

4 Die omnipräsente Kopie? Zur Kultur des Kopierens am Hof Rudolfs II.

Neben dem Sprechen über Kopien, dem Auffinden einer historisch korrekten Begrifflichkeit und der Analyse des Diskurses darüber in der Kunsttheorie reicht ein allein textbasierter Ansatz nicht aus, um den Umgang und das Phänomen in der Kultur der Zeit Rudolfs II. zu fassen. Es gilt also nun, dem Kopieren im höfischen Alltag der Maler näherzukommen. Auf den vorangestellten Beobachtungen aufbauend soll nun gezeigt werden, in welchen Formen das Kopieren von Gemälden Teil der rudolfínisch-höfischen Kunst war und welche Rolle Gemäldekopien spielten. Dabei werden in Fallstudien zunächst alle Maler am Hofe einbezogen.

Nachdem im Jahr 1583 der Hof Rudolfs II. offiziell nach Prag verlegt wurde, sah sich der Verwaltungsapparat mit der Schwierigkeit zweier Standorte konfrontiert. Zum Beispiel mussten die Rechnungen als Abschriften kopiert werden, um sowohl in Wien als auch in Prag Zugriff auf sie zu haben. Die Bibliothek wurden ebenso doppelt geführt, weshalb die unter kaiserlichem Privileg publizierten Bücher und Drucke an beide Bibliotheksstandorte geliefert werden mussten.²²³ Die Vervielfältigung in unterschiedlichen Formen und damit einhergehend das Kopieren als Prozess dieser Vermehrung von Originärem gehörte zum Alltag des Hofes.

Mit dem Umzug nach Prag galt es zudem, die Repräsentations- und Sammlungsräume neu zu gestalten und auszustatten. Beides geschah durch die eigenen Hofkünstler und unzählige Ankäufe. Am Ende des 16. Jahrhunderts waren jedoch die Ankaufmöglichkeiten von Werken der kanonischen Künstler durch einen grenzübergreifenden, hart geführten Wettbewerb unter Sammelnden sehr gering. Die weitverbreitete Kultur des Sammelns hatte sich etabliert, sodass neben dem Kaiser zahlreiche andere Adelige einen Stab an Kunstagenten unterhielten. Ihre Aufgabe bestand unter anderem darin, bei Nachlassauktionen oder Kunstverkäufen die wertvollsten und vor allem qualitativvollsten Werke für den eigenen Auftraggeber zu sichern.²²⁴

223 Der Kaiser hatte sich vorher schon länger in Prag aufgehalten und nach der Krönung zum böhmischen König 1575 auch viel Zeit dort verbracht, siehe Eliška Fučíková: Die Prager Residenz unter Rudolf II., seinen Vorgängern und Nachfolgern. In: dies. (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 2–70, hier S. 16.

224 In Einzelstudien wurde im Zuge der jeweiligen Sammlungsgeschichte das komplizierte Zusammenspiel zwischen Ankauf, Verkauf und die Rolle von Kunstagenten bereits beleuchtet, vgl. Bernstorff 2010; Cools et al. 2006; Keblusek 2011. Einen Überblick gibt Thomas DaCosta

Im Folgenden steht die kulturelle Bewegung des Austauschs von außerhalb in den Hof im Fokus, um dann die Transferprozesse ausgehend von Prag zu beobachten. Dieser Ansatz basiert auf neueren Untersuchungen zum Kaiserhof als Knotenpunkt des internationalen Kultur- und Kunstaustauschs. Dabei bietet sich der Prager Hof besonders gut für Phänomenuntersuchungen um 1600 an, da hier unterschiedlichste Biografien und eine Vielzahl von Kulturgütern durch die Kunstförderung Rudolfs II. und seine Sammeltätigkeit zusammenkamen. Die Künstler selbst hatten oft lange Reisewege hinter sich, bevor sie in Prag eine Anstellung erhielten. Ihre Erfahrungen in der Fremde, die Reitz als „kulturelle Differenz Erfahrung“ bezeichnet, wurden durch die Reisen und den Austausch direkt nach Prag transportiert.²²⁵ Dazu gehörten Kompositionen, Denkmuster und Theorien, die nicht nur in die Hauptstadt des Reichs gelangten, sondern an das dortige Umfeld angepasst und teilweise von diesem assimiliert wurden. Die Künstler hielten ihre Netzwerke für diesen Austauschprozess oft auch noch nach ihrer Ernennung zu Hofkünstlern aktiv aufrecht. Damit kann der Hof Rudolfs II. als Impulsgeber für das gesamte Reich gesehen werden, sodass eine Untersuchung des Kopienwesens hier Rückschlüsse auf das Phänomen im gesamten Reichsgebiet zulässt. Diesem komplexen Sachverhalt kann nur in Einzelstudien begegnet werden. Die Schwierigkeit im Hinblick auf das Phänomen des Kopierens liegt dabei in dem von unterschiedlichsten Traditionen und Ideen beeinflussten Umfeld des Hofes. Daher muss man sich unter Berücksichtigung der geistigen Vorbildung durch die zeitgenössische Kunstliteratur den Kopien mithilfe einer genauen Werkanalyse nähern, um sie mit dem Blick auf ihre Kontextualisierung als Objekte des Hofes in ihrer historischen Funktion zu verstehen.

Kaufmann: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*. Köln 1998, hier v. a. Kapitel 7 „Kunst und Kunstkammer“.

- 225 Zu den Wanderungswegen und Netzwerkprozessen hat in den letzten Jahren vor allem Evelyn Reitz geforscht, die in ihrer Dissertationsschrift *Discordia Concors* 2015 die These der kulturellen Differenz Erfahrung für die rudolfnische Kunst erstellt hat, vgl. hauptsächlich Jacqueline Klusik-Eckert: Rezension zu „Evelyn Reitz: *Discordia concors*. Kulturelle Differenz Erfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (= *Ars et Scientia*). Berlin 2015“. In: *H-ArtHist*, 1.3.2016, unter: <http://arthist.net/reviews/12269> [Stand: 01.08.2022]; Lubomír Konečný: Migration, Entfremdung, Aemulatio: Die Prager Künstler und ihre darstellerischen Modi. Rezension zu „Evelyn Reitz: *Discordia concors*: Kulturelle Differenz Erfahrungen und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600 (*Ars et Scientia*: Schriften zur Kunstwissenschaft 7). Berlin 2015“. In: *Kunstschronik* 70 (2017), H. 6, S. 294–297; Evelyn Reitz: Visual Allegory as a Mode of Translation. Depicting the Arts in Prague around 1600. In: Zuzanna Sarnecka (Hrsg.): *Artistic Translations Between Fourteenth and Sixteenth Centuries. International Seminar for Young Researchers*. Warschau 2013, S. 161–185; Reitz: *Discordia* 2015; Evelyn Reitz: Transcultural Ballast. Netherlandish Tiles as Vehicles of Exchange. In: Karin Gludovatz et. al. (Hrsg.): *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia* (= Berliner Schriften zur Kunst). Paderborn 2015, S. 235–257.

