

## 2 Forschungsüberblick und Methode

Bevor ein Blick auf diverse Rezeptionsverhalten geworfen werden kann, muss in einer grundlegenden Vorüberlegung die Forschung zur rudolfinischen Kunst erörtert werden. Erst dadurch lassen sich tradierte Deutungsmuster erkennen und kann ein Überblick gewonnen werden. Nachdem die Kunst am Hof Rudolfs II. mit ihren komplexen Verstrickungen als Fundament dargelegt wurde, können die vielen Kopien nach Gemälden von rudolfinischen Malern in diesem kulturellen Kosmos positioniert werden. Dabei soll der Begriff der ‚rudolfinischen Kunst‘ selbst hinterfragt werden. Um das Untersuchungsfeld einzuschränken, wird in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf die Malerei gelegt, Zeichnungen werden unterstützend hinzugezogen. Kunstwerke anderer Gattungen oder die große Anzahl an duplizierten Manuskripten und Gerätschaften wie Uhren oder Astrolabien werden weitestgehend ausgeklammert, da sie anderen Reproduktionsbedingungen unterliegen. Da bislang in der Forschung meist die bereits bekannten Werke eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren haben, ist es nun an der Zeit, die bislang unbekannteren Werke in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen.

### 2.1 Diskrepanz zwischen Kunstgeschichtsschreibung und zeitgenössischer Bewertung – die Manierismusdebatte

*Any writer who sets out in 1979 to discuss the problem of Mannerism must either have something well worth saying or be blessed with an extraordinary naiveté.<sup>37</sup>*

Die positive Beurteilung der Prager Hofkunst durch Karel van Mander hielt sich bis in das späte 17. Jahrhundert, auch wenn die kaiserliche Sammlung zu diesem Zeitpunkt als zerschlagen galt.<sup>38</sup> Angelehnt an das *Schilderboek* behielt Joachim von Sandrart in

37 Hessel Miedema: On Mannerism and *maniera*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 10 (1978/1979), H. 1, S. 19–45, hier S. 19.

38 Vgl. Eliška Fučíková: Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden*

seiner *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg* (1675–1680) seine hohe Meinung über Rudolf II. als Kunstsammler bei und würzte die Biografien mit Berichten über den Ruhm der vorzüglichen Sammlung auf der Prager Burg.<sup>39</sup> Dabei versah er den Regenten standesgemäß mit den Superlativen „Höchst-Ruhwürdigsten“ und „Glorwürdigsten“<sup>40</sup>, wobei er es nicht unterließ, ihn ebenfalls als „Kunst-liebenden“<sup>41</sup> zu bezeichnen, den er für den „rechten Vatters und Pflegvatters der Künsten und Künstler“<sup>42</sup> hielt. Insbesondere diese sich kümmernde und sorgende Haltung wird in dem Topos betont, der unter anderem in der Vita des Herrschers von van Mander angeführt wird.<sup>43</sup>

Sicherlich bediente von Sandrart sich hier der Ausführungen von Manders, so wie er es bei vielen anderen Viten ebenfalls getan hat. Es stellt sich aber die Frage, ob ein ambitionierter Künstler knapp 70 Jahre später eine Metapher übernehmen würde, wenn die zeitgenössische Beurteilung nicht mehr zutreffend gewesen wäre. Dies muss sicher verneint werden. Vorstellbar ist hingegen, dass der Autor der *Teutschen Akademie* für seine eigenen Pläne, einer Akademiegründung in Nürnberg, im Prager Hof eine Art Vorbild sah. Denn vor allem dort wurde die Kunst im Zuge des Privilegs von 1595 nobilitiert, in Prag wurden Künstler zu Adeligen ernannt, und am Hof herrschte ein Klima einer liberalen, kunstoffenen Toleranz, die von Sandrart indirekt durch seine Ausbildung bei dem Hofkupferstecher Aegidius II Sadeler (1570–1629) miterlebt haben dürfte.<sup>44</sup> Auch wenn der Gedanke an eine akademieartige Zusammenstellung mittlerweile relativiert wurde, so könnte von Sandrart über den historischen Abstand hinweg doch die besondere Freiheit der Kunstausübung am Hof als Ideal und Vorbild für die *Teutsche Akademie* empfunden haben.<sup>45</sup> Daher erscheint die Passage nach dem Tod des Kunstförderers und dem

*in Europa* (= Council of Europe exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Osnabrück. Münster, München 1998, Bd. 2: *Kunst und Kultur*, S. 173–180.

39 TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 356: „zu dem Römischen Käyser Rudolpho II. als aller Tugend-Künsten berühmtestem Liebhaber und Beförderer“.

40 Ebd., S. 345.

41 Ebd., S. 223.

42 Ebd., S. 345.

43 Ebd., S. 286: „wurde [van Mander] aber gleich von dem Käyser wieder/ der ihn nicht von sich ließe/ sondern täglich/ wie Alexander/ mit seinem Apelle sich besprache/ da er dann unzählbare Kunststücke für seine Majestät in die Kunst-Kammer/ Galeria und großen Saal verfärgigte.“

44 Blanka Ernest-Martinec, Hessel Miedema: Der Majestätsbrief Rudolfs II. für die Prager Maler vom 27. April 1595 und seine Implikationen rund um den Begriff Kunst. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 32–39; Michal Šroněk: Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 16–28.

45 Vgl. ebenfalls Thomas DaCosta Kaufmann: The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. In: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 119–148, hier S. 130; Jürgen Zimmer: Zum Stil in der Rudolfinischen Kunst. In: *Umění* 18 (1970), S. 110–120; Zimmer 2000, S. 297.

Amtsantritt seines Bruders Matthias beinahe wie ein Abgesang auf eine ehemals blühende Kunstlandschaft:

Nachdem aber nun Ihre Käyserliche Majestät Rudolphus verblichen/ und selbigem Matthias succedirt/ hatte sich viel Unruh wegen des Türken-Kriegs in Ungarn erhoben/ dahero Ihre Käys. Majestat Prag verlaßen/ und zu Wien residiret/ worauf hin auch viel Kunst-reiche Subjecta theils von Prag sich weggemacht/ theils aber gestorben/ also daß selbiger lang florirte Kunst-Parnas aller Musen beraubt worden.<sup>46</sup>

Doch der Nürnberger bleibt nicht der einzige Autor, der lobende Worte findet. Beinahe gleichzeitig wird in den Niederlanden im Jahr 1678 bei Samuel van Hoogstraten (1627–1678) der Prager Hofkünstler Bartholomäus Spranger noch zum Kanon der herausragenden Meister des Kolorits gezählt, wenn er neben seinem Zeitgenossen van Mander in einer Reihe mit Giulio Romano und Michelangelo genannt wird.<sup>47</sup>

Die positive Beurteilung brach jedoch bereits im späten 17. Jahrhundert ab, einer Zeit, in der die Epoche nach der Hochrenaissance zunehmend als eine des Verfalls angesehen wurde. Bereits van Hoogstraten klingt in seiner Einschätzung ambivalent, da er an der einen Stelle das Kolorit Sprangers lobt, an der anderen jedoch die erfundenen gekünstelten Figuren ohne Naturnähe tadelt.<sup>48</sup> Einhergehend mit der vermehrt negativen Beurteilung der später als ‚Manieristen‘ betitelten Künstler\*innen durch nachfolgende Generationen, fällt auch seine Meinung über sie äußerst kritisch aus.<sup>49</sup>

Hinzu kommt die erneute Fokussierung auf die italienische Kunst, die mit dem aufkommenden Barock als wegweisend und modern erachtet wird. Als Beispiel hierfür kann Christina von Schweden (1626–1689) dienen, die nach der Eroberung Prags im Dreißigjährigen Krieg einen Teil der Sammlung nach Stockholm transportieren ließ. Ihre Beurteilung der Werke nicht italienischen Ursprungs fällt vernichtend aus. In einem Brief an Paolo II. Orsini im Jahr 1653 beschreibt sie ihren Eindruck von den erbeuteten Kunstwerken:

46 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 356.

47 Vgl. Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Rotterdam 1678, S. 225: „Niemant duide t my ten euvel, dat ik zelfs vermaerde mannen noeme, Kornelis van Haerlem, Bartolomeus Spranger, Julio Roman, en den grooten Michel Agnolo hebben t koloreeren byna geheel over t hooft gezien.“

48 Vgl. ebd., S. 293.

49 Vgl. DaCosta Kaufmann 1982, S. 140, Anm. 3. Die Rezeption der Prager Hofkunst in der Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts hat Vácha bereits behandelt. Die Ergebnisse sind nachzulesen unter Štěpán Vácha: *The School of Prague or Old German Masters. Rudolfiner Painting in the Literary and Visual Discourse of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77 (2014), H. 3, S. 361–384.

It is really enormous and beautiful. There is an infinite range of items, but apart from some thirty or forty Italian originals, I discount them all. There are works by Albrecht Dürer and other German masters whose names I do not know but who would arouse the profound admiration of anyone apart from myself. But I do declare that I would exchange them all for two Raphaels, and I think that even this would be doing them too much honour.<sup>50</sup>

Es gibt jedoch zur gleichen Zeit auch andere Positionen auf dem internationalen Kunstmarkt. Štěpán Vácha ist eine der wenigen Studien zu verdanken, die sich mit der Rezeption der rudolfinschen Kunst in der Forschung beschäftigt. In seinem Aufsatz *The School of Prague or Old German Masters* sucht er in den einschlägigen kunsttheoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts nach den jeweils zeitgenössischen Bewertungen.<sup>51</sup> Es zeigt sich, dass sogar in der frühen italienischen Kunstliteratur wie in *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* des Venezianers Carlo Ridolfi die rudolfinschen Maler zu den modernsten (*i più moderni*) zählen und in einem Atemzug mit ihren Zeitgenossen genannt werden.<sup>52</sup> Beispiele wie diese Vitenammlung von 1648 belegen, dass die Hofkünstler in ihrer Zeit und noch einige Jahrzehnte später eine hohe Anerkennung erfuhren. Die Herabwürdigung als frivole Kunst hat jedoch parallel stattgefunden und zeigt auf unterschiedliche Arten Abgrenzungsbestrebungen, um sich entweder politisch zu distanzieren oder Antagonisten zugunsten einer Aufwertung der eigenen Kunstauffassung zu konstruieren.<sup>53</sup> Gegenüber der rudolfinschen allegorischen Kunst konnten so die akademischen, eher an der Hochrenaissance orientierten Maler ihre moralisierenden Bilderfindungen abgrenzen.

Die neue Beschäftigung mit Prag als Kulturzentrum wurde dann erst wieder durch die Wiener Kunstgeschichte befördert. Im 19. Jahrhundert kam es im Zuge der Etablierung der Kunstwissenschaft als Disziplin zu einer im Schwerpunkt historischen Auseinandersetzung mit der Regierungszeit Rudolfs II. und der Kunstaübung in diesem Umfeld. Vor allem die Publikationen des im Jahr 1883 begründeten *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* förderten die sukzessive

50 Carl Nordenfalk: Christina and Art. In: Per Bjurström (Hrsg.): *Christina, Queen of Sweden. A Personality of European Civilisation* (= Nationalmusei utställningskatalog, Bd. 305). Ausst.-Kat. Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm 1966, S. 416–421, hier S. 419, zitiert nach Vácha 2014, S. 361.

51 Ebd.

52 Vgl. ebd., S. 370, Ridolfi nennt Annibale Carracci, Guido Reni, Johannes Rottenhammer, Spranger und Rubens in dieser Liste und fügt verallgemeinernd „und viele sehr hochgeschätzte Autoren“ („e d'altri molti valorosi autori“) an, siehe Carlo Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, 2 Bde. Hrsg. von Detlev von Hadeln. Neubearb. der Ausg. Venedig 1648. Berlin 1914, Bd. 1, S. 113, zitiert nach Vácha 2014, S. 370.

