sprangers in van Manders *Schilderboek* zu seinem europaweiten Ruhm.¹⁸ Er wird nicht nur als nachahmungswürdiger Künstler mit außergewöhnlicher Begabung beschrieben, sondern in Analogie zu Apelles bei Alexander dem Großen als enger Berater und Freund Rudolfs II. präsentiert.¹⁹

So ist es nicht verwunderlich, dass eine ganze Schar von heute meist unbekanntem Künstler*innen im Stil Sprangers gearbeitet haben. Anders sind die schier unermesslichen Massen an Zeichnungen nicht zu erklären, die sich an seiner speziellen Formensprache orientieren.²⁰ Weiterhin wird auch eine Nachwirkung auf Peter Paul Rubens vermutet, und Albrecht Niederstein spricht gar von „eine[r] Art Spranger-Mode weitesten Ausmaßes“²¹, die nachhaltig die Haarlemer Akademie, den Kreis um Hendrick Goltzius und in Folge Künstler wie Abraham Bloemaert (1566–1651) und Joachim Wtewael (1566–1638) geprägt habe. Vor allem im Œuvre Wtewaels treten häufig Elemente auf, die zeigen, dass sich der jüngere Künstler mit den Vorlagen Sprangers kreativ auseinandergesetzt, wie im Beispiel *Mars und Venus von Vulkan überrascht* zu sehen (**Abb. 5**). Häufig wurde hierfür Sprangers Entwurf für das gleiche Thema als Vorlage ins Gespräch gebracht, welches der Utrechter Maler nun variierte und wie es auch im jüngsten Ausstellungskatalog wiederholt wird (**Abb. 2**).²² Doch bereits bei einem flüchtigen Blick wird klar, dass nicht wie in den beiden genannten Beispielen direkt im Gemälde zitiert wurde oder Wtewael einzelne Figuren entnahm. Viel eher diente ihm die Komposition Sprangers als Impuls für eine darauf aufbauende eigene Formfindung und Weiterentwicklung der kompositorischen Anlage. Auch wenn die gedrehten Figuren, das Ertappen des Liebespaars im Alkoven und die fliegenden Putti und anderen Götter an diverse sprangersche Erfindungen erinnern könnten, ist die Komposition Wtewaels doch selbstständig genug. Er spiegelt die Szene und erweitert den Bildraum um Nebenschauplätze, wodurch sich dann auch das Narrativ ändert.

Machte man sich also vor allem im 17. Jahrhundert auf die Suche nach Kunstwerken, in denen Bilderfindungen Sprangers oder anderer rudolfinischer Hofkünstler zitiert oder adaptiert werden, erhält man eine schier unüberschaubare Fülle solcher

18 Hierzu ausführlich Müller 1993, S. 164–196.

19 Ebd., S. 192.

20 Vgl. Sally Metzler: Nachzeichnungen nach Bartholomäus Spranger. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 319–323.

21 Niederstein 1937, S. 403, li. Sp.

22 Vgl. James Clifton et al. (Hrsg.): *Pleasure and Piety. The Art of Joachim Wtewael*. Ausst.-Kat. Centraal Museum, Utrecht; National Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Arts, Houston. Princeton [NJ] 2015, Nr. 21, S. 116–118.



Abb. 5 Joachim Wtewael, *Mars und Venus von Vulkan überrascht*, 1604–1608, Öl auf Kupfer, 20,3 × 15,5 cm, Los Angeles, Getty Collection, Inv.-Nr. 83.PC.274

Anspielungen.²³ Ziel der vorliegenden Arbeit kann es jedoch nicht sein, alle Formen einer Rezeption im weitesten Sinne der rudolfinschen Kunst zu fassen. Vielmehr soll durch die Wahl eines engeren Fokus eine Methode erarbeitet werden, um ein erstes Schlaglicht auf dieses aktuell noch unüberschaubare Feld zu werfen. Untersucht

23 Diese Vermutung deutet sich bereits bei DaCosta Kaufmann in einem Ausblick zu der immer noch grundlegenden Publikation *School of Prague* an, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago, London 1988, S. 101–115. Wiederholt aufgegriffen von Jürgen Zimmer: War die rudolfinsche Bildkunst „modern“? In: *Studia Rudolphina* 3 (2003), S. 3–18, hier S. 14.