4.1 Gemäldekopien in der Arbeitspraxis: über Kopisten, Kooperationen und Kennerschaft

Wie ein Blick in die Biografien der am Hof Rudolfs II. angestellten Maler verrät, beherrschte jeder von ihnen vor dieser Zeit neben der Erstellung von Gemälden nach eigenen Erfindungen auch das Kopieren oder das Arbeiten nach anderen Vorlagen. Neben der Beurteilung von Zeitgenossen und den Äußerungen in den kennerschaftlichen Traktaten von Kunstinteressenten, Sammelnden oder Künstler*innen selbst ist es doch vor allem der aktive Umgang mit dem Prozess des Kopierens im Werkstattalltag und bei der Ausbildung, der bisher meist thematisiert wurde, wenn es um das Kopieren in der Malerei ging. Dabei gilt es zu betonen, dass erst durch das stetige Wiederholen des Geschehenen im Zeichnen oder Malen ein handwerkliches Können ausgebildet werden kann. Daher wurde zur Schulung immer auch auf Vorlagen von anderen Künstlern zurückgegriffen.²²⁶ Ohne erneut den oft hierzu zitierten Cennino Cennini zu bemühen, lassen sich in den Biografien der hier im Blick stehenden Maler des rudolfinischen Hofes, Bartholomäus Spranger (1564–1611), Hans von Aachen (1552–1615) und Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609), nach einer bereits abgeschlossenen Ausbildung andere Phänomene des Kopierens finden, die nicht in ein Lehrer-Schüler-Verhältnis eingebettet waren und daher eine gesonderte Betrachtung verdienen.

4.1.1 Hans von Aachen, der kopierende ‚Mof‘

Eine der amüsanteren Anekdoten, die wohl einen gewissen Grad von Toposbildung nicht vermissen lässt, ist in der Biografie von Aachens zu finden. Dort berichtet Karel van Mander von den Anfangsjahren des deutschen Malers:

Als nun Hans ungefähr 22 Jahre alt war, reiste er nach Italien und kam nach Venedig, wo er zu einem niederländischen Maler, Namens Gaspar Rems ging, der ihn, anstatt ihn zu prüfen, was er in der Kunst leiste, nur fragte, woher er sei, und als er hörte: aus Köln, sagte er: „Dann bist du ein Mof²²⁷, die können gewöhnlich nicht viel“, worauf er ihn zu einem untergeordnetem Maler Namens Morett brachte, der den reisenden Gesellen Arbeit zu geben pflegt und mit

226 Vgl. Carl Goldstein: *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge 1996, 11–13, 115–136.

227 Ein Mof oder Muff ist eine abfällige niederländische Bezeichnung für einen Deutschen, vgl. Eliška Fučíková: Das Leben. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, S. 3–11, hier S. 3, Anm. 5.

ihren Bildern Handel trieb. Dieser ließ Hans einige von den schönen Sachen kopieren, die sich dort in den Kirchen befinden.²²⁸

Diese Anekdote über die erste Anstellung von Aachens in Italien kann stellvertretend für viele andere junge Künstler gesehen werden. In einem frühen Karrierestadium verfügten sie noch nicht über den nötigen Ruf, um sich selbstständig machen zu können. Noch dazu fehlte ihnen das Bürgerrecht, um außerhalb ihrer Heimatstadt ein Gewerbe zu gründen. Um in Lohn und Brot zu stehen, ließen sich daher viele auf ein Arbeitsverhältnis wie dieses ein. Und die ortsansässigen Werkstätten waren auf diese unterstützenden, günstigen Arbeitskräfte angewiesen, um die aufkommende Sammelleidenschaft der finanzstarken Schichten zu befriedigen, die vor allem Kopien von bekannten Gemälden aus Kirchen anfragten. Kunstbesitz war im 16. Jahrhundert nicht mehr nur dem Adel vorbehalten, sodass neben Königen und dem Adel vermehrt Kaufleute und Patrizier bedeutende Sammlungen anlegten.²²⁹ Insbesondere in einer Handelsmetropole wie Venedig existierte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits ein Markt für kopierte Gemälde. Anscheinend waren es dann vor allem die Künstler aus den Ländern nördlich der Alpen, die mit Kopien von italienischen Bildern diesen Markt bedienten.²³⁰ Im Konzept der damaligen Künstlerausbildung

- 228 Carel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 Bde. Hrsg. von Hessel Miedema. Doornspijk 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 416, fol. 289v, 30–38: „Doe nu Hans oudt was outrent 22. Jaren / is hy ghereyst nae Italien / en domende te Venetien / hadde zijnen toegang bye en Schilder uyt Nederlandt / Gaspar Rems gheheten: welcken in plaets van hem t'ondersoecken oft proeben / wat hy in Const vermocht / allenlijck vraeghte wan waer hy was / hoorende van Cuelen / seydeghy sijt dā een Mof / die plege niet veel te conné / en bestelde hem bye en slecht Italiaens Schilder / gheheeten Morett, die den reysende ghesellen was ghewoon werck te gheben / en handelde met de schilderije: desen het Hans copieren eenighe fraey dinghen / die aldaer in de Kercken zijn.“
- 229 Vgl. Fučíková: *Leben* 2010, S. 3. Über das Sammeln in den Städten siehe Hendrik Budde: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers* (= Uni Press Hochschulschriften, Bd. 90). Münster 1996; Bukovinská 2000; DaCosta Kaufmann: *Höfe* 1998, S. 156; Berit Wagner: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 122). Petersberg 2014.
- 230 Vgl. Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 251, Anm. zu 289v, S. 37–38. Dazu weiterhin Bernard Aikema, Isabella Di Leonardo: *Italien: Stiltransfer und Netzwerke*. In: Thomas Fusenig (Hrsg.): *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa*. Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Císařská konírna, Prag; Kunsthistorisches Museum, Wien. Berlin, München 2010, 85–93, hier S. 87; Bernard Aikema: *Hans von Aachen in Italy: A Peappraisal*. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 17–27. Hochmann hingegen sieht Venedig eher als Umschlagplatz für den internationalen Handel, wie Auswertungen diverser Inventaren gezeigt haben, siehe Michel Hochmann: *Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe*. In: Jutta Frings (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus Venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Bonn. Ostfildern 2002, S. 82–91, hier S. 82.

kann diese Form der Anstellung zugleich als Weiterführung der Lehrzeit gedeutet werden, denn auch bei von Aachen war der Aufenthalt in Venedig eine Station seiner Gesellenreise.²³¹ Diese wiederum war nur möglich, da ein Netzwerk an Händlern und Agenten bereits existierte. In dem Beispiel wird sowohl der Niederländer Gaspar Rem als auch Morett genannt, über den van Mander zu berichten weiß, er sei es gewohnt gewesen, „reysende ghesellen“ aufzunehmen, um ihnen Beschäftigung zu geben.²³²