53 Ebd., S. 364–365.

Forschung, da hier neben Inventaren und Regesten<sup>54</sup> auch die ersten monografischen Aufsätze über die Hofkünstler zu finden sind.<sup>55</sup>

Es bleibt demnach an dieser Stelle festzuhalten, dass die Herabstufung der rudolfinischen Künstler vornehmlich ein Resultat der Kunstgeschichtsschreibung und einer Verengung des Kanons ist. Neben einer kumulierenden Vermischung der Kunst der Zeit um 1600 führt vor allem die sich vom Manierismus abgrenzende Kunstliteratur des Barocks dazu, diese Künstler und ihre Arbeitsweise als *exemplum ex negativo* zu sehen. Zahlreiche Forschungen haben jedoch in der Zwischenzeit belegen können, dass der Ruhm der Kunstsammlung Rudolfs II. weit über die böhmischen Landesgrenzen reichte und lange Zeit nach ihrem Bestehen als *exemplum ex positivo* für eine gelungene Kunstpolitik gesehen wurde.

- 54 Ab 1929 dann unter dem Titel *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* und ab 1999 unter *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* publiziert. Die Dokumente erschienen als Regesten sukzessive: Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XCI–CCXXVI; Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. I–XI; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthaltereii-Archiv in Prag (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), S. LXIII–CC; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthaltereii-Archiv in Prag (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891), S. I–XC; Karl Köpl: Urkunden, Acten und Regesten aus dem K. K. Statthaltereii-Archiv in Prag (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1911/1912), S. I–XXXIII; Heinrich Zimmermann, Franz Kreydzi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 1). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3 (1885), S. I–CLXXI; Franz Kreydzi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5 (1887), S. XXV–CLXXVI; Franz Kreydzi: Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. I–XLVIII; Inventare: Heinrich Zimmermann: Das Inventar des Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dez. 1621 nach den Akten des K. K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905), T. 2, S. XIII–LXXV.
- 55 Monografische Untersuchungen um 1900: Albert Ilg: Adrian de Vries. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 118–148; Albert Ilg: Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 4 (1886), S. 38–51; Berthold Haendcke: Joseph Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), S. 45–59; Eduard Chmelarz: Georg und Jakob Hoefnagel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 275–290; Ernst Diez: Der Hofmaler Bartholomäus Spranger. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 28 (1909), H. 3, S. 93–151; Rudolf Arthur Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30 (1911/1912), S. 59–182.

## 2.2 Die unterschiedlichen Formen von Transfer und Transformation in der Forschung zum kulturellen Austausch um 1600

Vermehrt bemüht man sich in der Forschung zur rudolfnischen Kunst um eine umfassendere Betrachtung des Kulturkreises und sucht nach einheitlichen Prinzipien, die unabhängig von Ländergrenzen und Regionen gleichzeitig Anwendung finden. Dabei wird in neueren Studien zumeist der Aspekt des Kulturtransfers in der Region Mitteleuropa in den Mittelpunkt gerückt und Prag als Relais dieser Beobachtungen herangezogen.<sup>56</sup> Neben ihrer Funktion als Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs war Prag ebenfalls der Verwaltungssitz der Kronländer Böhmen, Mähren, Schlesien, Ober- und Niederlausitz.<sup>57</sup> Prag in der Regierungszeit Rudolfs II. kann im weitesten Sinne als Metropole verstanden werden.<sup>58</sup> Hinzu kommt, dass das Bild auf

56 Vgl. Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk (Hrsg.): *Urbs aurea. Das Rudolfnische Prag*. Prag 1997; 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; 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; Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004, und hier besonders Thomas DaCosta Kaufmann: Die Geschichte der Kunst Ostmitteleuropas als Herausforderung für die Historiographie der Kunst Europas. In: Robert Born et al. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 1). Berlin 2004, S. 51–64; Maurice Saß: Ungleicher Wettkampf. Nationalkodierende und regionalpezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 75–133; Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů, Univerzita Karlova v Praze 25.04.2014*. Prag 2014. Zum Verhältnis von Kaiser- und Fürstenhöfe: Thomas DaCosta Kaufmann: Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig; Národní Galerie, Prag, Braunschweig 1998, S. 9–19; Thomas DaCosta Kaufmann: *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*. London 1995; Hausenblasová 2000; Friedrich Polleroß: Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. In: Jochen Luckhardt (Hrsg.): »... einer der größten Monarchen Europas«?! *Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*. Petersberg 2014, S. 24–67; Robert Born (Hrsg.): *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 14). Ostfildern 2014; Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014.

57 Hausenblasová 2002, S. 20.

58 Vgl. Evamaria Engel, Karen Lambrecht: Hauptstadt – Residenz – Residenzstadt – Metropole – Zentraler Ort. Probleme ihrer Definition und Charakterisierung. In: Evamaria Engel et al. (Hrsg.):

das historische Prag um 1600 zuletzt auch wegen politischer, teils propagandistischer Geschichtsausdeutung stark verzerrt erscheint. Daher plädiert Thomas DaCosta Kaufmann für ein Zusammenziehen der unterschiedlichen nationalen Geschichtsschreibungen, um die damaligen Transferbereiche besser erschließen zu können. Weiterhin argumentiert er plausibel, dass für die Beschäftigung mit der rudolfinischen Kunst nicht nur die Region um Prag, sondern gleich das gesamte Reichsgebiet sowie die über den Handel verbundenen Regionen beleuchtet werden müssten.<sup>59</sup>

Das Problem beginnt bereits bei der Benennung des geografischen Untersuchungsgebiets. Spricht man allgemein vom ‚Kaiserreich‘, von ‚Böhmen‘ oder vom ‚östlichen Europa‘? DaCosta Kaufmann stellt fest, dass die Bezeichnung ‚Ostmitteleuropa‘, wie sie bisher meist in Publikationen vorkommt, nicht nur problematisch, sondern auch anachronistisch ist. Daher schlägt er vor, von einem ‚Mitteleuropa‘ zu sprechen, das die Gebiete des heutigen Polens, Tschechiens, Ungarns etc. einschließt.<sup>60</sup> Dieser Meinung entspricht ebenfalls Wolfgang Schmale. Aus soziologischer Sicht richtet er seinen Fokus auf kulturelle Gemeinsamkeiten und Austauschbeziehungen, wobei stets die Frage nach einem verbindenden Element im Sinne eines europäischen Gedankens im Zentrum steht.<sup>61</sup> Selbst wenn die Bedeutung des rudolfinischen Prags auf die Kunstausübungen seiner Zeit nicht zu unterschätzen ist, hat vor allem Evelyn Reitz in ihrer Dissertation aufzeigen können, dass die an den Hof berufenen Künstler den unterschiedlichsten Kultureinflüssen anderer Orte ausgesetzt waren und diese teilweise bewusst verarbeitet haben, um in einer eigenständigen Weise ihre Werke zu generieren. In Prag kam es dann zu einer Kumulation der unterschiedlichsten Prägungen, denn „[d]ie Pluralität der Auftraggeber und Konfessionen, die den bisherigen Werdegang der Künstler geformt hatte, wurde nunmehr von einem Nacheinander in ein Nebeneinander überführt“.<sup>62</sup> Resultierend aus dieser Feststellung erweist es sich als obsolet, bei einer Untersuchung von Rezeptionsverfahren, wie es das Ziel dieser Arbeit ist, von ‚Regionalstilen‘ oder sogar ‚Nationalstilen‘ zu sprechen. In einer Vermischung und beinahe Amalgamierung von unterschiedlichsten Modi, Traditionen und Prägungen mit einem stetigen Streben nach artifiziellen Ausdrucksformen und qualitätvoller Ausführung ist es insbesondere diese Übereinkunft im Unterschiedlichen, die alle Maler als ‚rudolfinisch‘ auszeichnet. Dieses Prinzip nennt Reitz *discordia concors* und fasst es trefflich zusammen:

*Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 3). Berlin 1995, S. 11–31, hier S. 28–29; Zimmer 2000, S. 284–285; DaCosta Kaufmann: *Geschichte* 2004, S. 57.

59 Vgl. ebd.

60 Vgl. ebd., S. 54–56.

61 Vgl. Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003; Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Studien zur europäischen Identität im 17. Jahrhundert* (= Herausforderungen, Bd. 15). Bochum 2004.

62 Reitz: *Discordia* 2015, S. 560.

Die Besonderheit in Prag um 1600 bestand darin, nicht allein einer Einheit in der Entzweigung zuzustreben, sondern sich gleichzeitig der bestehenden Uneinigkeiten, die darin ideell überbrückt wurden, bewusst zu bleiben. Die rudolfinischen Künstler waren sich in der Differenzerfahrung einig und erprobten in den einzelnen Werken Möglichkeiten, die divergenten stilistischen Prägungen und strittigen Bildthemen in einer ästhetischen Einheit zusammenzuführen.<sup>63</sup>

Diese Beobachtung, verknüpft mit den Überlegungen des Kulturtransfers, eröffnet neue Denkansätze. In ihnen liegt die Chance einer Relativierung von kanonisierten Forschungsmeinungen, „[...] da die kulturellen Bewegungen hier [in Prag] auf besonderen Bedingungen beruhten [...]“<sup>64</sup>

Aus der Sicht der Kulturaustauschstudien ist man sich einig, dass Prag als Zentrum der Kunstproduktion nicht isoliert für sich geblieben ist. Dass ein politisches Zentrum mit allen europäischen Städten, König- bis Fürstentümern im Austausch gestanden hat, ist wohl konsensual. Wie im individuellen Fall die politischen und kulturellen Austauschbeziehungen funktionierten, ist Teil der aktuellen Forschung zur Rolle der Kunstagenten und Diplomaten.<sup>65</sup>

Im Rahmen hier sollen jedoch nicht diejenigen Personen im Mittelpunkt stehen, die für den aktiven Austausch verantwortlich waren. Mit einer Öffnung der Perspektive auf den neutraleren Begriff ‚Transfer‘ werden neben den Kunstwerken selbst vor allem die Bildideen beleuchtet.

Bereits ab den 1980er-Jahren hat das Sprechen über unterschiedliche Transferphänomene Einzug in die Kulturwissenschaften gehalten und sich auf vielseitige Weise für die treffende Bezeichnung heterogener Bewegungsmuster etabliert.<sup>66</sup> In ihm impliziert ist jedwede Form der Weitergabe, Ver- und Übermittlung. Als ‚Transfer‘ kann demnach

63 Ebd., S. 265.

64 Vgl. Zimmer 2000, S. 284. Auch wenn der Begriff des ‚Kulturtransfers‘ anachronistisch ist, soll hier auf die damit verbundenen Theorien zurückgegriffen werden. Kritik an der Kulturtransferforschung wird vor allem von Jürgen Zimmer an gleicher Stelle geübt.

65 Sarvenaz Ayooghi: Die rudolfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien. In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF Stadt und Hof* 4 (2015), S. 103–111. Sarvenaz Ayooghi: In the Service of the Emperor. Acquisition Strategies and Network of Rudolfinian Art Agents in Italy Around 1600. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 221–222.

66 Bezüglich des Begriffs sei vor allem auf die frühen Arbeiten von Espagne und Werner verwiesen, siehe Michel Espagne, Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C. N. R. S. In: *Francia* 13 (1985), H. 1, S. 502–510. Diese Thesen des Kulturtransfers wurden dann weiterhin von Michael Espagne vertieft wie bei Michel Espagne et al.: *European History in an Interconnected World. An Introduction to Transnational History*. Basingstoke 2012; Michel Espagne: Cultural Transfers in Art History. In: Thomas DaCosta Kaufmann et al. (Hrsg.): *Circulations in the Global History of Art* (= Studies in Art Historiography, Bd. 10). Farnham 2015, S. 97–112.

alles verstanden werden, das man als Nachwirkung oder Einfluss gefasst hatte, ohne die damit konnotierte Gerichtetheit zu haben. Die Weitergabe kann aktiv oder passiv gestaltet sein oder auch unterschiedliche Szenarien der Vermittlung meinen. Darin werden demnach wandernde Künstler, aber auch wandernde Kunstobjekte, einzelne Bildelemente bis hin zu Stilen oder Versatzstücken mit einbezogen.