Abb. 6 Nachfolger von Bartholomäus Spranger, *Venus und Mars*, um 1588, Öl auf Leinwand, 40,3 × 30,5 cm, Privatbesitz

werden die meist anonymen Kopien, die häufig unter der Zuschreibung ‚Nachfolger von Bartholomäus Spranger‘ oder als Werkstattarbeit in ihrer schieren Menge überraschen. Dabei handelt es sich relativ oft um hervorragende Malereien, die unzweifelhaft nicht von Spranger selbst stammen, aber sehr genau seinen Kompositionen folgen (Abb. 6).²⁴ Bislang werden solche Werke entweder als ‚Kopien‘ oder präziser als ‚gemalte Stichkopien‘ bezeichnet und im großen Kosmos der rudolfinschen Rezeption

24 Vgl. Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2018 Sotheby's New York: *Sale N09814: Fine Old Master & 19th Century European Art*. Aukt.-Kat. New York, 1.2.2018, Lot 515.

lediglich erwähnt. So merkt beispielsweise Andreas Tacke summarisch an, dass „[...] auch Ende des 17. Jahrhunderts und später noch getreue Kopien nach manieristischen Stichvorlagen [entstanden]“.²⁵ Eine Überprüfung dieser Vermutung oder gar eine konkrete vergleichende Analyse liegt bislang nicht vor.

Grund hierfür könnte der schwierige Zugang sein. Die gemalten Stichkopien sind in der Regel nicht mit Abbildungen publiziert und auch in Werk- und Bestandskatalogen wird ihnen meist nur ein Platz in den Kommentarspalten eingeräumt.

Doch lässt sich aus diesen Werken, den anonymen Gemälden nach Kupferstichen, nicht mehr ablesen? Hat man es nur mit einer anonymen Masse von günstigen Kunstmarktobjekten zu tun, oder verstecken sich dahinter andere Funktionen, Ideen oder vielleicht sogar Hinweise auf Kunstprinzipien? Zudem ist unklar, ob bei der Verwendung der Kupferstiche als Vorlagen für die neuen Gemälde eine aktive und bewusste Bezugnahme auf den vorbildgebenden Künstler, hier Spranger, stattgefunden hat, ihm als Vorbild nachgeeifert werden sollte oder ob man lediglich aufgrund des Motivs dieses kopiert hat. Dass der Antwerpener zu Lebzeiten großen Ruhm erlangte, ist nicht von der Hand zu weisen. Wie er als Künstlerpersönlichkeit über seinen Tod hinaus verhandelt wurde, ist weitestgehend unklar. Es kann spekuliert werden, dass ein Maler, der an höchster Stelle im Reich gearbeitet hat, allein schon aufgrund seiner Position eine gewisse Wirkung auf nachfolgende Generationen gehabt hat.²⁶ Hierzu schweigt die Forschung bislang. Bislang hat niemand in den monografischen Publikationen die Frage der Nachwirkung gestellt und eine umfangreiche Einordnung der gemalten Stichkopien nach Spranger ausführlich vorgenommen.²⁷

Einer der Gründe für dieses Desiderat liegt sicher in der unübersichtlichen und unzuverlässigen Quellenlage. Als reicher Fundus gilt immer noch van Manders

25 Tacke 1997, S. 67–68.

26 Vgl. Alphons Lhotsky: *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*. Bd. 1: *Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg*. Bd. 2.1: *Die Geschichte der Sammlung: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*. Bd. 2.2: *Die Geschichte der Sammlung: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie*, 3 Bde. Wien 1941–1945, Bd. 2.1, S. 297. Angedeutet wird dies auch bei Beket Bukovinská: *Das Kunsthandwerk in Prag zwischen Hof und Stadt. Eine topographische Untersuchung*. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 196–204, hier S. 196.