Relativ schnell gelang es von Aachen von der Position eines Kopisten aufzusteigen, indem er Rem mit seinen eigenen Entwürfen von seiner Kunstfertigkeit überzeugen konnte.²³³ Es wäre jedoch zu kurz gedacht, die Beschäftigung als Kopist immer nur als Durchgangsstation zur selbstständigen Kunstausübung in dieser Zeit zu begreifen. Im Fall von Aachens scheint es plausibler, die Tätigkeit aus einer historischen Perspektive zu beleuchten. Nicht nur aufgrund einer noch nicht ausreichend geschulten Künstlerschaft, sondern zum Gelderwerb arbeitete der junge Deutsche in den ersten Jahren als Kopist.²³⁴ Noch dazu ist seine Tätigkeit des Kopierens in seiner gesamten Schaffenszeit zu finden. Gerade durch dieses Können, möglichst qualitätvolle Duplikate zu erstellen, war er später für die Porträtproduktion bei Hofe zuständig gewesen und als Kunstagent im Namen des Kaisers tätig.²³⁵

4.1.2 Joseph Heintz d. Ä., der kennerschaftliche Kopist

Anders als bei von Aachen ist man über die Ausbildung des aus Basel stammenden Künstlers Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609) recht gut informiert.²³⁶ Noch dazu sind Zeichnungen bekannt, die während seiner Lehrzeit entstanden und in denen der noch

231 Jacoby 2000, S. 69, Anm. 6.

232 Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 416, fol. 289v, Z. 36–37: „die den reysende ghesellen was ghewoon werck te gheben.“ Bei Gaspar Rem handelt es sich um einen heute weitestgehend vergessenen Künstler, von dem selbst nur wenige Gemälde bekannt sind, siehe Aikema/Leonardo 2010, S. 86–87. Bernhard Aikema vermutet weiterhin, in dem Italiener Morett den zwischen 1584 und 1606 bei der venezianischen Malergilde geführten Francesco Moretto gefunden zu haben, und beruft sich auf Andrew John Martin, der selbst die Identifikation als schwierig einschätzt, siehe ebd., S. 87; Andrew John Martin: Paesi Bassi e la Germania. Pittori, aggenti e mercanti, collezionisti. In: Michel Hochmann et al. (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia*. Bd. 2: *Dalle origini al Cinquecento*. Venedig 2008, S. 143–163, hier S. 151, 161, Anm. 55; die Auflistung der Gilde bei Elena Favaro: *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (= Università degli Studi, Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia: Pubblicazioni della, Bd. 55). Florenz 1975, S. 147.

233 Vgl. Jacoby 2000, S. 11; Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 251–252, Anm. zu 289v. Über den weiteren Werdegang von Aachens ist nachzulesen bei Fučíková: *Leben* 2010.

234 Aus dieser frühen Zeit wurde bislang kein Gemälde Hans von Aachens nachgewiesen.

235 Rüdiger an der Heiden: Die Porträtmalerei des Hans von Aachen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (NF 30) (1970), S. 135–226, hier S. 157.

236 Eine frühe biografische Aufarbeitung findet sich bei Haendcke 1894. Die Forschung zu Joseph Heintz d. Ä. wurde dann vor allem durch die monografischen Publikationen von Jürgen Zim-



Abb. 17 Joseph Heintz d. Ä., *Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers*, um 1600/1605, ölhaltige Malerei auf Eichenholz, 86,1 × 59,9 × 2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 862

junge Maler sich durch das Nachzeichnen von Stichen berühmter Vorgänger in Komposition, Figurenerfindung und Führung von Pinsel und Feder übte. Damit entsprach die Lehre Heintz' d. Ä. der gängigen zeitgenössischen Praxis.²³⁷ Nach seiner Ausbildung schloss er wohl 1583 oder spätestens im Frühjahr 1584 eine Studienreise nach Rom an, um nach einer Zwischenstation in Venedig im Winter 1589 wieder nach Basel zurückzukehren.²³⁸ Auf welche Weise Heintz d. Ä. in dieser Zeit sein Auskommen fand, ist nicht bekannt. Vorstellbar wäre eine ähnliche Tätigkeit wie diejenige, von der von Aachen berichtet. Es lassen sich bei Heintz d. Ä. jedoch auch deutliche Hinweise finden, welche die Vermutung bestärken, dass er sich vor allem diverser Studien nach italienischen Künstlern widmete,

mer vorangebracht und erfuhr im Ausstellungskatalog von 2015 eine Akzentuierung, vgl. Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Diss. Heidelberg 1967; Zimmer 1971; Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*. München, Berlin 1988; Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburgischer Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzerpalais, Augsburg. Berlin 2015.

237 Vgl. Zimmer 1971, S. 10. Bekannt ist eine Zeichnung mit einem *Urteil des Salomon* und der Inschrift „seiner Lehr im 4. Jar.“, Anm. 9. Zimmer nennt auch weitere „schülerhaft unfreie Zeichnungen nach Holbein und einem Stich Cornelis Cortis mit einer Komposition Federigo Zuccaros“, ebd., S. 10, Anm. 10; die erweiterte Biografie unterstützt mit neuen Quellen die bisherige Beobachtung, siehe Zimmer 1988, S. 23, Nr. A 3–7, S. 111–112. Deutlich ist, dass die Nachzeichnungen nicht das Strichbild der Stiche imitieren, sondern die Komposition in eigener Zeichenweise wiedergeben. Denn Heintz d. Ä. arbeitet, wie Zimmer bemerkt, viel eher im Stil der Vorzeichnungen von Scheibenrissen.

238 Ebd., S. 23–27, wohl auf die Initiative seiner Helfer hin.

denn „[a]us den Quellen ist bekannt, daß Heintz beträchtliche Zeit auf das Kopieren anderer Gemälde verwendet haben muß[te]. Deutlicher als an dem Bestand seiner gemalten Kopien – es sind nur zwei stilkritisch einigermaßen gesichert – wird diese Tatsache an den Zeichnungen, von denen fast die Hälfte andere Kunstwerke oder Teile davon wiedergeben“.²³⁹ Daher könnte eine deutlich größere Menge hochwertiger Gemäldekopien von seiner Hand existieren. Zu diesen ihm zugeschrieben Kopien zählt neben dem bereits angesprochenen *Bogenschnitzenden Amor* nach Parmigianino (Abb. 8) noch das Gemälde von Heintz d. Ä. *Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers* (Abb. 17) nach Lucas Cranach d. Ä. Weiterhin kursierte in den Forschungen um Heintz d. Ä. aufgrund eines Inventareintrags der Prager Sammlung die Vermutung, auch „Ein Leeda mit



Abb. 18 Joseph Heintz d. Ä., *Leda mit dem Schwan*, 1605, Öl auf Kupfer, 45 × 37 cm, Augsburg, Privatbesitz

einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen. Cod. 8196 hat: copirt nach Correggio von einem gutten meister. Cop.“²⁴⁰ könnte eine weitere Kopie sein.