Und an dieser Stelle kommt die Bildidee ins Spiel. Aufbauend auf Erwin Panofskys Beobachtungen über den Wandel der Ideenlehre zum Ende des 16. Jahrhunderts wird in diesem Zusammenhang unter dem Begriff der ‚Bildidee‘ die Manifestation oder in seinen Worten die „äußere Versichtbarung“<sup>67</sup> der inneren Idee verstanden. So werden unter diesem Schirmbegriff unterschiedliche theoretische Konzepte von *Inventione*, *Concetto* bis zur Komposition zusammengefasst. Dieses Vorgehen ist notwendig, da die rudolfinischen Künstler keine schriftlichen, kunsttheoretischen Traktate hinterlassen haben; gleichwohl man weiß, welcher Quellen der zeitgenössischen, vor allem italienischen Kunsttheorie sie sich bedienten. Dieses Dilemma der fehlenden textlichen Manifestation einer Theorie der rudolfinischen Kunst fordert die Forschung heraus, verstärkt Hinweisen aus den visuellen Quellen und Biografien nachzugehen, um Annahmen über das künstlerische Schaffen formulieren zu können.<sup>68</sup> Diese Grundbeobachtung führt dazu, dass vor allem eine werkimmanente Vorgehensweise bei der Betrachtung unterschiedlichster Phänomene der rudolfinischen Kunst unabdingbar ist. Mit der Fokussierung auf die Bildideen der aus Prag stammenden Inventionen können unterschiedlichste Beobachtungen gemacht werden, die einen Einblick in das Rezeptionsverhalten geben. Dieser Einblick gelingt, indem man die Transferprozesse räumlich, zeitlich und auch gattungsübergreifend analysiert. Im Zentrum dieser Untersuchung steht daher stets der Transfer von Bildideen: Wohin und bis wann verbreiteten sich die in Prag neu geschaffenen Kompositionen? Wie wurde mit der Bildidee umgegangen und auf welche Weise wurde die Vorlage in ein neues Medium übersetzt? Da die Provenienzen der einzelnen Werke der Rezeption heute meist nicht zu klären sind, müssen diese Fragen auf die Fülle der sogenannten Kopien angewendet werden. Dabei handelt es sich um eine Objektgruppe, die bislang in der Forschung stark vernachlässigt wurde, obwohl sie als hervorragende Belege dafür dienen können, dass es eine Rezeption gegeben hat; außerdem verfügen sie über eine epistemische Quellenfunktion. Um dieser auf den Grund zu gehen, werden die Kopien nach rudolfinischen Bilderfindungen in Bildreihen gleichwertig nebeneinandergestellt. Inspiriert von Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* und dem Prinzip des vergleichenden Sehens dienen die Bildreihen der gleichen Komposition als Anschauungsgrundlage,

67 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2. Aufl. Berlin 1960, S. 47.

68 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. The Problem of the Stylistics of RudolFINE Painting*. In: ders.: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004, S. 33–70, hier S. 39–40.

quasi als Untersuchungskorpus, für die Frage nach dem Transfer der Bildideen selbst in andere Kulturkreise und Gattungen; sie werden so zu Quellen überzeitlicher Rezeptionsphänomene.<sup>69</sup>

## 2.3 Das Thematisieren von Kopien in der Forschung zur rudolfinischen Kunst

Nachdem große Forschungslücken zunächst durch kulturhistorische Überblicksausstellungen überwunden wurden, Einzelstudien zu den Künstlern vorhanden sind und thematisch fokussierte Arbeiten eine recht gute Ausgangslage bieten, ist es möglich, von einem polyfokalen Überblick zu einer sehr konkreten, reduzierten Fragestellung zu kommen. Die aktuelle Forschungslage berechtigt demnach dazu, bislang vernachlässigte Randfelder zu beleuchten, um diesen eine angemessene historisch-kritische Würdigung zuteilwerden zu lassen. Die Kopien nach Werken rudolfinischer Maler wurden bislang in den großen Monografien im Kleingedruckten oder in den Fußnoten erwähnt, bei Fragen der Händescheidung gelegentlich auch genauer besprochen. Hier und jetzt sollen sie nun im Mittelpunkt stehen.

Lange Zeit in ihrer historischen Funktion unterschätzt, bietet sich eine Vielzahl an Objekten, die als portable Medien die Inventionen der rudolfinischen Künstler über weite Strecken zugänglich machen. Sie sind die aktiven Akteure im Kulturtransfer. Bereits Lutz Musner deutet darauf hin, dass „[b]ei diesen Austauschprozessen [...] es sich um Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken [handelt], die durch je spezifische Muster der Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden“.<sup>70</sup> Die Untersuchung der Kopien in jedweder Erscheinungsform bietet sich demnach an, um unterschiedliche Transferphänomene sichtbar zu machen. Hierfür ist eine empirische Untersuchung notwendig, wobei mit kunsthistorischen Methoden vornehmlich eine

69 Das Prinzip der Bildreihen fand auch 2001 in der Ausstellung *De firma Brueghel* in Maastricht Verwendung, bei der allein vier Kompositionen in jeweils zehn Versionen vergleichend einander gegenübergestellt wurden. In der Zusammenschau wurde so erstmals in der Brueghel-Forschung das bekannte Phänomen der Kopie durch Pieter Brueghel d.J. sichtbar, dazu der Katalog von Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001. Den von diesem Konzept ausgehenden Mehrwert für eine historische Wissenschaft betont Nils Büttner in seiner Rezension, vgl. Nils Büttner: *De firma Breughel – L'entreprise Breughel*. Rezension zu „Dominique Allart, Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Maastricht; Brüssel. Gent 2001“. In: *Kunstchronik* 55 (2002), S. 462–465.

70 Lutz Musner: *Kultur als Transfer: Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur*. In: Helga Mitterbauer (Hrsg.): *Ent-grenzte Räume* (= Studien zur Moderne, Bd. 22). Wien 2005, S. 173–193, hier S. 173.

qualitative Analyse an Einzelbeispielen durchgeführt werden kann. Eine quantitative Erhebung müssen nachfolgenden Forschungen der Wirtschafts- und Sozialgeschichte übernehmen.

Es wird noch zu belegen sein, inwieweit im Anschluss an die Untersuchung von Kopien nach Spranger Aussagen über eine Rezeption rudolfinscher Maler oder gar der rudolfinschen Kunst gemacht werden können. Es sei an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen, dass eine Untersuchung einzelner Kopien keinen Anspruch auf eine allumfassende, vollständige Rezeption der Hofkunst selbst bieten kann. Allerdings kann diese Arbeit eine methodische Ausgangslage für weiterführende Forschungen bieten. Zuvor muss jedoch die Frage geklärt werden, warum dieses Potenzial bisher in der Forschung unerkannt blieb.

Die Kopien von Werken aus der Prager Sammlung Rudolfs II. und von Künstlern, die als ‚Rudolfiner‘ bezeichnet werden, haben bislang wenig Beachtung im Forschungsdiskurs gefunden. Um diese Lücke genauer fassen zu können, muss zunächst von der allgemeinen Kunstforschung zu den Künstlern am Prager Hof übergegangen werden. Es muss konkretisiert werden, in welcher Form und zu welchem Zweck bisher über Kopien geschrieben wurde. Anhand von Beispielen wird im Folgenden aufgezeigt, welche Mechanismen im Umgang mit Reproduktionen bereits bekannt sind und welche Arten von Kopien in der Forschung bislang vernachlässigt wurden.

### 2.3.1 Das Kombinieren von Original und Kopie

Über Gemäldekopien im engeren Sinne wurde bisher in der Literatur zur rudolfinschen Kunst wenig geschrieben. Die größte Aufmerksamkeit wird den vom Kaiser beauftragten Kopien zuteil, die ihm Rahmen seiner Ankaufspolitik entstanden. Die Erforschung des Netzwerks von Kunstagenten um 1600 und der meist diplomatisch geführten Kommunikation um Ankäufe schreitet stetig voran.<sup>71</sup> Dabei erfahren die Kopien insofern eine Aufwertung, als dass sie als Objekte dieser Transaktionen behandelt werden. Eine Auseinandersetzung mit ihrer Qualität, einem Vergleich von Vor- und Nachbild sowie der Frage nach dem zeitgenössischen Werkcharakter der

71 Zu den wichtigsten Publikationen mit dem Schwerpunkt Kunstagenten zählen Hans Cools et al. (Hrsg.): *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*. Hilversum 2006; Marieke von Bernstorff: *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi* (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28). München 2010; Cools et al. 2006; Marika Koblussek (Hrsg.): *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, Bd. 154). Leiden 2011. Hier sei vor allem auf die sich noch in Arbeit befindende Dissertation von Sarvenaz Ayooghi an der Universität Trier verwiesen, die in zwei Aufsätzen das Forschungsprojekt *Die rudolfinschen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien* bereits vorgestellt hat. Mit dieser Arbeit soll ein weiterer wichtiger Beitrag zur Erforschung des Berufsfelds ‚Kunst-agent‘ am Prager Hof unter Kaiser Rudolf II. geleistet werden: Ayooghi 2012; Ayooghi 2015.

Kopien entfällt in den meisten Fällen wegen dieser Fokussierung auf die soziokulturellen Zusammenhänge des Kulturtransfers.

Mehrheitlich wird dann hierbei die komplizierte Geschichte des Gemäldes Parmigianinos *Bogenschnitzender Amor* thematisiert (Abb. 7). Einvernehmlich waren zwei Werke mit diesem Motiv bei einer Ausstellung unter dem Titel *Doppelgänger*<sup>72</sup> im Jahr 2011 zur vergleichenden Betrachtung nebeneinander zu sehen. In der gängigen Praxis wird jedoch lediglich das Original des Italieners in der ständigen Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien gezeigt, während die Kopie des rudolfinischen Malers Joseph Heintz d. Ä. im Depot verbleibt. Weiterhin verschweigt die heutige Aufbewahrungssituation den kräftezehrenden Ankaufprozess und die ereignisreichen Verwicklungen, denen das Gemälde Parmigianinos ausgesetzt war.

Wohl kurz nach 1530 von dem Cavalier Francesco Baiardo, einem befreundeten Gönner Parmigianinos, in Auftrag gegeben, stellt das Gemälde *Amor seinen Bogen schnitzend* sowohl durch die den Bildraum ausfüllende Figur als auch durch die Farbigkeit eine Ausnahme im Œuvre Parmigianinos dar. Erstmals archivarisch nachweisbar ist das Werk im Inventar des Auftragsgebers, in dem es als „Un Cupido colorito finito di mano del Parmésanino alto B2 e più“<sup>73</sup> verzeichnet ist und auch von Giorgio Vasari noch genannt wird:

In derselben Zeit [während der Freskierung der Kirche von Santa Maria della Steccata] schuf er für den Permenser Edelmann und seinen, ihm sehr nahestehenden Freund Cavaliere Baiardi in einem Gemälde einen Cupido, der eigenhändig einen Bogen fertigt. Zu seinen Füßen stelle er zwei Putten dar, von denen einer im Sitzen nach dem Arm des anderen greift und ihn lachend dazu auffordert, Cupido mit einem Finger zu berühren, und jener, der ihn nicht berühren möchte, weint und gibt damit seine Angst zu erkennen, sich am Feuer Amors zu verbrennen.<sup>74</sup>

Von dort aus geht es wohl aufgrund einer fehlenden Nachkommenschaft in den Besitz von Marcantonio Cavalco über, der als Erbe eingesetzt wurde.<sup>75</sup> Wenn man

72 Soweit bekannt ist hierzu kein Ausstellungskatalog erschienen, sodass man sich lediglich mithilfe des Pressematerials darüber informieren kann, siehe u. a. Nina Auinger-Sutterlüty: *Doppelgänger* 6.11.2012 bis 14.1.2013 [Presseinformation]. In: Kunsthistorisches Museum, unter: [http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Allgemein/pdf/PT\\_Doppelgaenger\\_dt.pdf](http://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Allgemein/pdf/PT_Doppelgaenger_dt.pdf) [Stand: 01.08.2022]; Website des Kunsthistorischen Museums Wien, Ausstellungsarchiv, unter: <https://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/doppelgaenger/> [Stand: 01.08.2022].

73 Arthur E. Popham: The Baiardo Inventory. In: Jeanne Courtauld (Hrsg.): *Studies in Renaissance & Baroque Art. Presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*. London 1967, S. 26–29, hier S. 26.

74 Giorgio Vasari: *Das Leben des Parmigianino*. Hrsg. von Matteo Burioni (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004, S. 29–31.