27 Die beiden monografischen Arbeiten konzentrieren sich vor allem stilgeschichtlich auf die Gemälde und geben keine Ausblicke auf die Rezeption, vgl. Konrad Oberhuber: *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*. Diss. masch., unpaginiert. Wien 1958; Michael Henning: *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers 1546–1611. Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“* (= Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 8). Essen 1987. Auch die aktuelle Publikation, die sich als Werkkatalog versteht, geht lediglich in einem knappen Absatz auf die Nachwirkung ein, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014. Das Problem einer noch fehlenden Rezeptionsgeschichte spricht auch Reitz an, vgl. Evelyn Reitz: *Bartholomäus Sprangers später Ruhm*. Rezension zu „Sally Metzler: Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2014“. In: *Kunstchronik* 68 (2015), H. 3, S. 134–140.

Lebensbeschreibung Sprangers im *Schilderboek* von 1604, die nicht nur die längste aller Viten ist, sondern auch hervorragend van Manders Intentionen in den topoihaltigen Schilderungen des Weggefährten eröffnen. Aus diesem Grund muss den Einschätzungen van Manders, der lange Zeit der Reisegefährte Sprangers und wohl auch sein Freund gewesen war, mit gewisser Vorsicht begegnet werden.²⁸

Jüngst ist man auf Erwähnungen in italienischen Quellen gestoßen, die vermehrt einen Einblick in das frühe Schaffen Sprangers in Parma und Rom geben und sich bisweilen von van Manders Schilderungen unterscheiden oder diese präzisieren.²⁹ In der Prager Zeit Sprangers helfen Eintragungen in den kaiserlichen Rechnungsbüchern bedeutend weiter. Weiterhin dienen auch zeitgenössische Berichte in diplomatischen Korrespondenzen und Reisebeschreibungen als wichtige Quellen wie ein Bericht des Nürnberger Händlers Hans Ulrich Krafft (1550–1619), der Sprangers Atelier auf der Burg in der Nähe der kaiserlichen Gemächer bezeugt. Stammen die vielen Kopien vielleicht sogar aus Prag selbst und entstanden unter der Federführung von Spranger, wie man es bei zeitgenössischen Bildermanufakturen wie der Breughel-Werkstatt beobachten kann? Sind sie am Ende vielleicht sogar Teil einer politischen Kunststrategie des Kaisers? Leider lassen sich in allen diesen Quellen keinerlei Hinweise auf eine organisierte Produktionskette von Gemälden oder Gemäldekopien finden.

Auch die Lebensbeschreibung van Manders trübt diese anfängliche Euphorie, denn er weiß zu berichten, dass Spranger selbst „[...] derweil [...] keine Malergesellen hielt und nur arbeitete, wenn er Lust dazu verspürte“.³⁰ In Anlehnung daran und mit einem gewissen zeitlichen Abstand muss auch Joachim von Sandrart in der *Teuschen Akademie* bedauern, dass man nur „wenig von Sprangers Werken [...] bekommen [konnte] / absonderlich weil er keine Gesellen hielt [...]“.³¹