Da Heintz' d. Ä. Gemälde *Leda mit dem Schwan* (Abb. 18) lange Zeit als verschollen galt, kann man erst aufgrund der Ausstellung im Jahr 2015 deutlich feststellen, dass man es hier nicht mit einer Kopie im eigentlichen Sinn zu tun hat.²⁴¹ Die wiederentdeckte Leda ist, wie bereits Christoph Metzger deutlich gesehen hat, keine Kopie nach Correggios Version (Abb. 19). Viel eher scheint hier die Forschung durch die Bezeichnung als ‚Kopie‘ im Hofinventar eine anekdotische Äußerung Joachim

239 Zimmer 1971, S. 42.

240 Vgl. Zimmermann 1905, S. XXXIX, Nr. 869.

241 Vgl. Christof Metzger: Die wiedergefundene Leda. Ein Meisterwerk des Joseph Heintz d. Ä. aus der Prager Kunstkammer. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzlertpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 9–35, hier S. 10.



Abb. 19 Antonio Allegri, genannt Correggio, *Leda mit dem Schwan*, um 1532, Öl auf Leinwand, 156,2×195,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 218

von Sandrarts missverstanden zu haben. Bei der Vorstellung Heintz' d. Ä. lobt er nämlich nicht nur die „viel fürtreffliche[n] Werke [...] durch die er sonderbares Lob erhalten“. ²⁴² Das hier genannte, „die nakende Leda mit dem Schwanen“ ²⁴³, hebt er besonders hervor:

meistens [Lob erhalten hat er] aber durch die nakende Leda mit dem Schwanen/ in einem verschloßenen Zimmer/ worinnen er die Zeichnung/ Colorit, und alle andere Zierlichkeit des Antonio da Correggio also wol observirt/ das/ wann selbiges eigentlich darnach copirt gewesen wäre/ es nicht natürlicher hätte mögen nachgemacht werden. ²⁴⁴

242 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 286 re Sp.

243 Ebd.

244 Ebd.

Von Sandrart betont jedoch nicht das Talent des Kopierens, für welches Heintz d. Ä. sehr wohl bekannt war, sondern hebt das Können des Malers hervor, der im Stil des Italieners Correggio zu arbeiten weiß und ihn „wol observirt“ darstellen kann. Auch wenn dieses Beispiel nun nichts mit einer von Heintz d. Ä. selbst ausgeführten Kopie zu tun hat, gibt es dennoch einen zeitgenössischen Einblick in die Bewertung einer Leistung, die man guten Kopisten und vielmehr einem guten Künstler zuschreibt: Erst durch das zeitintensive Erlernen eines fremden Stils ist eine Imitation der Malweise und der Farbigkeit möglich. Dieser Vorgang und das Wissen darum versteckt sich indirekt in der Behauptung von Sandrarts, indem er betont, dass man solches ansonsten nur mit einer Kopie erreichen könne.

Generell war Heintz d. Ä. wohl bekannt für sein außerordentliches Talent, nach Vorlagen zu zeichnen, denn „[e]r übertraf alle Deutschen und Niederländer durch den Fleiß und die Mühe, die er auf das Abzeichnen aller schönen Sachen – Skulpturen sowohl wie Malereien – verwandte“.²⁴⁵

Konkrete Kopiertätigkeiten in der Malerei sind also erst aus der Zeit während seiner Anstellung in Prag bekannt. Ob aber seine in Rom geschulte Fertigkeit, Gemälde hervorragend nachzuzeichnen, ihm zu der Anstellung am Kaiserhof verholfen hat, ist nachträglich nicht zu klären. Dafür spricht jedoch, dass Heintz d. Ä. kurz nach seiner Anstellung als Hofkünstler im Winter 1591 in offiziellem Auftrag nach Italien reiste, um „allerhand antiquiteten alldort abzuzeichnen“.²⁴⁶ Dabei ging es jedoch nicht um das nachahmende Abzeichnen antiker Skulpturen wie es im klassischen Renaissanceverständnis von *Imitatio* zu verstehen ist. Heintz d. Ä. sollte sich nicht an antiken Vorbildern schulen. Vielmehr dienten diese Zeichnungen einem bürokratischen Zweck. Sie sollten dokumentarische Kopien sein, um dem Auftraggeber eine möglichst genaue Vorstellung von dem Kaufobjekt zu vermitteln. Weiterhin wurde Heintz d. Ä. dort im Rahmen von Ankäufen zu Expertisen herangezogen. Man kann daraus zudem ableiten, dass durch das intensive Studium während seines mehr als dreijährigen Aufenthalts in Italien ein gutes Netzwerk entstand, welches auch noch in seiner Prager Zeit aktiv gewesen war. Daher argumentiert Sarvenaz Ayooghi, dass insbesondere diese Vernetzung gepaart mit einem umfangreichen Kunstwissen des jungen Malers für den Kaiser von Interesse gewesen sein dürfte.²⁴⁷ Darüber hinaus kann man annehmen, dass Heintz d. Ä. zu dieser Zeit einen gewissen kennerschaftlichen Ruf genoss.²⁴⁸

245 Zitiert nach Zimmer 1971, S. 11.

246 Löwe 1610, B.15v, zitiert nach ebd., S. 16; Ayooghi 2015, S. 106–107.

247 Ayooghi 2015, S. 106.

248 Vgl. Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 37. Weiterhin Aikema/Leonardo 2010; Reitz: *Discordia* 2015, S. 118–141; Zimmer 1971, S. 11. Von Heintz d. Ä. als Kunstexperte zeugt die Bitte Albrecht Fuggers in einer Korrespondenz mit Rudolf II., ihm (Fugger) von Heintz d. Ä. bei der Zuschreibung eines Gemäldes helfen zu lassen, siehe Ayooghi 2015, S. 106, Anm. 15.