75 Das Gemälde wurde im Testament von Francesco Baiardo vermerkt, vgl. Robert Wald: *Parmigianino's Cupid Carving his Bow. History, Examination, Restoration*. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.):

Vasaris Gedächtnis Vertrauen schenken mag, bestätigt sich dieser Sachverhalt in der Vita des Parmesen:

Dieses Gemälde, das lieblich im Kolorit, geistreich in der Erfindung und so anmutig aufgrund dieses seines Stils ist, daß er von Künstlern und von denen, die sich an der Kunst erfreuen, nachgeahmt und sehr beachtet wurde, befindet sich heute im studiolo des Herrn Marcantonio Cavalco, dem Erben des Cavaliere Baiardi, zusammen mit vielen wunderschönen und wohl vollendeten Zeichnungen jeder Art, die er von der Hand Francescos [Parmigianinos] gesammelt hat.<sup>76</sup>

Vermutlich blieb das Gemälde wohl noch bis in die 1560er-Jahre hinein in Italien, bis es von Antonio Pérez (1540–1611), dem Staatssekretär des spanischen Königs Philipp II., für die eigene Sammlung erworben wurde. Dort wird es als eins der bedeutendsten Werke der Sammlung Pérez' gehandelt. Diese Wertschätzung ist nicht nur damit zu begründen, dass die Auflistung der Gemälde im Inventar des Madrilenen mit dem Cupido beginnt. Vielmehr ist die Beschreibung der Präsentation innerhalb der Gemäldegalerie in dessen Residenz *La Casilla*, unweit der Tore Madrids, der wichtigste Anhaltspunkt für diese Vermutung: „Ein Gemälde mit einem Cupido auf Holz, der einen Bogen macht, zu seinen Füßen zwei Kinder, mit einem buntgestreiftem Taftvorhang.“<sup>77</sup> Besonders wertvolle und ruhmreiche Kunstwerke wurden mit einem farbigen Seidenvorhang wie dem hier beschriebenen geschützt. Allerdings könnte diese Art der Präsentation auch darauf hindeuten, dass die Malschicht bereits zu diesem Zeitpunkt in einem schlechten Zustand war. Grund dafür könnte neben den häufigen Transporten im Rahmen eines Besitzwechsels auch das Kopieren des Gemäldes sein. Ein Indiz hierfür sind die vielen früheren Kopien des Bogenschnitzers, die wohl in recht invasiven Pausverfahren hergestellt wurden.<sup>78</sup> Auf jeden Fall ist klar, dass sich das Gemälde Parmigianinos 1585 noch in dieser Sammlung befand. Unklar ist jedoch der Verbleib in den folgenden Jahren, da durch die Enteignung Pérez' im Zuge einer Mordanklage der Aufbewahrungsort der Sammlung nicht gesichert ist.<sup>79</sup> Einzelne

*Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi Parma 13–15 giugno 2002* (= Biblioteca d'arte, Bd. 3). Mailand 2002, S. 165–181, hier S. 167.

76 Vasari: Parmigianino 2004, S. 31.

77 Angela Delaforce: The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II. In: *The Burlington Magazine* 124, Nr. 957 (1982), S. 742–753, hier S. 749: „Un quadro de Un cupido en tabla qesta haciendo Un arco y tiene dos ninos a los pies con su cortina de tafetan bareteado de colores.“

78 Vgl. Wald 2002, S. 173.

79 Lange Zeit wurde vermutet, dass vor allem berühmte oder kostbare Gemälde aus Pérez' Sammlung in den Besitz Philipps II. übergegangen seien, da dieser einen Verkauf aus der konfiszierten Sammlung generell blockiert habe. Daran kann gezweifelt werden, da der *Cupido* nicht im Nachlassinventar von Philipp II. im Jahr 1598 verzeichnet ist, obwohl die Auktion bereits 1585 hätte stattfinden sollen, siehe ebd., S. 177, Anm. 34. Allerdings ist diese Auktion nur durch den



**Abb. 7** Francesco Mazzola gen. Parmigianino, *Bogenschnitzender Amor*, 1534/1539, 135,5 × 65 cm, ölhaltige Malerei auf Lindenholz, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, GG 275



**Abb. 8** Joseph Heintz d. Ä., *Bogenschnitzender Amor*, nach 1603, ölhaltige Malerei auf Holz, 135 × 64 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1588

Briefverkehr des kaiserlichen Gesandten und Kunsthändlers Khevenhüller bekannt, der in seiner Korrespondenz mit Rudolf II. diese ankündigt und als Preis für ein Original Parmigianinos 400 Dukaten nennt, ebd., S. 177–178, Anm. 34. Die von Wald 2002 nicht beachteten Quellen aus dem Oberösterreichischen Landesarchiv, welches einen Teil des Nachlasses der Familie Khevenhüller aufbewahrt, eröffnen die gesamte Korrespondenz. In Briefbüchern mit Kopien der an Rudolf II. gesendeten Briefe ist der schwierige Ankaufsprozess detaillierter nachzuvollziehen, siehe Karl Rudolf: „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige Tausend Gulden ausgeben?“ Correggio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 3–15.



Abb. 9 Roelant Savery, Joseph Heintz d. Ä., *Venus und Amor vor der Liebesburg*, um 1605, ölhaltige Malerei auf Leinwand, 135 × 63,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 6953

Reise angedeutet. Man geht daher davon aus, dass Heintz d. Ä. mehrere Kopien in Prag direkt von dem Original erstellt hat. Rechnet man also die Transportzeit hinzu, kann er frühestens im Herbst 1605 mit der Arbeit daran begonnen haben. Sehr

Indizien lassen sich in der Korrespondenz des kaiserlichen Kunstagenten Hans Khevenhüller (1538–1606) mit Rudolf II. finden. Er informierte den Monarchen im entfernten Prag über die Schwierigkeiten beim Ankauf aufgrund der Anklage gegen Pérez und lässt ohne viel Hoffnung den Kaiser am 26. April 1586 wissen, dass der Verkauf eingestellt worden sei, zumal die Bilder ohnehin in schlechtem Zustand gewesen seien.<sup>80</sup> Selbst wenn sich Rudolf II. anfangs mit einer Kopie zufriedengegeben zu haben scheint, blieb sein Kunstagent weiterhin aktiv, bis im Sommer 1605 das Gemälde des *Bogenschnitzenden Amor* nach Prag gesendet werden konnte.<sup>81</sup>

Allerdings ist bislang noch unklar, aus welchen Gründen und zu welchem Zeitpunkt der damalige Hofkünstler Heintz d. Ä. die Wiener Kopie des *Cupido* angefertigt hat, obwohl der Kaiser bereits im Besitz des Gemäldes war (Abb. 8). Erste Vermutungen, dass Heintz d. Ä. selbst im Zuge des stockenden Beschaffungsprozesses nach Madrid gereist sein könnte, um dem ungeduldrigen Kaiser wenigstens eine Kopie des begehrten Kunstobjekts zu erstellen, erscheinen eher unwahrscheinlich. In keiner bisher bekannten Korrespondenz wird ein solcher Auftrag, geschweige denn eine

80 Zitiert nach ebd., S. 7.

81 Die angefertigten Kopien gingen wohl auf dem Seeweg verloren. Der häufig zitierte Aufsatz von Robert Wald im Jahr 2002 bezieht sich lediglich auf die Regesten, siehe Wald 2002, bes. S. 168–170. Eine vollständige Rekonstruktion der historischen Ereignisse, die Auswertung des noch unpublizierten Geheimbuchs von Khevenhüller und die Sachlage der Besitzverhältnisse wird ausführlich von Karl Rudolf diskutiert, siehe Rudolf 2002.

wahrscheinlich ist ein Bericht aus dem 18. Jahrhundert glaubhaft, demnach Heintz d. Ä. weitere Versionen erstellt hat, während er mit der Restaurierung der weit gereisten Tafel betraut war.<sup>82</sup>

Offen bleibt bei dieser These jedoch, wieso eine Version in der Sammlung verblieb, wenn doch Parmigianinos Werk bereits vorhanden gewesen war. Mit dem Blick in das wohl von 1619 stammende *Inventar H* lässt sich eine These zu dieser Beobachtung konstruieren. Dort ist nicht nur das Original Parmigianinos, sondern auch die Heintz-Kopie unter einer Objektnummer genannt: „Ein nackhents doppelts bild, sizent, mit 2 kinderbildel sambt einer landschaft mit Cupito, sambt einer gleichen copia, als ein stuckh ist von Cupido, wie ime ein bogen macht.“<sup>83</sup> Robert Wald geht davon aus, dass mit diesem „doppelts bild“ nicht das Original, sondern die Heintz-Version gemeint ist, da sie bis in das Jahr 1938 noch auf der Rückseite eine Darstellung mit *Venus und Amor vor der Liebesburg* hatte (Abb. 9).<sup>84</sup> Heute wird diese Landschaft im gleichen Format mit Burgausblick als Gemeinschaftsarbeit von Roelant Savery und Heintz d. Ä. gesehen.<sup>85</sup> Wald vermutet weiterhin, dass die *Landschaft mit Venus und dem Amorknaben* direkt auf die Rückseite von Heintz' Gemälde gemalt wurde, was einen nachträglichen Transfer im Jahr 1938 auf eine Leinwand voraussetzen würde. Da dieser Malgrundtransfer nicht bekannt ist, muss dies lediglich eine Vermutung bleiben.<sup>86</sup> Man kann jedoch davon ausgehen, dass die Landschaft gleich mit der Anfertigung der Wiener Cupido-Version gemalt und angebracht wurde, da sie sowohl im Format als auch auf thematischer Ebene übereinstimmt.

Es bleibt trotz allem die Frage offen, wie die Hängung dieser drei Objekte war und in welcher Art und Weise sie ausgestellt wurden. Da die ursprüngliche Situation weder erhalten noch durch Quellen oder Berichte belegt ist, darf die nun folgende

82 Wald führt als Quelle Christoph Gottlieb von Murrs in Nürnberg 1771 publizierten Reisebericht *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien* an, siehe Wald 2002, S. 170–171; Lubomír Konečný: „Cupid Carving His Bow“ from Parmigianino to Rubens. In: *Notes in the History of Art* 34 (2014), H. 1, S. 24–31, hier S. 24.

83 Wilhelm Köhler: Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstskammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 26 (1906/1907), S. I–XX, hier Reg. 19448, S. IX, Nr. 41.

84 Siehe Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Weissenhorn 1971, S. 125–126; vgl. Wald 2002, S. 179, Anm. 46: „This ‘Dopelts bild’ almost certainly refers to adouble sides painting, ie J. Heintz’s copy of Parmigianino’s Cupid (Oil on oak panel, Inv. 1588) and the Netherlandish work depicting *Venus and [sic!] Amor vor der Liebesburg* (oil on canvas – inv. no. 6953).“

85 Roelant Savery, *Venus und Amor vor der Liebesburg*, um 1605, Leinwand, 135 × 63,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 6953, ursprüngliche Rückseite von Joseph Heintz' d. Ä. *Bogenschnitzendem Amor*, Inv.-Nr. GG 1588, 1938 abgetrennt, siehe Kunsthistorisches Museum Wien, Objektdatenbank, unter <https://www.khm.at/de/object/86109d40of/> [Stand: 01.08.2022].

86 Vgl. ebd.: „It is not absolutly clear whether the *Venus and [sic!] Amor vor der Liebesburg*, which is now on canvas, could not have been painted directly on the reverse of the oak panel of Heintz’s copy.“

Rekonstruktion keinesfalls als historisch gegeben angesehen werden. Sie soll lediglich einen Aspekt der Ausstellbarkeit von Kopien im Zusammenhang mit den Originalen eröffnen.

Anhand der Restaurierungsberichte und dem Wissen um die Restaurierung von Parmigianinos Tafel von Heintz d. Ä. ist sich Robert Wald relativ sicher, dass der Hofkünstler das Format der beschädigten Tafel durch Hinzufügen von Brettleisten erweitert hat: „If it is true, as material evidence suggests, that Joseph Heintz the Elder added wooden segments to the panel and reintegrated the painted surface [...]“. <sup>87</sup> Dieses angenommene Vorgehen führt selbstredend zu der Frage, aus welchem Grund es zu dieser Formaterweiterung gekommen war. In seinen Anmerkungen schlägt Wald dazu zwei Möglichkeiten vor. <sup>88</sup> Entweder könne das Ziel einer Vergrößerung mit einer möglichen Einbettung in Wandpaneelen zusammenhängen, die durch das Dekonationskonzept bereits die Größe vorgegeben haben. Dieser Vorgang konnte jedoch bei keinem anderen angekauften Meisterwerk beobachtet werden und gilt daher als eher unwahrscheinlich; noch dazu wäre eine Rückseitenbemalung dann nicht notwendig gewesen. Als zweite Möglichkeit könnte sich Wald eine Anpassung an die Größenverhältnisse einer Truhe oder eines Kabinettschranks vorstellen, wodurch der *Cupido* von Parmigianino zur Tür oder zum Truhendeckel umfunktioniert worden wäre. Aufgrund des hochrechteckigen Formats wirkt das Anbringen an eine meist längsrechteckige, mit zwei Scharnieren an der Rückwand befestigte Variante in Form eines Deckels als eher unwahrscheinlich. Es ist undenkbar, dass ein so berühmtes Meisterwerk, dessen Ankauf beinahe 20 Jahre gekostet hat und mit einem hohen Aufwand verbunden gewesen war, auf eine Weise auszustellen, die eine ungünstige Position zur Betrachtung bietet: Die Komposition würde quer zum Format liegen.