- 28 Bereits Jürgen Müller kritisiert, dass Hennings in der monografischen Arbeit über Sprangers Tafelgemälde eine starke Verknüpfung von van Manders Lebensbeschreibung mit dem Lexikoneintrag von Albrecht Niederstein im *ThB* 1937 vorgenommen hat, siehe Müller 1993, S. 18–19. Im Allgemeinen ist der Umgang mit dem *Schilder-boeck* als Grundlage für eine biografische Analyse schwierig. Wie bereits von Melion 1991 herausgearbeitet sind die oft anekdotenhaften Erzählungen Exempla für die übergeordnete Idee, siehe Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-boeck*. Chicago u. a. 1991. Dabei steht vor allem die den Viten vorgelagerte Abhandlung *Den Grondt* für die weitergreifenden Ideen, siehe Hessel Miedema: *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const*, 2 Bde. Utrecht 1973; ebenso Hessel Miedema: *Karel van Mander: Did He Write Art Literature?* In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22 (1994–1995), H. 1/2, S. 58–64. Müller hat weiterhin herausgearbeitet, dass vor allem Sprangers Biografie als Schlüssel für diese Vorgehensweise zu lesen ist, wobei man ihm sicher nicht in allen Punkten zustimmen muss, wenn es um die starke Fokussierung auf Topoi geht, vgl. Müller 1993.
- 29 Einen ersten Einblick in neue Quellen aus italienischen Archiven ist in Evelyn Reitz' Publikation zu finden; vgl. Reitz: *Discordia* 2015.
- 30 Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*. Hrsg. von Hans Floerke. EA 1905. Worms 1991, S. 300.
- 31 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675/1679/1680. Online-Edition 2008–2012, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 280.

Selbst wenn Spranger bereits 1584 in die Prager Malerzunft eingetreten war, sind hier keine Quellen bekannt, die ihn in aktiver Meister- oder Ausbilderfunktion bezeugen, und am Hof selbst hat er wohl nicht aktiv ausgebildet. Diese Variante barg noch dazu für junge Maler ein gewisses Risiko, da sie in ihrer Ausbildung bei einem Hofkünstler nicht im Schutz einer Malerordnung gestanden hätten. Bereits Jürgen Zimmer hat diese Schwierigkeit trefflich konkretisiert, denn „[w]enn Hofkünstler Lehrlinge im üblichen Wortsinn annahmen, liefen nur diese Gefahr, dass ihre Ausbildung anderswo nicht anerkannt wurde. Sie konnten sich dann lediglich auf das Renommee ihres Meister berufen und mussten sich darauf verlassen, dass dieses nicht wirkungslos blieb“.³² In der Forschung ist bislang lediglich auf Matthäus Gundelach (1566–1653) hingewiesen worden, der zu Beginn seiner Prager Zeit wohl Spranger assistierte. Ansonsten ist kein Künstler bekannt, der sich als Schüler oder Lehrling des Hofkünstlers bezeichnete. Maler wie Franz Aspruck (um 1575–1611), David Heidenreich (1573–1633)³³ oder Christoph Gertner (um 1575–1623)³⁴ ließen sich bislang nur stilistisch und in wenige Beispielen als Nachfolger fassen.³⁵

Allerdings darf man nicht glauben, dass Spranger keine Hilfe gehabt hätte. So muss man für die Herstellung der doch großen Anzahl von über 80 bekannten eigenhändigen Gemälden und manche Großprojekte einen Stab an Gehilfen vermuten. Inwieweit seine Brüder hier unterstützend beteiligt waren, ist ebenfalls nicht bekannt.³⁶