4.1.3 Bartholomäus Spranger und seine Kooperationen

Ganz anderer Art sind die als Kopien bezeichneten Gemälde Sprangers, die vor seiner Tätigkeit am Habsburger Hof entstanden waren. Auch wenn die Biografie des aus Antwerpen stammenden Malers bislang große Lücken aufweist, sind aus den Jahren seiner italienischen Zeit zwischen 1565 und 1575 Arbeiten nach Entwürfen anderer Hand nachweisbar.²⁴⁹ Dazu gehört vor allem eine Arbeit, für die der Künstler den Auftrag durch die Vermittlung von Giulio Clovio erhalten hat, den er wohl anlässlich seiner kurzen Anstellung bei Alessandro Farnese kennengelernt hatte. Eins der wichtigsten Auftragswerke Sprangers entstand zwischen 1570 und 1572, seiner Dienstzeit im Vatikan, die van Mander mit einer ausführlichen Anekdote bedenkt:

Im päpstlichen Palast angekommen, gingen der Kardinal und Don Giulio zusammen zu seiner Heiligkeit, und kurz darauf wurde auch Sprangers [sic!] herangerufen. Er küßte dem Papst die Füße, empfing den Segen und wurde nach einer kurzen Besprechung über ein Bild, das seine Heiligkeit von ihm gemalt haben wollte, zum päpstlichen Maler ernannt und erhielt eine prächtige Wohnung im Belvedere angewiesen, gerade über dem Standort der Laokoongruppe. Hier malte er auf einer Kupferplatte von sechs Fuß Höhe ein Jüngstes Gericht, ein Bild reich an Einzelzügen, auf dem man 500 Köpfe zählen konnte, und das noch im Kloster del Bosco zwischen Pavia und Alessandria über dem Grabmal Pius V. zu sehen ist. Seine Fertigstellung hatte vierzehn Monate beansprucht.²⁵⁰

Bei diesem hier genannten *Jüngsten Gericht* (**Abb. 20**)²⁵¹ handelt es sich um eine von Spranger auf Kupfer gemalte Komposition, die sich stark an dem älteren Werk von Fra Angelico orientiert (**Abb. 21**) und daher in der Forschungsliteratur schon seit Wilhelm Bode stets als Kopie gewertet wird.²⁵²

249 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Spranger before Prague. Additions and Reconsiderations. In: Bekt Bukovinská, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný*. Prag 2006, S. 403–412. Das Problem der auf van Mander gestützten Biografien bringt Jürgen Müller in seiner Dissertation zur Sprache, vgl. Müller 1993. In der jüngst erschienenen Spranger-Monografie stützt sich Metzler jedoch weiterhin auf van Mander als Hauptquelle, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014. Dies führte auch zur Kritik durch Reitz: Rezension 2015.

250 Mander/Floerke 1991, S. 292–293.

251 Siehe Bert W. Meijer: *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, vol 3.2: Piedmont and Valle d'Aosta*. Florenz 2011, S. 229, Nr. 875 hier mit älterer Literatur; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 9, S. 79; jüngst mit Quellen über Sprangers Anstellungen in Rom Reitz: *Discordia* 2015, 142, 146–147.

252 Vgl. mit älterer Literatur Laurence B. Kanter, Pia Palladino (Hrsg.): *Fra Angelico*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, New Haven [u. a.] 2005, Nr. 32, S. 165–171 (Pia Palladino); ebd., S. 165, Anm. 3. Die sogenannte Kopie ist bereits im 19. Jahrhundert nachweisbar, in dem Bode das Gemälde Sprangers als „exakte Kopie“ bezeichnet. Vor allem Henning

Mit dem Blick auf die Wortwahl sowohl in der deutschen Übersetzung bei Hans Floerke als auch in der niederländischen Urausgabe fällt auf, dass van Mander tunlichst das Wort ‚kopieren‘ im Zusammenhang mit diesem Werk vermieden hat, indem er davon spricht, dass Spranger, nachdem er seine Unterkunft im Belvedere bezogen hatte „[...] alwaer hy een stuck maeckte von het Ordeel / ses voeten hoogh / op een coper plaet / vol wreck / dater vijf hondert tronien in quamen [...]“.²⁵³ Die Beurteilung als Kopie scheint demnach eine anachronistische Zutat zu sein, die nicht mit der historischen Wahrnehmung des Gemäldes übereinstimmt.

Dieser Erkenntnis ist hinzuzufügen, dass Spranger in den historischen Quellen nie als ‚Kopist‘, sondern stets als ‚Miniaturist‘ bezeichnet wird, also ein Maler kleiner Dinge.²⁵⁴ So wurde für das *Jüngste Gericht* bereits zuvor an anderer Stelle festgestellt, dass Spranger in diesem Fall viel eher eine zeitgenössische Anpassung vorgenommen hat, eine „[...] verbesserte Neuauflage des alten Bildformulars, bei der Ikonographie und ‚historische‘ Korrektheit Vorrang haben vor einer Wiederbelebung alter Stilformen“.²⁵⁵

Auf der Suche nach der korrekten Denomination dieses Gemäldes ist die Frage nach der ursprünglichen Funktion sowohl des Vorbilds als auch der Neuauflage von Spranger hilfreich. So kann sich eine mögliche Begründung ergeben, wieso eine über 100 Jahre alte Komposition eine moderne Adaption erfahren hat. Noch dazu ist sich die Forschung relativ sicher, dass Spranger sein *Jüngstes Gericht* direkt vor dem historischen Vorbild nachgearbeitet hat.²⁵⁶ Doch was geschieht, wenn ein junger Künstler,

verlässt sich zu sehr auf van Mander, vgl. Henning 1987, S. 13: Hier nennt er *Das Jüngste Gericht* deutlich „Kopie“. Dies ist bereits Müller aufgefallen, der an diesem Beispiel nachweist, dass Angaben von Manders im *ThB* als historische Quelle übernommen wurden und Henning sich unkritisch darauf bezieht, siehe Müller 1993, S. 19.

253 Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 1, S. 342, 270v, Z. 45–47. Dass nicht von einer Kopie gesprochen wurde, hat bereits Müller betont, vgl. Müller 1993, S. 19.

254 Wie im Schreiben von Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti, Florenz, den 5. April 1681: „Bartolomeo Sprangher Pittore d’Anversa ... servi la Santa Memoria di Papa Pio 5° in Roma in varie rappresentazioni divote ch’egli fece in piccolo figure in sul rame“; Nennung als „Bartolomeo miniatore“ in einer Apothekerrechnung, in: Giustificatio di Tesoreria, IX, fasc. 17, fol. 32’ (23. Februar 1572) u. fol. 33 (26. Februar 1572), beide zitiert nach Reitz: *Discordia* 2015, S. 146, Anm. 196. Damit ist nicht unbedingt gemeint, dass Spranger ein Buchmaler gewesen ist. Aus der Vita Clovios geht hervor, dass er von Vasari „Miniator, oder sagen wir Maler kleiner Dinge“ (ital. *miniature, o vogliamo dire dipintore di cose piccole*) genannt wird, vgl. Vasari über Clovio in: Giorgio Vasari: *Die Leben der ausgezeichneten Gemmenschneider, Glas- und Miniaturmaler Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio*. Hrsg. von Anja Zeller (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2006.