Bei genauer Überlegung erscheint die Variante des Kabinettschranks doch plausibler. Als Vergleich verweist Wald auf einen Schrank aus spanischer Produktion, der in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert wird (**Abb. 10**). <sup>89</sup> Unklar bleibt jedoch, wie Wald sich die Positionierung der Tafeln denkt. Man hätte bei geöffnetem Schrank zwei Mal den *Bogenschnitzenden Amor* sehen können. Allerdings fehlen hierfür die Belege.

Viel eher ist zu vermuten, dass das kostbare Meisterwerk Parmigianinos in einem hohen Kastenrahmen von einem Deckel geschützt wurde, welcher wiederum aus der Kopie von Heintz d. Ä. und der Landschaft von Savery bestand. Dabei wäre denkbar, dass bei geschlossenem Zustand die Landschaft auf der Außenseite zu sehen war. Bei geöffnetem Kasten konnten dann die beiden *Cupido*-Gemälde nebeneinander betrachtet werden (**Abb. 11**). Es ist vorstellbar, dass hier bereits eine frühe Form der vergleichenden Kunstbetrachtung angeregt werden sollte, die zu einem regen Austausch

87 Ebd.

88 Ebd., S. 179, Anm. 46

89 Vgl. Artur Rosenauer, Alfred Kohler (Hrsg.): *Hispania – Austria. Kunst um 1492. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*. Ausst.-Kat. Schloss Ambras, Innsbruck; Kunsthistorisches Museum, Wien. Milan 1992, S. 189, Nr. 3 (Gemma Goula).



Abb. 10 Schrank, Katalonien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, Nussholz, Tempera, Eisen, 153 × 89 × 48 cm, Barcelona, Museo de Artes Decorativas, Inv.-Nr. 64150. In: Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992, S. 189, Nr. 3

über die Frage des Originals, des Stils und der Meisterlichkeit der Kopie durch den Hofkünstler selbst geführt haben könnte. Eine ähnliche Präsentationsweise ist bei einem Geschenk Rudolfs II. für die Familie Medici auszumachen, wie jüngst Britta Dümpelmann logisch hergeleitet hat.<sup>90</sup>

Dieses nun recht ausführlich besprochene Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* kann zeigen, wie zwar die Kopien als Objekte des Kulturaustauschs im Rahmen der internationalen Ankaufspolitik genannt werden, aber keine ausführliche kunsthistorische Analyse erfahren. Weiterhin hat sich gezeigt, dass eine objektnahe, werkimmanente Betrachtung epistemischen Wert hat. Der Fokus dieser Untersuchungen liegt auf

90 Vgl. Britta Dümpelmann: Möglichkeitsraum und Idealentwurf. Wesen und Wertschätzung nordalpiner Altarentwürfe am Beispiel von Albrecht Dürers Kalvarienberg in den Uffizien. In: Daniela Bohde, Alessandro Nova (Hrsg.): *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Florenz 2018, S. 70–99.



Abb. 11  
Rekonstruktion der  
möglichen Kasten-  
hängung, geschlossen  
und geöffnet



dem Original des Italieners und dem Wunsch einer möglichst genauen Rekonstruktion der Provenienz. Die Kopie wurde im Vergleich zu den Vorlagen geringer geschätzt, so gering, dass selbst die Version von Heintz d. Ä. nicht in der ständigen Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien zu sehen ist. Dass sich dann sogar die Spur einer Version ganz verliert, ist der Geringschätzung von Kopien in den letzten Jahrhunderten zuzuschreiben. Eine gewisse Missachtung des Könnens Heintz' d. Ä. in dieser doch sehr qualitätvollen Kopie wird im 18. Jahrhundert bei Christoph Gottlieb von Murr sichtbar, der in seinem *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien* einen überlieferten Bericht über den Hofkünstler anekdotisch aufbereitet. Im Versuch einer Restaurierung soll der Maler das Original „verdorben“ haben, was wiederum der Grund für die Kopie gewesen sein soll:

Der berühmte Cupido, der sich einen Bogen schnitzt, zu dessen Füßen ein lachend und weinender Knabe zu sehen. Dieses Stück ist zu seiner Zeit um viele tausend Gulden gekauft worden. Dabei befindet sich eine Kopey desselben, von Joseph Heinz [sic!], gewesenen Kammermahler, welcher etwas an dem Original verdorben hatte, und diese Kopey dafür verfertigen wollte; weil aber dieselbe dem Original bei weitem nicht beykam, starb er aus Verdruß darüber. Es gaben sich zwar nach ihm verschiedene, und auch selbst Kupetzky, an, das Original wieder herzustellen, man will es aber nicht mehr wagen, und ist mit gegenwärtigem Schaden zufrieden.<sup>91</sup>

Deutlich wird an diesem Beispiel vor allem, dass zu Zeiten Murrs die italienische Kunst des Cinquecento als unnachahmlich, besonders herausragend bewertet wurde und kein deutscher Künstler, weder damals noch später, an diese Meisterleistung heranreichen konnte. Die Kopie wurde nur als Ersatz für das verlorene Original genannt und somit als minderwertig erachtet. Dass den Künstler aus „Verdruß“ über seine Leistung der Tod erteilte, ist sicherlich einer legendenhaften Erzählung zu verdanken. Aus heutiger Sicht muss man Heintz d. Ä. für diese Kopie nämlich dankbar sein, da sich hier die ursprüngliche Farbigkeit erhalten hat, die dem Vorbild durch die häufigen Eingriffe und invasive Kopierverfahren abhandengekommen ist.<sup>92</sup> Die Kopie ist somit dasjenige Objekt der beiden, das näher an der ursprünglichen Farbigkeit und dem historischen Zustand liegt als das Original. Es hält mehr Informationen bereit.<sup>93</sup>

91 [Christoph Gottlieb von Murr]: *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien*. Nürnberg 1771, S. 15.

92 Zimmer 1971, S. 125.

93 Über die weiteren Wiederholungen des *Bogenschnitzenden Amors*, die mit Heintz d. Ä. in Verbindung gebracht werden, erfährt man jedoch nur am Rande etwas. Weder ihre Provenienzen noch die aktuellen Aufbewahrungsorte wurden bislang ausführlich diskutiert. Zimmer nennt die ihm bekannten Kopien, die mit Heintz d. Ä. und dessen Umfeld in Verbindung gebracht wurden, siehe ebd., S. 125–126; Wald hingegen bildet die Kopien wenigstens ab, wobei im Rahmen des Aufsatzes

### 2.3.2 Das Kopieren in den Monografien der Figurenmaler

Gemäß der Tradition eines Werkverzeichnisses beziehen die Herausgeber bei der Behandlung des Œuvres eines Künstlers sowohl die von diesem selbst ausgeführten als auch die Kopien Dritter nach dessen Werk mit ein. Dabei zeigt sich bei den bisher über die rudolfinschen Maler erschienenen Publikationen ein heterogener Umgang mit der Erschließungstiefe. Die frühe Arbeit von Konrad Oberhuber aus dem Jahr 1958 über *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers* behandelt im Katalog gemalte Kopien unter dem Aspekt der Zu- bzw. Abschreibung.<sup>94</sup> Eine Weiterentwicklung in der Herangehensweise an einen Werkkatalog stellt Jürgen Zimmers 1971 publizierte Dissertation dar. Dort wird im Katalog jede gefundene Kopie mit Objektdaten und kurzer Diskussion angeführt und wenn möglich auch abgebildet.<sup>95</sup>

Bei den Katalogen zu von Aachen verhält es sich ähnlich. Joachim Jacoby verzichtet allerdings auf eine vollständige Auflistung aller Kopien mit ihren Werkangaben. Vielmehr legt er in den kurzen Katalogtexten die unterschiedlichen Meinungen der Forschungsliteratur dar oder nennt den aktuellen Aufbewahrungsort sowie die jüngste Literatur. In mühsamer Suche muss dann der Sachverhalt aufgearbeitet werden.<sup>96</sup>

eine ausführliche Diskussion unterlassen wurde, siehe Wald 2002, S. 171, Abb. 7e–g, S. 180–181; Konečný fokussiert sich lediglich auf die Kopien von bekannten Künstlern und die Variationen des Themas von Rubens und Spranger, siehe Konečný 2014. Eine umfangreichere Studie über den Cupido von Parmigianino und den mehr als 15 Kopien wurde von Constanze Korb 2002 geleistet. Ihre Arbeit war jedoch bisher nicht einsehbar, siehe Constanze Korb: *Parmigianinos ‚Bogenschnitzender Amor‘ im Kunsthistorischen Museum in Wien*. Mag. Berlin 2002. Im Rahmen der FOG Design+Art Messe, 12.–15. Januar 2017, war eine weitere Kopie ausgestellt, die dort von der Jason Jacques Gallery als Hintergrunddekoration eingesetzt wurde. Nach Angaben der Galerie soll es sich hier um eine Kopie aus der Schule des Joseph Heintz d. Ä. handeln. Mit den Maßen 50,7 × 27,6 inch (etwa 128,8 × 70,1 cm) ist es kleiner als das die Gemälde von Parmigianino und Heintz d. Ä. (135,5 × 65 cm/135 × 64 cm).

94 Unter den Katalogpunkten „Problematische Gemälde“ [S. 237–238] und „Fälschlich zugeschriebene Werke“ [S. 239–243] werden gemalte Kopien aufgelistet, aber nicht umfangreich besprochen, siehe Oberhuber 1958.

95 Sehr ausführlich ist dies beispielsweise bei dem oft wiederholten Bildthema *Diana und Aktæon* zu sehen, bei dem Zimmer nicht nur die unterschiedlichen Reproduktionsstiche durch Aegidius II Sadeler u. a. mit aufführt, sondern auch die gemalten Kopien (nach den Stichen) einzeln aufführt und mit einer nummerierten Kategorisierung versieht, siehe Zimmer 1971, S. 94–98, Nr. A 16. Zur Begründung seiner Kategorien siehe ebd., S. 72. Eine gewisse Problematik zeigt sich jedoch dann häufig bei jenen Werken, die zwar verschollen, aber anhand von Kopien rekonstruierbar sind. Ist keine historische Quelle vorhanden, muss man sich auf die Kennerschaft des Autors verlassen.

96 Vgl. zum Beispiel die Diskussion um die vielen in unterschiedlichen Gattungen ausgeführten Wiederholungen von Hans von Aachens *Die Verkündigung an Maria* (BStGS, Inv.-Nr. 1244): Joachim Jacoby: *Hans von Aachen 1552–1615* (= Monographien zur deutschen Barockmalerei). München, Berlin 2000, S. 86–81, Nr. 7.

Weder Michael Henning noch Sally Metzler thematisieren in ihren Publikationen die gemalten Kopien nach Sprangers Bilderfindungen ausführlich.<sup>97</sup> Ausnahmen bilden diverse neue Zuschreibungen, wobei diese meist durch kennerschaftliche Einschätzungen ohne Argumentation begründet werden. Während Henning ganz auf die Nennung von bekannten Nachfolgewerken verzichtet, führt Metzler Kopien abreviaturnhaft und mit Lücken im Werkkatalog zu Spranger mit an. Sie werden lediglich im Anhang an einen betreffenden Eintrag gesetzt. Allein Gattung, Aufbewahrungsort und Inventarnummer werden genannt, sind jedoch unzureichend für eine genaue Orientierung. Dabei ergibt sich bei Werken in Privatbesitz das Problem der Unüberprüfbarkeit.