- 32 Jürgen Zimmer: Hans von Aachens Werkstatt. Freunde, Schüler, Lehrlinge, Stipendiaten, Gesellen, Gehilfen? In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 189–196, hier S. 195; ebenfalls Michal Šroněk: *Pražští malíři: 1600–1656* [Prager Maler: 1600–1656]. *Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu – Biografický slovník* (= Fontes historiae artium, Bd. 1). Prag 1997, S. 20, 98–99, 223–224.
- 33 Heidenreich wird auch als Monogrammist HD geführt und ist durch wenige Zeichnungen bislang bekannt geworden, vgl. Heinrich Geissler (Hrsg.): *Zeichnung in Deutschland, deutsche Zeichner 1540–1640*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Stuttgart 1979/1980, Nr. O 8–O 10, S. 153–154; mit älterer Literatur Jacek Tylicki: Manierismusrezeption in Malerei und Zeichnung in Breslau und einiger preußischer Städte. In: Andrea Langer, Georg Michels (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Krakau, Danzig, Wien* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 12). Stuttgart 2001, S. 187–227, hier S. 187, Anm. 13.
- 34 Vgl. Jürgen Zimmer: Christoph Gertner, Hofmaler in Wolfenbüttel. Eine neu entdeckte Danaë und ein vorläufiges Werkverzeichnis. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 117–138.
- 35 Vgl. Elisabeth Bender: *Matthäus Gundelach. Leben und Werk*. Diss. masch. Frankfurt am Main 1981. Da die Forschung zur Kunst des frühen 17. Jahrhunderts noch große Lücken vor allem in Bezug auf Künstlerpersönlichkeiten aufweist, ist es nicht möglich, hier eine genauere Aussage über die Schüler und Lehrlinge zu formulieren, vgl. Tacke 1997.
- 36 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.14–20.17, S. 253–254; Eliška Fučíková: Prague Castle under Rudolf II, His Predecessors and Successors. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradšchin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 2–71, hier S. 23.

Nur zu deutlich zeigt sich in dieser Frage eine Diskrepanz zwischen der Forschungslage und der historischen Sachlage. Allein ein Blick auf den heutigen Kunstmarkt genügt, um dieses Missverhältnis zu konkretisieren. In großer Anzahl sind dort nämlich Werke zu finden, die angeblich aus der Werkstatt Sprangers stammen sollen. Doch woher kommen die ganzen Kopien nach Spranger, und wer hat sie angefertigt, wenn man historisch einen solchen Produktionsbetrieb nicht fassen kann? Unter dem Titel *Werkstattarbeit, Prager Umfeld* oder *Im Stil Bartholomäus Sprangers* drängen nämlich vermehrt Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert auf den Kunstmarkt oder befinden sich bereits in musealen Sammlungen, die eine Anlehnung an die Kunst des Flamen zeigen. Teilweise imitieren die Werke sogar trefflich die Komposition. Doch gemessen an den vorangestellten Beobachtungen ist es unwahrscheinlich, dass sie alle in Prag entstanden sind. Wie lässt sich mit diesen Werken umgehen?

In dieser Studie werden eben jene Gemälde als historische Objekte erstmalig eine kunstwissenschaftliche Würdigung erfahren. Sie sollen dabei aber nicht unter dem Aspekt der Händescheidung Fragen der Künstlerschaft klären. Ziel dabei kann es ebenfalls nicht sein, eine vollständige Zusammenstellung aller jemals erstellten Kopien zu präsentieren, da dieses Unterfangen die Leistung einer einzelnen Person bei Weitem überschreiten würde. Im Fokus soll die Historizität der Werke stehen. Daher wird zunächst die Forschungslage zu den Kopien am rudolfinischen Hof grundlegend neu hinterfragt, um dann in einem kleinen Exkurs das Thematisieren von Kopien in zeitgenössischen Schriftquellen zu eruieren. Daran anschließend muss nach einer treffenden Begriffswahl für die hier zur Untersuchung stehenden Werke um 1600 gesucht werden. Nachdem eine terminologische Präzisierung stattgefunden hat, werden in Fallstudien unterschiedliche Funktionen von Kopien am kaiserlichen Hof aufgezeigt. Ziel soll es sein, das kulturelle Klima am Hof in Bezug auf Vervielfältigungsstrategien greifbarer zu machen. Erst danach wird es möglich sein, die meist anonymen Gemälde, die Kompositionen rudolfinischer Hofmaler folgen, zu kontextualisieren.

Inwieweit dabei aktive Rezeptionsstrategien nachfolgender Malergenerationen offengelegt werden können, bleibt abzuwarten. Es wird sich jedoch zeigen, dass das vorschnelle Urteil, die Kunst der Rudolfiner, und hier vor allem Sprangers, habe mit dem Tod des Kaisers ein jähes Ende gefunden, zu revidieren ist.