255 Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 418. Version im eignen Stil, auch gesehen bei Metzler 2015, S. 79, und Reitz: *Discordia* 2015, S. 147: „das eine Komposition Fra Angelicos frei variiert“; Mander/Miedema 1604/1994–1999, Bd. 5, S. 96: „free copy after a Last Judgement by Angelico in the Accademia in Florence.“

256 Dies passt auch zu den von Reitz in diesem Zusammenhang gefundenen Quellen, dort Reitz: *Discordia* 2015, S. 147, Anm. 200. Weiterhin unterstützt wird dies durch die Nennung des



Abb. 20 Bartholomäus Spranger, *Jüngstes Gericht*, um 1570–1572, Öl auf Kupfer, 116 × 148 cm, Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 6, V. 197

der an zeitgenössischen manieristischen Kompositionen geschult ist, ein traditionelles Gemälde wiederholt? Der Begriff ‚Kopie‘ scheint hier nicht im Geringsten die Strategie zu fassen, die sich hinter diesem Auftrag verbirgt.

Im ursprünglichen Auftrag an Spranger war die große Kupfertafel mit der neuen Fassung für das Grab von Papst Pius V. vorgesehen, das so in Verbindung mit einer geplanten Klostergründung des Dominikanerordens stand. Federico Zeri führt bereits 1957 aus, dass es Pius V. nicht um eine banale Vervielfältigung, einer „riproduzione di una icona miracolosa“²⁵⁷ gegangen sei. In der Wiederholung wurde ein bewusster Anschluss an die legendenhafte Malerpersönlichkeit Fra Angelicos vorgenommen. Dabei wurde er zu einem Exemplum auf mehreren semantischen Ebenen stilisiert. Seine Kunst erhielt diese posthume Verehrung nicht nur wegen der Anspielung auf seine Frömmigkeit als Mönch, sondern erfuhr auch eine Aufwertung als Devotionalie der

Gemäldes in einem Inventar bei Lanciani 1912, welches nach dem Tod des Papsts 1572 angefertigt wurde, erkannt von Meijer 2011, Bd. 2, Nr. 785, S. 229.

257 Federico Zeri: *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Turin 1957, S. 52.



Abb. 21 Fra Angelico, *Jüngstes Gericht*, 1430er-Jahre, Tempera auf Holz, Mitteltafel 102,8 × 65,2 cm, linker Flügel 103 × 620,8 cm, rechter Flügel 102,7 × 628 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 60

alten Kirche. In der Wiederholung der Komposition im neuen Stil findet eine aktive Rückbesinnung und damit ein Hinweis auf den historischen Legitimationsanspruch der katholischen Kirche statt.²⁵⁸

Wenn also in der Forschungsliteratur im weitesten Sinn von einem Gemälde mit ‚gegenreformatorischen Zügen‘ gesprochen wird, ist damit nicht eine eigene oder neu entwickelte Ikonografie gemeint, sondern vielmehr eine Strategie der Restauration, des Rückbezugs auf alte Darstellungstraditionen. Sprangers Version des *Jüngsten Gerichts* ist als hochmoderne Antwort auf die Debatten des Tridentiner Konzils zu lesen, dessen dritte Tagungsperiode (1562–1563) durch Pius V. einberufen wurde. Wie Christian Hecht sehr deutlich belegen kann, sehen unterschiedliche Theologen vor allem in einer Auseinandersetzung mit älteren Kunstwerken den Schlüssel gegen die Bildkritik, denn hier wäre ja ein schicklicher Umgang mit den Themen bereits vorzufinden.²⁵⁹ Fern von Rom und dem älteren Vorbild wäre Sprangers Neuinterpretation ein Zeichen zwischen

258 Vgl. ebd.

259 Vgl. Hecht 2012, S. 416.

Erneuerung und Kontinuität in Bildform gewesen. Das Werk ist als eine Reminiszenz an die alte Kirche zu verstehen, die durch den malenden Dominikanermönch Fra Angelico in Form eines Gemäldes die Reformation überstanden hatte. Gleichwohl stellt es auch ein Wiederanknüpfen an diese Tradition durch die Neuinterpretation Sprangers auf dem Grabmal des Dominikanerpapsts dar. Dieser Plan wurde dann jedoch von seinem Nachfolger auf dem Heiligen Stuhl, Sixtus V., verworfen, sodass letztendlich der verstorbene Papst in Santa Maria Maggiore beigelegt wurde.²⁶⁰

Es sei nun dahingestellt, ob die Kupfertafel mit Sprangers *Jüngstem Gericht* als Kopie, freie Variation oder als Transformation begrifflich zu fassen ist. Doch auf jeden Fall ist es ein herausragendes Beispiel für das nun geänderte Mentalitätskonzept der *Aemulatio*. Deutlich zeigt sich, dass auch ein bereits ausgebildeter Künstler in hoher Anstellung die Paraphrase eines älteren Werks beherrschen musste, um solcherlei komplexe Anspielungen umsetzen zu können. Die Absicht dieses Auftrags ist weder in der Vervielfältigung eines Objekts noch in einer Aktualisierung der Komposition zu suchen. Insbesondere in den großen Übereinstimmungen und den bewusst gesetzten Veränderungen Sprangers drückt sich die neue Bedeutung und Botschaft aus. Durch eine Erweiterung des himmlischen Personals auf eine unzählbare Menge, wie es bereits von den Zeitgenossen gesehen wurde, und durch eine deutliche Betonung der Leidenswerkzeuge unter dem richtenden Christus wird die der alten Kirche entnommene Darstellungstradition in seiner Wiederverwendung hervorgehoben, als ob die Reformation nur ein kurzes Intermezzo in der Kirchengeschichte gewesen wäre. Gemessen an dem ebenso prominenten wie hochbedeutenden Auftraggeber und einer Verehrung des malenden Dominikanermönchs durch einen Papst desselben Ordens gelang es Spranger, die vielschichtigen Intensionen einzubetten, die mit diesem Auftrag einhergingen. In Rückbesinnung auf die alte Kirche mit ihren Traditionen und dem daraus erwachsenen Legitimitätsanspruch des katholischen Papsts als einzige christliche Kirche formulierte Spranger dieses Konzept gekonnt in seinem Gemälde vom *Jüngsten Gericht* durch das interpretierende Zitat Fra Angelicos.²⁶¹

Nach dem Tod seines Gönners Papst Pius V. kollaborierte Spranger erneut mit dem gut vernetzten älteren Giulio Clovio (1498–1578), der ihn in seiner römischen Anfangszeit bereits unterstützt hatte, weshalb die Forschung von einer Art Lehrer-Schüler-Verhältnis ausgeht.²⁶² Spranger führte nach Inventionen Clovios zwei Gemälde auf Kupfer in Farbe

260 Vgl. ebd., S. 418; Meijer 2011, Bd. 2, S. 229, Nr. 875.

261 Die Veränderungen, die Spranger in seiner Version durchführte, lediglich auf einen anderen Geschmack oder auf eigene „aesthetic values“ zurückzuführen, wie es Metzler sieht, scheint zu kurz gedacht, Ausst.-Kat. New York 2014, S. 79. Auch das Argument Širokás, dass Spranger nicht dazu fähig gewesen sei, den traditionellen Stil nachzuahmen, zeugt von einer gewissen Missachtung der historischen Situation, vgl. Eva Jana Široká: *Northern Artists in Italy ca. 1565–85. Hans Speckaert as Draughtsman and Teacher*. Diss. masch. Princeton [NJ] 1995, S. 53–54.