In der jüngeren Forschung über die rudolfnische Kunst wurde über Kopien geschrieben, wenn die Werke auf dem Kunstmarkt ihre Besitzer wechselten und somit aus dem Verborgenen einer privaten Sammlung auftauchten. Am Beispiel einer Rezeptionsreihe der *Büßenden Magdalena* nach einem Vorbild von Heintz d. Ä. wird deutlich, dass in der Diskussion über die Kopien und die Analyse der Aneignungsprozesse Erkenntnisse gewonnen werden können, die weit über eine bloße Künstlerrezeption hinausgehen. Vielmehr hat sich anhand der rege geführten Auseinandersetzung zwischen Zimmer und Vácha ergeben, dass vor allem bei Werken mit christlicher Ikonografie jede Form der Abweichung von der Vorlage auch eine ikonologische Verschiebung beinhalten könnte.<sup>98</sup> Der epistemische Wert einer Zusammenschau von Vorbild und Kopien wurde jedoch häufig außer Acht gelassen, weil im Fokus der Forschung meist die Frage nach einer Zuschreibung im Vordergrund stand. Erst in einem zweiten Schritt wurde der Fokus erweitert, wenn wie bei diesem Beispiel auch über das Medium des Transfers nachgedacht wurde. Bereits Zimmer betont folgerichtig, dass die Wiederholungen mit großer Wahrscheinlichkeit gemalte Stichkopien seien; Vácha kann ebenfalls aufzeigen, dass es sich bei den ‚neuen‘ Magdalena-Versionen nicht um bloße Kopien handelt, sondern für neue Zwecke angepasste Variationen mit wahrscheinlich konfessionellen Verschiebungen.

Doch wie sind diese gemalten Stichkopien zu bewerten? Sind die meisten Kopien vermutlich durch die Vermittlung der Kupferstiche entstanden? Ferner stellt sich die Frage, ob es bei einer Hypothese bleiben muss, oder ob man diese Abhängigkeiten belegen kann. Lassen sich aus solchen vergleichenden Beobachtungen auch bei den Kopien nach Bartholomäus Spranger erhellende Erkenntnisse ziehen?

97 Vgl. Henning 1987; Ausst.-Kat. New York 2014.

98 Hier sei auf die in der Zeitschrift *Studia Rudolphina* geführte Diskussion von Zimmer und Vácha verwiesen: Jürgen Zimmer: Eine Maria Magdalena – zwei Gemälde. In: *Studia Rudolphina* 8 (2008), S. 58–65; Štěpán Vácha: Noch eine Büßende Maria Magdalena von Joseph Heintz d. Ä. In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 178–195; Jürgen Zimmer: „Maria Magdalena mit dem Engelen“ von Joseph Heintz d. Ä. und die Konfessionalisierung. Eine Revision. In: *Studia Rudolphina* 11 (2011), S. 77–88. Der Aspekt der ikonologischen Verschiebung wird ebenfalls in Kapitel 5.1.4 *Transfer der Bildidee über konfessionelle, politische und zeitliche Grenzen* behandelt.

### 2.3.3 Das Kopieren und das Neuschöpfen

In einzelnen Aufsätzen wurde gezeigt, inwieweit die Inventionen rudolfinischer Künstler und hier vor allem Sprangers als Vorlagen für andere Kunstgattungen gedient haben. Dazu dienten neben Kupferstichen auch meist Zeichnungen oder eigenhändige Gemälde. Unweit von Prag lässt sich in der Dresdner Sammlung beispielsweise ein von Caspar Lehmann (1563–1622) in Glas geschnittenes Werk finden, bei dem er auf eine Zeichnung mit dem Thema *Jupiter und Juno* von Spranger zurückgegriffen hat.<sup>99</sup> Laut Jutta Kappel ist es wahrscheinlich, dass Lehmann das kleine Glasbild zwischen 1588 und 1590 in Prag anfertigte, als er selbst als ‚Hoftrabant‘ angestellt war.<sup>100</sup> Aufgrund der annähernd gleichen Größen und der seitenrichtigen Wiedergabe des Motivs wurde lange Zeit vermutet, dass eine Zeichnung als Vorlage für den Schnitt diente, die heute in Braunschweig ist (**Abb. 12**).<sup>101</sup> In schnell ausgeführten, breiten Umrisschwüngen wurde die Komposition relativ zügig auf das Blatt gesetzt, Schatten nur grob in teils raschen Linien markiert und zum Schluss mit einem helleren Braun laviert. Unklar bleibt die Armhaltung Jupiters, der Juno vor sich auf der Wolke halten möchte. Hier verschwimmt das Haltemotiv mit den häufig wiederholten Falten des Manteltuchs. Bei dem Vergleich der beiden Darstellungen wird jedoch deutlich, dass sich die Beinhaltung der weiblichen Göttin im Glasschnitt von der Zeichnung unterscheidet. Durch das gestreckte rechte Bein in der Vorlage erhält der Oberkörper eine bogenhafte Überlänge, wohingegen das abgewinkelte Bein in dem Glasschnitt eine stabilere Torsion im Körper erzeugt. Metzler vermutet daher, dass eine andere Zeichnung Sprangers Lehmann als Vorbild gedient haben könnte, die ebenfalls dem Rudolfiner zugeschrieben wird (**Abb. 13**).<sup>102</sup> Die identische Beinstellung würde diese These stützen. An dieser Stelle kann jedoch nur knapp angemerkt werden, dass die Braunschweiger Zeichnung aus stilkritischen Gründen recht wahrscheinlich nicht

99 Zeichnung von Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno*, 22,6 × 17,4 cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Inv.-Nr. Z 246; Albrecht Niederstein: Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 52 (1931), S. 1–33, hier S. 7, Abb. 1, S. 24, Nr. 6; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 209–210, Nr. 121; darüber hinaus existiert noch ein Stich von Johannes Bara wohl nach der Zeichnung, siehe Olga Drahotová: Comments on Caspar Lehmann, Central European Glass and Hard Stone Engraving. In: *Journal of glass studies* 23 (1981), S. 34–45, hier S. 37; Jutta Kappel: Der kaiserliche Glas- und Edelsteinschneider Caspar Lehmann. Betrachtungen zu seinen Werken für den kurfürstlichen Hof in Dresden. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998, S. 254–261, hier S. 260, Anm. 6; gemäß der Quellenlage ist bekannt, dass es von Christian I. von Sachsen 1590 für 30 Rg. erworben und dann 1595 im Dresdner Inventar der kurfürstlichen Sammlung erwähnt wird. Heute befindet es sich nach der Auflösung der Kunstammer 1832 im Grünen Gewölbe.

100 Ebd., S. 254.

101 Ebd.

102 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, 211, Nr. 122. Die Unstimmigkeiten in Metzlers Argumentation sind wohl durch die seitenverkehrte Abbildung des lehmannschen Glasbilds zu begründen.



Abb. 12 Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno*, späte 1580er-Jahre, Feder in Braun, braun laviert, mit brauner Feder-einfassung auf gelblichem Papier mit dunklen Fasern, mit schwarzer Kreide gewischt und grau getönt, 226 × 174 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Z 246

von Sprangers Hand ist und es sich hier eher um eine Nachzeichnung der Version aus Everston von unbekannter Hand handelt.<sup>103</sup>

Ganz gleich, welches der beiden Blätter dem Glasschneider zur Verfügung gestanden hat, ist dies ein Beispiel für die Zusammenarbeit von Meistern unterschiedlicher Kunstgattungen. So sind auch viele Skulpturen bekannt, die sich der Kompositionen des Hofkünstlers bedienen und diese flachen Vorlagen in vollplastische Werke übersetzt

103 Da das zeichnerische Œuvre Sprangers noch ungenügend erforscht ist, muss diese Beobachtung als Hinweis auf die weiterführende Forschung stehen bleiben. Hier muss generell das Problem der Spranger-Zeichnungen angesprochen werden. Auch wenn Sally Metzler in der jüngsten Publikation die Forschungsergebnisse ihrer unpublizierten Doktorarbeit (Princeton 1997) einfließen lässt, sind die Zuschreibungen wie in diesem Fall nicht immer schlüssig. Erste Beobachtungen legen nahe, dass das Braunschweiger Blatt eher aus der Hand eines Künstlers ist, dessen Zeichenduktus bereits bei anderen Spranger-Kopien gefunden werden kann. Besonders gut erkennt man ihn an einer eher breiteren Feder, die in den Figurenumrissen gerne Kanten bildet. Einiges deutet darauf hin, dass man es wohl mit Franz Aspruck zu tun hat. Zukünftige Untersuchungen müssten diese Vermutung noch bestätigen.



**Abb. 13** Bartholomäus Spranger, *Jupiter und Juno*, 1580er-Jahre, Kreide, Tusche, laviert und weiß gehöht auf grau gefärbtem Papier, 19,3 × 14,1 cm, Evanston [IL], Block Museum, Northwestern University, Inv.-Nr. 1985.6

haben.<sup>104</sup> Das Austauschen von ganzen Kompositionen und einzelnen Figuren am Prager Hof wurde in der Forschung bereits oft diskutiert. Dabei zeigt sich wie in diesem Beispiel, dass die in Prag produzierten Kunstobjekte sowohl wegen ihrer Bildideen als auch wegen der Qualität ihrer Ausführung geschätzte Objekte an anderen Höfen waren.

Doch selbst unter den rudolfinschen Malern fand dieser Austausch in Form von Übernahmen einzelner Figuren statt. Gelungene Kompositionen oder berühmt gewordene Formen wurden gezielt zitiert und in einen neuen Kontext überführt. Ein besonders eindeutiges Beispiel dieser Art ist im Kupferstich von Aegidius II Sadeler *Minerva führt Pictura zu den Freien Künsten* (Abb. 14) zu erkennen, der auf eine Invention von Aachens zurückgeht. Neben Zitaten von antiken Statuen und zeitgenössischen Traktaten der Astronomie ist es für Günther Irmscher nicht überraschend, „[...] daß auch diese Figur [Minerva] einem berühmten Kunstwerk der Zeit entlehnt wird, nämlich einer weiblichen Randfigur links außen in Hendrick Goltzius' Stich *Hochzeit von*

104 Beispiele hierfür finden sich im Katalog der Bildreihen unter Kat.-Nr. B 14, G 13–G 15.



Abb. 14 Aegidius II Sadeler nach Hans von Aachen, *Minerva führt Pictura zu den Freien Künsten*, 1594–1597, Kupferstich, 464 × 385 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-7023



Abb. 15 Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, *Hochzeit von Cupido und Psyche (Götterfest)*, 1587, Kupferstich, 435 × 861 mm (3 Platten), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1881-A-4866X



Abb. 16  
Vergleich im Detail  
von Abb. 15 (links)  
und Abb. 14 (rechts)



*Amor und Psyche* (1587) nach Bartholomäus Spranger<sup>105</sup>. In neuem Kontext findet sich hier eine der typischen Spranger-Figuren wieder (Abb. 15, 16). Nun gilt es, nach diesen beiden Beispielen das Begriffliche zu konkretisieren. Denn genauer gesagt handelt es sich dabei nicht um Kopien im engeren Sinne: Die Verwendung ganzer Kompositionen oder einzelner Motive sowie die Nutzung fremder Werke als Vorlagen ist sowohl Teil einer traditionellen Kunstproduktion als auch Beleg für die ästhetischen Prinzipien von Imitation, Aneignung und Übertreffen. Würde man die Wiederverwendung von Werken oder Details davon allein unter dem Prozess des Kopierens subsumieren, vernachlässigte man die Komplexität dieser Phänomene. Ziel dieser Arbeit muss es daher auch sein, den Facettenreichtum dieser Transfer- und Adaptionprozesse deutlicher aufzuzeigen, als es mit diesen einführenden Beispielen angeschnitten werden konnte.

So wurde in der Untersuchung zum Prager Hof bereits deutlich herausgearbeitet, dass hinter den Werken – quasi als mentalitätsgeschichtlicher Überbau – ein wetteifernder Geist in den piktoralen Beziehungen auszumachen ist, die Prinzipien der *Imitatio* und der *Aemulatio*.<sup>106</sup> Es wird aufzuzeigen sein, welches Verständnis dieser Kunstprinzipien

105 Günther Irmscher: Iterum iterumque: Aegidius II Sadelers Minerva-Pictura-Stich und eine Stichkopie in protestantischer Umdeutung nach Hans Maeß. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 82–92, hier S. 87.