262 Die Nennung Sprangers als Schüler Clovios ist in Quellen überliefert, z. B. „Bartolomeo allievo del detto Don Giulio“, zitiert nach Almudena Pérez de Tudela: Documenti inediti su Giulio

aus, die als ‚Kopien‘ bezeichnet werden. Bei Ersterem, der *Bekehrung des Hl. Paulus* (Abb. 22), ist als Vorlage eine Zeichnung Clovios in London bekannt, die wiederum auch als Kupferstich ausgeführt wurde (Abb. 23, 24).²⁶³ Das zweite hat den Kampf *Georg mit dem Drachen* zum Thema und geht vermutlich auch auf eine gezeichnete Vorlage zurück. Allerdings ist heute nur eine Druckgrafik überliefert.²⁶⁴

Bei beiden Werken kann leicht, sowohl anhand der existierenden Grafiken und Gemälde als auch gestützt auf diverse Quellen, aufgezeigt werden, dass Spranger mit dem in Rom etablierten Clovio eine Art Kooperation eingegangen war, also nicht in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zu ihm stand. Die aus dieser Zusammenarbeit resultierenden Gemälde als ‚Kopien‘ zu bezeichnen, ist äußerst fehlführend, da nach diesem Konzept ein Meister die Vorlage liefert und der ausführende Geselle nach dessen Anweisungen arbeitet. Doch ein solches Werkstattverhältnis trifft hier nicht zu.

In den beiden Fällen kann zwar nachgewiesen werden, dass der jüngere Maler die von Clovio als Zeichnung angelegten Inventionen als Malerei auf Kupfer ausführte. Dabei wich er aber im Hintergrund bei den Landschaftsdarstellungen von den Vorlagen ab. Bislang wurde diese Beobachtung mit dem Topos des Übertreffens eines Meisters versehen, indem beispielsweise Konrad Oberhuber in der Beurteilung dieser Werke vermerkt, „[...] daß Spranger hier im Wettstreit den älteren Meistern an Genauigkeit zu übertreffen sucht, wie es auch seinen damaligen Tendenzen und Aufgaben, den neuen Herrn für seine Kunst zu gewinnen, entsprechen mußte“.²⁶⁵ Spranger jedoch hatte in den 1570ern bereits ausgelernt und war aufgrund der päpstlichen Aufträge selbstständig in Rom tätig. Es ist darüber nachzudenken, ob es sich bei den beiden Werken nicht eher um eine geplante Kooperation handelt, um sich im stark umkämpften Kunstmarkt in Rom einen Vorteil zu verschaffen. Während der eine, Clovio, über ein gutes Netzwerk und Kontakte zu potenziellen Gönnern verfügte, könnte der andere, Spranger, seine moderne Malweise und sein Können in der Landschaft mit eingebracht haben.²⁶⁶ Wir haben es hier also vielmehr mit zwei eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten zu tun, die im Rom der frühen 1570er-Jahre bereits diverse Gemeinschaftsprojekte vorweisen konnten. Deutlich wird die Beteiligung von zwei Künstlern auf der Inschrift der Kupfertafel *Bekehrung des Hl. Paulus*: DON JULIO CLOVIO INVE. BARTHOLOMAEUE SPRENGER PINXIT.

Clovio al servizio della famiglia Farnese. In: *Aurea Parma* 84 (2000), S. 281–307, hier S. 298, Anm. 60, ebenfalls Reitz: *Discordia* 2015, S. 132–133.

263 Vgl. vor allem Anne-Claire de Liedekerke (Hrsg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Palazzo delle Esposizioni, Rom. Mailand 1995, S. 271, Nr. 195 [Konrad Oberhuber]; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 11, S. 80–81; Reitz: *Discordia* 2015, S. 132–133.

264 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 13, S. 82–83; Reitz: *Discordia* 2015, S. 132.

265 Oberhuber 1958, S. 81.

266 Wie Reitz durch das Quellenstudium belegen konnte, wurden die aus den nördlichen Landen nach Rom gereisten Künstler vor allem für das Malen von Landschaften eingesetzt, vgl. Reitz: *Discordia* 2015, S. 141–170.



Abb. 22 Bartholomäus Spranger, *Die Bekehrung des Hl. Paulus*, Öl auf Kupfer, 40 × 55 cm, Mailand, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, Inv.-Nr. 902

Während die Invention Clovius in den Figuren und der Komposition liegt, besteht Sprangers Beitrag zu dem Werk im Malen auf Kupfer und damit in der Erfindung der Farbigkeit. Diese Arbeitsteilung betonte Clovio sogar in einem Schreiben an Herzog Ottavio ausdrücklich und hob Sprangers Anteil hervor.²⁶⁷

Kooperationen oder anders gesagt: die Aufteilung der Malbereiche auf spezialisierte Beteiligte war bereits in den Malerwerkstätten der vorangegangenen Jahrhunderte eine gängige Arbeitspraxis. Im 16. Jahrhundert bildeten sich jedoch unterschiedlichste kooperative Arbeitsweisen heraus, sodass zwischen der spätmittelalterlichen Werkstattorganisation und einem in Kooperation hierarchisch gleichgestellter Künstler entstandenen Gemälde deutliche Unterschiede liegen.²⁶⁸ Während nämlich in der Werkstatt

267 Giulio Clovio an Ottavio Farnese, Rom 10. Oktober 1573: „Ho fatto consegnare a Ms. Pietro Ceuli agente di V. Ecc.a le due testine, che io le donai, et la conversione di S. Paolo colorita da Barth. eo; ogni cosa con i suoi finimenti, accioché le mandi a V.E. con quella cura, che son certo che farà“, zitiert nach Pérez de Tudela 2000, S. 300, Anm. 71.

268 Aufgrund meist fehlender Quellen über die genaue Organisation helfen bisher nur einige Fallstudien, um sich ein Bild von der Lage machen zu können, jüngst bei Maryan W. Ainsworth (Hrsg.): *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. Case Studies from Van Eyck Through Gossart* (= *Me fecit*, Bd. 10). Turnhout 2017; Micha Leeftang: *Joos Van Cleve. A Sixteenth-Century*



Abb. 23 Giulio Clovio, *Die Bekehrung des Hl. Paulus*, Feder auf braunem Papier, braun laiert, Weißhöhung (teilweise oxidiert) über schwarzer Kreide auf eingetöntem Papier, 281 × 435 mm, London, British Museum, Inv.-Nr. 1946,0713.322



Abb. 24 Cornelis Cort nach Giulio Clovio, *Bekehrung des Hl. Paulus*, 1576, Kupferstich, 392 × 495 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6558

sowohl Entwurf als auch stilistische Ausführung in jahrelanger Ausbildung vom Meister zum Schüler übergangen, wurden die Arbeitsschritte bei einer Kooperation auf unterschiedliche Maler verteilt, die individuellere Ausbildungsbiografien hatten. Dabei konnten die Maler sowohl im gleichen Arbeitsschritt in spezialisierten Bereichen oder arbeitsteilig vorgehen. Bei letzterer Variante kam es häufig vor, dass der eine Künstler als Ideengeber für die Komposition fungierte, während die Rolle des Ausführenden einem anderen Künstler zufiel. Diesen dann als ‚Kopist*innen‘ zu bezeichnen, wie es in der Kunstgeschichte lange Zeit geschehen ist, leidet fehl und missversteht die Form der Zusammenarbeit auf Augenhöhe.