106 Lars Olof Larsson: *Imitatio en aemulatio. Adriaen de Vries en de beeldhouwkunst van de Oudheid*. In: Frits Scholten (Hrsg.): *Adriaen de Vries, 1556–1626. Keizerlijk beeldhouwer Rijksmuseum, Amsterdam; Nationalmuseum, Stockholm; J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]*. Amsterdam 1998, S. 52–58; Thomas DaCosta Kaufmann: Reading van Mander on the Reception of Rome. A Crux in the Biography of Spranger in the Schilder-Boeck. In: Nicole Dacos (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Atti del Convegno Internazionale, Brüssel 24.–25. Februar 1995*.

aus den Werken der Rudolfiner und vor allem aus dem Verhältnis der Rezeptionswerke zu den Vorbildern abzulesen sein wird. Zwar wurde in der rudolfinischen Kunst das Nacheifern oder Imitieren der Antike praktiziert, es stand jedoch nicht im Vordergrund. Reitz führt aus, dass Kopien nach Antiken und Meisterwerken weitestgehend fehlen, wohingegen man der freien Adaption vielfach begegnen könne.<sup>107</sup> Ebenso wenig ist die Vorstellung der *Imitatio* allein auf das Imitieren der Natur oder die antiken Vorbilder beschränkt.<sup>108</sup>

Selbst wenn also die aus der antiken Rhetorik entlehnten und durch die italienische Renaissance geprägten Vorstellung dieser kunsttheoretischen Begriffe nördlich der Alpen auf die rudolfinische Kunst und ihre Rezeption Anwendung finden, unterliegen sie doch anderen Ausdeutungen. Reitz fasst am Ende ihrer Ausführungen über die *Aemulatio* am Hof zusammen, dass „der Begriff der *Aemulatio*, den die Forschung für die Prager Hofkunst häufig hervorgehoben hat, [...] hier nicht nur als bloßer Überbietungstopos zu verstehen [ist], sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen“.<sup>109</sup>

Bei der *Imitatio* hingegen beschränken sich die rudolfinischen Künstler\*innen nicht allein auf die antiken Vorbilder oder die Natur, sondern schöpfen aus den eigenen und fremden Ideen.<sup>110</sup> Das Imitieren von Stilen oder das häufige Zitieren, Variieren und gegenseitige Kopieren muss demnach als erwünschter und etablierter Prozess verstanden werden, durch den aufgrund eines regen Austauschs neue Werke entstanden. So kann Lehmanns Übernahme der sprangerschen Zeichnung nicht nur als Kopie und die Zeichnung selbst als Vorlage für ein Kunstwerk verstanden werden. Vielmehr überlässt Spranger dem Glasschneider die Zeichnung, der die Bilderfindung in ein anderes Medium transferiert. Bei der Erstellung des Glasschnitts war Lehmann äußerst bemüht, nicht nur die gewundenen Figuren Sprangers präzise zu übernehmen. Vielmehr interpretierte er die in Sprangers Zeichnung lediglich grob formulierten Linien und Schwünge für den Hintergrund. Generell muss dieser Übernahmeprozess so verstanden werden, dass die Bildideen Sprangers als würdig und geeignet erachtet wurden – unabhängig von ihrer raschen und stakkatohaften Ausführung –, trotz eines hohen technischen und materiellen Aufwands in ein langlebigeres Medium übertragen zu werden.<sup>111</sup>

Rom 1999, S. 295–304; DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 60–61; Reitz: *Discordia* 2015, S. 25, bes. S. 483–487 im Kapitel *Das emulative Bild*.

107 Ebd., S. 557.

108 DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 59–61.

109 Evelyn Reitz: Die Schmiede des Vulkan als Spiegel des Selbst. Amalgamierung eines antiken Bildthemas durch Adriaen de Vries in Prag. In: Uwe Fleckner et al. (Hrsg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil* (= Mnemosyne, Bd. 3). Berlin, Boston 2015, S. 27–45, hier S. 35.

110 Jaromír Neumann: Rudolfinské umění I. In: *Umění* 25 (1977), S. 400–448, hier S. 438–439; DaCosta Kaufmann: Essay 2004, S. 60.

111 Weitere Beispiele aus dem Bereich des Kunsthandwerks, insbesondere in den Reliefkünsten, lassen sich finden, doch würde eine Ausführung vom eigentlichen Thema dieser Arbeit, den

## 2.4 Das Potenzial der Kopien und die Problematisierung anachronistischer Begriffskonzepte

Wie diese stichprobenartigen Einblicke aufzeigen, steckt in der Objektgruppe der Kopien ein großes Potenzial, das zum Erkenntnisgewinn bezüglich diverser Fragestellungen dienen kann. Dabei scheint die kennerschaftliche Suche nach dem Original und der Kopie die nebensächliche Frage zu sein. Bereits die Entstehungskontexte und die Akteure sind meist unbekannt. Aufgrund der ungenauen Quellenlage und einer zunftunabhängigen Arbeitsweise ist über die meisten Maler am Prager Hof bezüglich einer Werkstatt oder eines Werkstattbetriebs, der für das Erstellen von Kopien verantwortlich wäre, nur wenig zu erfahren. Sicherlich kann man nicht von einer spätmittelalterlichen ökonomisch arbeitenden Produktion wie im Fall der Cranach-Werkstatt ausgehen. Bezüglich der Organisation und Arbeitsweise direkt am Hof besteht in der Forschung noch dazu große Unstimmigkeit, da die einzelnen Maler darüber hinaus eine individuelle Arbeitsweise pflegten. Während man von Hans von Aachen sogar namentlich diverse Gehilfen kennt, scheint Spranger lediglich über temporäre Mitarbeiter ohne feste Anstellung für einzelne Projekte verfügt zu haben, was DaCosta Kaufmann bei dem Zyklus für St. Georg vermutet und was Eliška Fučíková auf andere Werke überträgt.<sup>112</sup> Die Bezeichnung von Kopien, also

Kopien in Form von Gemälden, ablenken. Bis in das frühe 18. Jahrhundert dienten Kupferstiche nach Sprangers Inventionen als Vorlage für kunsthandwerkliche Objekte, wie ein Elfenbeinrelief des Danziger Bildschnitzers Jacob Dobbermann (1682–1745) zeigt, das er vermutlich während seiner Anstellung als Hofkünstler beim Landgraf von Hessen-Kassel anfertigte: Jacob Dobbermann, *Homage to Venus* [Venus wird von Nymphen gehuldigt], um 1730–1740, 14 × 11,6 cm, Elfenbeinrelief, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. A.22–1962 <https://collections.vam.ac.uk/item/O350032/homage-to-venus-relief-dobbermann-jacob/> [Stand: 01.08.2022]. Wahrscheinlich liegt hier Jan Mullers Kupferstich *Huldigung der Venus* nach einem Entwurf Bartholomäus Sprangers zugrunde, Jan Muller, *Huldigung der Venus*, 1589–1593, Kupferstich, 28,5 × 20,3 cm (Blatt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.207, Vgl. Jan P. Filedt Kok, Ger Luijten (Hrsg.): *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*. Bd. 7–9: *The Muller Dynasty*, 3 Bde. Rotterdam 1999, Bd. 2, Nr. II/V, S. 202. Ein anderes Beispiel ist bei einem Holzrelief in der Fondation Bemberg in Toulouse zu erkennen, das dort als Schule des Bartholomäus Spranger geführt wird. Hier wurde ebenfalls ein Stich Mullers als Vorlage verwendet, Jan Muller, *Oread entfernt einen Dorn aus dem Fuß eines Satyrn*, nach 1592, Kupferstich, 26,8 × 20,9 cm (Blatt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1893-A-17935; vgl. ebd., Bd. 2, Nr. 71, S. 201. Gleiches Motiv liegt auch als Elfenbeinrelief von Ignaz Elhafen vor: *Nymphe, Frau und Satyr*, um 1693–1700, Elfenbein, 13 × 9,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf 265.

112 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 253–254, Nr. 20.14–20.16; Fučíková folgt dieser These, vgl. Fučíková: Castle 1997, S. 23. Zu Hans von Aachen siehe Eliška Fučíková: Hans Speckaert, Hans von Aachen and Artists around Them. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 38–44, hier S. 43.

anonymen Gemälden der Rezeption, als ‚Werkstattarbeiten‘ befriedigt eher die finanziellen Interessen des Kunstmarkts, als ein ernstzunehmender Zuschreibungsversuch zu sein. Angesichts des aktuellen Wissensstands zum direkten Umfeld der Maler am Hof Rudolfs II. scheint es ausgeschlossen, dass diese vielen gemalten und gezeichneten Kopien wirklich im engeren Hofumfeld geschaffen wurden. Es soll daher in der vorliegenden Arbeit von der Grundannahme ausgegangen werden, dass diese Werke nicht direkt am Hof entstanden. Sie sind vielmehr Belege einer Rezeption über die Prager Stadtgrenzen hinaus.

Außerdem muss in den meisten Fällen von einer Zuschreibung an namentlich bekannte Maler\*innen häufig abgesehen werden. Aus Gründen der unsorgfältigen Aufbewahrung, des Fehlens von Aufträgen und Rechnungen in Schriftform und des jahrhundertelangen Desinteresses an den Werken ist eine quellengestützte Künstlerbestimmung kaum möglich. Ebenso ungangbar ist die Methode der Stilbestimmung bei Kopien, deren Ziel es vor allem war, eine möglichst identische ästhetische Erscheinung zu erzeugen. Die wichtigen Merkmale für eine Händescheidung wie Augenform, Gewandbehandlung und Figurenbildung entfallen meist. Daher muss allgemeiner von einer zeitgenössischen Kunstpraxis, Marktlage und Arbeitsweise ausgegangen werden, um Thesen für die Funktion der besprochenen Werke aufstellen zu können. Neben den klassischen kunsthistorischen Ansätzen von Zuschreibung und Stilbestimmung kann das historische Wissen um die Beauftragung, Herstellung und Verwendung der Kopien zu einem besseren Verständnis eines zeitgenössischen Umgangs mit diesen Kunstwerken beitragen. In den zuvor genannten Beispielen wurde gezeigt, dass zu dem Kontext eines Werks in Fragen der geschichtlichen Verortung ebenso die Rezeption wie auch das unterschiedliche Rezeptionsverhalten gehören. Demnach lautet die Frage, ob es eine Rezeption der einzelnen Künstler oder eine Rezeption der rudolfinischen Kunst gegeben hat.

Da es nicht möglich ist, in diesem Rahmen auf alle unterschiedlichen Nachahmungsverfahren einzugehen, erfolgt hier eine Beschränkung auf möglichst exakt gemalte Kopien einer ganzen Bilderfindung.<sup>113</sup> Ausgeklammert werden somit die Adaptionen von Versatzstücken der rudolfinischen Malerei, die nachfolgende Künstler\*innen zu neuen Werken mit eigenen Bilderfindungen angeregt haben. Diese Vorgehensweise geschieht aus einem einfachen Grund: Es handelt sich dabei um die der Kunst eigene Verfahrensweise von Aneignung und Neuerfindung, einem Lernen durch die Wiederholung von Vorbildern.

113 Der Begriff der ‚exakten Kopie‘ erlebt in den letzten Jahren wieder eine Konjunktur, siehe: Antonia Putzger et al. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*. Berlin, Boston 2018; Christine Unsinn: Eine exakte Teilkopie von Joos van Cleve. Zur Funktion von Kopien im frühen 16. Jahrhundert. In: *kunsttexte.de* 1 (Original – Kopie – Fälschung) (2018), S. 1–10, unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19757> [Stand: 01.08.2022].

Bei allen bis zu diesem Punkt angesprochenen Studien, sei es allgemein zum Prager Hof, zur rudolfinischen Kunst oder gar zu Fragen des Kulturaustauschs, spielten die Kopien eine marginale Rolle, selbst wenn auf manche Gemälde für den Kaiser bis zu 20 Kopien kommen können (**Kat.-Nr. Bildreihe A, G**). Es ist erstaunlich, wie stark sowohl die frühe kennerschaftliche Kunstbeschreibung in der Anfangszeit der Disziplin als auch die heutige Forschung vom Diktat des Kunstmarkts beeinflusst ist. Denn allein dort ist es für den seriösen Verkauf besonders wichtig, zwischen Kopie und Original zu unterscheiden, um einen Betrug im Verkaufsprozess auszuschließen. Aus wirtschaftlichem Interesse erhalten die Werke Titel, die sie in den Kontext eines gewinnbringenderen Künstlers stellt. Es finden sich Bezeichnungen wie ‚Prager Schule‘, ‚Werkstatt von ...‘ oder bei großer Unschlüssigkeit meist die Präposition ‚nach ...‘, die eine Rezeption oder eine direkte Wiederholung beinhalten kann. Kopien nach Kupferstichen werden dann häufig mit der Zuschreibung an einen unbekanntem Nachahmer versehen.<sup>114</sup> Erst wenn eine dieser Kopien oder Nachfolgewerke auf dem Kunstmarkt auftauchen und das Interesse der Forschung wecken, wird über Zu- oder Abschreibung diskutiert, um im kennerschaftlichen Kreis das Œuvre eines Künstlers zu mehren oder zu schmälern.

Blickt man also auf die aktuelle Forschung, stehen dort vor allem die sogenannten Originale im Mittelpunkt: kanonisierte Hauptwerke der europäischen Geschichte, über die man sich in vielen Abschlussarbeiten, Forschungsprojekten und Publikationen streitet oder einig ist. So relevant diese Forschungsstandpunkte sind, vernachlässigen sie dennoch einen großen Teil des Bestands an Werken, die eine lange eigene Objektbiografie haben und aussagekräftige Zeugnisse der jeweiligen Epoche sein können. Voraussetzung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ist aber nicht nur die Bereitschaft, sich auf diese Objekte einzulassen, sondern auch das Entwickeln einer anderen Methodik, um historische Bedeutungszusammenhänge trotz großer Überlieferungslücken greifbar zu machen.

Unabhängig von ihren unterschiedlichen Funktionen weisen Gemäldekopien auf einen zeitgenössischen Bedarf an einer Reproduktion, einer Vervielfältigung hin. Doch diese Beobachtung wurde bereits in frühen Publikationen vernachlässigt oder nicht vorgenommen.

In einer der ersten Teilveröffentlichungen des Inventars der kaiserlichen Gemäldesammlung in Prag durch Anton Perger 1864 spielten die Kopien selbst keine Rolle. Vielmehr entschied er sich aus Platzgründen und wegen einer scheinbaren Nutzlosigkeit komplett auf ihre Nennung zu verzichten:

114 Beispielhaft seien an dieser Stelle zwei zum Verkauf stehende Gemälde genannt, die aufgrund einer nicht möglichen Zuschreibung zu einer Künstleridentität ein Ersatzlabel bekommen haben: Aukt.-Kat. Sotheby's New York 2007. Sotheby's New York: *Sale No8321: Important Old Master Paintings & European Works of Art*. Aukt.-Kat., 8.6.2007, Lot. 346; ebenso Aukt.-Kat. Karl & Faber 2016. Karl & Faber: *Auktion 268: Alte Meister. Kunst des 19. Jahrhunderts*. Aukt.-Kat. München, 29.4.2016, S. 4.

Es werden hier nur die Ölgemälde und Originalbilder angeführt. Copien und solche Bilder, welche in dem Inventar als schlecht bezeichnet werden, fallen, um des Raumes willen und weil sie überhaupt keinen Nutzen gewähren, hinweg. Das einzige, wozu sie allenfalls als Beleg dienen könnten, ist das, dass man eben nicht mit gar zu strenger Auswahl sammelte.<sup>115</sup>

Bei dieser Aburteilung wurden die historischen Bedingungen für die Marktlage, die schlechten Ankaufmöglichkeiten oder eine zeitgenössische Bewertung dieser Kopien von Perger berücksichtigt. Dies moniert Zimmermann 1905 und entschied sich dafür, die Bemerkungen über Original und Kopie, soweit vorhanden, wieder einzusetzen.<sup>116</sup> Erst seine editorische Herangehensweise eröffnet die Möglichkeit, in historischen Kategorien zu denken. Doch ist Perger hier kein direkter Vorwurf zu machen. Die Gründe in der bisherigen Unterschlagung und Missachtung der großen Werkgruppe ‚Kopien‘ sind in der Entwicklung des Fachs Kunstgeschichte aus einem kennerschaftlichen Spezialistentum zu suchen.

## 2.5 Die Wahl der Methode bei der Untersuchung eines heterogenen anonymen Rezeptionsverhaltens

Erwachsen aus der Tradition einer gelehrten Kunstkennerschaft fokussierte sich über eine lange Zeit hinweg die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kopien zunächst auf die Frage der Autorschaft. Mit dem Ziel einer fundierten Zu- oder Abschreibung wurden im Rahmen von Werkkatalogen die als ‚Kopien‘ bezeichneten Objekte meist nur oberflächlich geprüft. Neben der Stilanalyse als Methode wurde als Kriterium die Art der Malerei begutachtet, wobei jene Werke minderer Qualität in den Bereich der Werkstatt und Nachahmer gestellt wurden. Dabei ist zu betonen, dass diese an Hauptwerken orientierte Forschung und das Vernachlässigen der Kopien oder Fälschungen in gewisser Weise ahistorisch ist, denn „[i]nsgesamt ist die Frage nach dem Original im Kontext der *Imitatio-Aemulatio*-Dialektik verortet, deren Parameter von denen des original-schöpferischen Geniekonzepts der Moderne wesentlich verschieden sind“.<sup>117</sup>

Die Untersuchung der Rezeption eines Künstlers und dadurch der Kontextualisierung der Werke in ihrer Zeit verspricht, ein facettenreicheres Bild einer Epoche und ihres Kunstverständnisses zu geben. Es gilt zu klären, welche Aussage aus der Analyse

115 Anton Perger: Studien zur Geschichte der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. In: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 7 (1864), S. 100–168, hier S. 104. Hervorhebung im Original.

116 Zimmermann 1905, S. XIII.

117 Philipp von Rosen: Fälschung und Original. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 93–95, hier S. 94.

einer großen Anzahl der Kopien im Hinblick auf die Rezeptionsarten zu treffen sind und ob nicht sogar der kunsthistorische Kanon angepasst werden sollte.

Bevor allerdings diese weitgreifenden Fragen behandelt werden können oder gar interpretative Schlüsse gezogen werden dürfen, müssen die als ‚Kopien‘ bezeichneten Werke in ihrer originären Objektivität eingehend untersucht werden. Um der Rezeptionsfrage weiterhin nachkommen zu können, soll stets von einer Reihe ausgegangen werden, der in vielen Kopien die gleiche Bilderfindung zugrunde liegt. Durch die Methode des Vergleichs und der Einbettung der Komposition in die Darstellungstradition wird in dieser werkimmanenten Herangehensweise nach der Art und dem Grund des Kopierens gesucht.

Es darf an dieser Stelle nicht versäumt werden zu betonen, dass eine Kopie weit mehr als nur die Wiederholung eines Originals ist. Neben der aktiven und sichtbaren Funktion als Vervielfältigung ist die Kopie „[...] ja zunächst eine Form der Nachahmung von Vorbildern und damit Teil und Voraussetzung aller denkbaren Lernprozesse“.<sup>118</sup> In den wenigen Auseinandersetzungen mit Kopien in Ausstellungen und Publikationen versuchte man, das schwierige Feld zunächst durch eine Ausdifferenzierung der Begriffe zu ordnen. Erst in den letzten Jahren, im Zuge einer kulturwissenschaftlichen Herangehensweise im Hinblick auf Fragen des Kulturtransfers, werden Kopien als Medien des Transfers erkannt und als untersuchungswürdig erachtet.

Es ist zuerst aber zu betonen, dass sich die vorliegende Arbeit nicht als umfassende Darstellung der Rezeption des Prager Hofes versteht. Im Rahmen einer solchen Qualifikationsschrift kann sie nicht geleistet werden. Vielmehr dienen die hier vorgestellten Fallbeispiele zur Erprobung einer Methode. Wie sich zeigen wird, lassen sich hinter bloßen Kopien umfangreiche Transferphänomene ausmachen. Inwieweit dieser Ansatz für zukünftige Forschungen Relevanz erhalten bzw. behalten wird, ist im aktuellen Diskurs nicht abschbar. Trotz allem zeigt diese Untersuchung, welche neuen Erkenntnisse aus der bisher unerforschten Objektgruppe gewonnen werden können. Um das Untersuchungsfeld einzugrenzen, wird dabei ein Fokus auf den Hofkünstler Spranger gelegt und die Rezeptionsreihen der beiden anderen Figurenmaler Heintz d. Ä. und von Aachen als Beispiele herangezogen. Nach dieser werkorientierten Untersuchung soll der Blick weiter geöffnet werden, um die Frage nach der Rolle dieser Werke im Kunstdiskurs zu stellen. Es ist bisher weder hinterfragt worden, ob ein Bewusstsein vonseiten der Sammelnden und Künstler\*innen für diese Gemälde bestanden hat, noch ist eindeutig geklärt worden, ob es für diese Werke eine eigene Form der Betrachtung gibt. Das Ziel dieser Arbeit besteht folglich in der Einbettung einer großen Werkgruppe in den ästhetischen Prozess um 1600. Neben der Frage nach der Funktion und dem Versuch der Rekonstruktion von Arbeitsprozessen steht vor allem der Transfer von

118 Friderike Klauner: Kopie und Geschmack. In: Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980, S. 6–17, hier S. 6.

Bildideen im Vordergrund. Was in der Kunstgeschichtsforschung traditionell mit dem Begriff ‚Einfluss‘ oder ‚Nachwirkung‘ bezeichnet wurde, muss angesichts der neuen Erkenntnissen im Feld des Kulturtransfers neu betrachtet werden. Ging man bisher davon aus, dass alle wichtigen Erneuerungen von der Metropole Prag in die ‚peripheren‘ Regionen ausstrahlten, bleibt zu fragen, wie dieses ‚Ausstrahlen‘ funktioniert hat bzw. was genau übertragen wurde.

Im Rahmen dieser Arbeit soll demnach gefragt werden, wie sich in einer Rezeptionsfolge Vorbild und Wiederholung zueinander verhalten. Ziel ist es, bei einigen Beispielen zu klären, welche Funktion die neu entstandenen Werke als Wiederholung noch besitzen. Dabei soll ebenfalls hinterfragt werden, wie stark das Bewusstsein des primären Werks im nachfolgenden Gemälde noch sichtbar ist.

Als Grundlage dienen vor allem Fallbeispiele von Rezeptionsreihen. Die Auswahl ist zum einen historisch bedingt. Es wurden jene Werkketten analysiert, die eine möglichst vielseitige und zahlreiche Auseinandersetzung erkennen lassen. Es ist nicht auszuschließen, dass im Verlauf der Geschichte unzählige Werke verloren gingen oder aufgrund eines Mangels an Qualität oder Anonymität nicht aufbewahrt wurden. Dem fragmentarischen Blick sollen Fallstudien entgegengehalten werden, um die Bandbreite dieser Transferphänomene aufzeigen zu können.

Um den Rahmen einzugrenzen, soll nun der Hofmaler Bartholomäus Spranger im Fokus stehen, da in seiner Person eine lange Kontinuität am Hof Rudolfs II. auszumachen ist und die Kopien, die ihm oder seiner Werkstatt bislang zugeschrieben werden, bisher kaum in der Forschung diskutiert wurden. Es existiert zwar seit der monografischen Ausstellung 2014 *Bartholomeus Spranger – Splendor and Eroticism in Imperial Prague* ein Katalog zum Werk des Künstlers, aber bereits Reitz weist darauf hin, dass Metzler in dieser Publikation eben jene Werke aus dem nahen und fernen Umfeld weitgehend vernachlässigt. Lediglich im Anhang steht auf wenigen Seiten eine kurze Zusammenfassung von abgeschriebenen Werken.<sup>119</sup> Mit dieser Untersuchung soll also ein erster Schritt unternommen werden, um das scheinbar unüberschaubare Feld der Spranger-Rezeption mit der hier vorgestellten Methode für zukünftige Forschungen zu kartieren.

119 Reitz: Rezension 2015, S. 135.