Anhand des hier vorgestellten Beispiels der Kooperation Sprangers mit Clovio kann aufgezeigt werden, dass erst durch das Können Sprangers in Bezug auf die Darstellung der Landschaft und der Farbigkeit eine Ergänzung der Inventionen Clovios geschah, sie also eine Zutat erfuhren. Weitere Beispiele einer solchen arbeitsteiligen Kooperation ohne eine Werkstattabhängigkeit lassen sich sowohl nördlich als auch südlich der Alpen immer wieder finden. Diese Werke dann nachträglich in ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zu setzen, ist anachronistisch und negiert den Entstehungskontext. Besonders offensichtlich wird diese Fehldeutung, wenn man an Zusammenarbeiten von Künstlern im frühen 16. Jahrhundert wie Michelangelo und Jacopo da Pontormo in Florenz oder Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach in Nürnberg denkt. Letztere als ‚Kopisten‘ zu bezeichnen, erscheint sogar äußerst abwegig. Gleiches gilt dann später für die Zusammenarbeit von Peter Paul Rubens und Jan Breughel d. Ä.²⁶⁹

Antwerp Artist and his Workshop (= *Me fecit*, Bd. 8). Turnhout 2015, bes. S. 32–34. Weitere Fallstudien wurden auf der internationalen Tagung *Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art 1400–1750* am 5.–6. November 2018, Rubenianum in Antwerpen zur Diskussion vorgestellt, publiziert unter Abigail D. Newman, Lieneke Nijkamp (Hrsg.): *Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art*. London, Turnhout 2021.

- 269 Über die Zusammenarbeit von Rubens und Jan Brueghel d. Ä. siehe die Ausstellung von Anne T. Woollett (Hrsg.): *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*. Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles [CA]. Los Angeles [CA] 2006. Eine von Vasari überlieferte Anekdote über eine zeitgenössische Beurteilung solcher Werke lässt sich in der Vita Pontormos finden, auch wenn hier die Kooperation in der Entstehung nicht eingeplant gewesen ist. Alfonso d’Avalos bittet den Florentiner Michelangelo um ein Gemälde der heiligen Magdalena, welche er stark verehrt. Allerdings liefert Michelangelo ihm lediglich einen Karton, auf dem er die Szene *Noli me tangere* angelegt hat. Doch der Karton alleine reicht dem Auftraggeber nicht und Markgraf d’Avalos setzt „alles daran, damit Pontormo ihm diesen als Gemälde ausführte, da Buonarroti ihm gesagt hatte, daß keiner ihm besser dienen könne als er“, siehe Giorgio Vasari: *Das Leben des Pontormo*. Hrsg. von Katja Burzer (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2004, S. 50–51. Anscheinend sah der Auftraggeber darin kein Problem oder eine Herabstufung als Kopie. Viel eher, so berichtet Vasari, „wurde es sowohl wegen Michelangelos herausragendem disegno als auch aufgrund von Pontormos Kolorit als einzigartiges Gemälde geschätzt“, siehe ebd. Pontormo selbst war zu dieser Zeit bereits ein hoch angesehener Künstler in Florenz und arbeitete für die Medici-Familie. Dass er den Karton Michelangelos ausführte, hatte also nichts mit einer Werkstattorganisation zu tun. Viel eher galt in Italien in dieser Zeit der Karton an sich bereits als vollwertiges Kunstwerk. Die Ausführung in Malerei, vor allem von einem so hervorragenden Kollegen wie Pontormo,

4.1.4 Kooperation als besondere Kunstform: der Gemeinschaftsaltar in Prag

Wie aufgezeigt waren die Prager Hofmaler bereits vor ihrer Anstellung in Wien bzw. Prag in unterschiedlicher Form mit dem Kopieren in Kontakt gekommen. Dabei wurde der Fokus besonders auf jene Werke gelegt, die nach einer abgeschlossenen Lehre entstanden waren und damit weit nach deren Ende anzusiedeln sind, in der die Kopierpraxis meist verortet wurde. Dabei haben sich unterschiedliche Phänomene des Kopierens aufgetan. Während Heintz d. Ä. das Nachzeichnen zur Erweiterung des eigenen Fundus nutzt und von Aachen mit Kopieren seinen Unterhalt verdient, lässt sich bei Spranger in seiner bereits weiter vorangeschrittenen Karriere ein geschicktes Taktieren auf dem umkämpften Kunstmarkt erkennen, indem er Kooperationen mit anderen Künstlern einging, wie seine frühe Zusammenarbeit mit Clovio und Jan I Sadeler

wurde als Werk geschätzt, in dem sich die Qualitäten eines jeden Beteiligten zeigen, siehe ebd. Zum Karton als vollwertigem Kunstwerk siehe Carmen Bambach: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600*. Cambridge 1999.

Doch nicht nur in der italienischen Kunst war dieses Verfahren bekannt, selbst wenn es keinen Vasari gibt, auf den hier zurückgegriffen werden könnte. Aufgrund der dürftigen Quellenlage gibt das *Epitaph für Lorenz Tucher* (1447–1503) in der Nürnberger Sebaldkirche der Forschung auch heute noch Rätsel auf. Mit dem Monogramm HK auf der Mitteltafel ist als Maler des Epitaphs Hans Kulmbach genannt Süß überliefert. Auch weitere stilkritische Untersuchungen bezüglich der Malweise, Farbigkeit und Ausführung der Gewandungen haben bisher dieser Einschätzung nicht widersprochen. Rätselhaft hingegen ist, wie eine in Berlin aufbewahrte Zeichnung damit zusammenhängt, vgl. Hans Kulmbach: *Tucher-Epitaph, Ölgemälde auf Holz, 1513, Nürnberg St. Sebald; zu Biografischem und mit dem Epitaph verbundenen Stiftungen* siehe Gerhard Weilandt: *Die Sebalduskirche in Nürnberg* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 47). Petersberg 2007, Nr. IV.2.b.4, S. 700–701; Dürer, Entwurf Tucher-Epitaph, aquarelierte Federzeichnung um 1513, Berlin, Kupferstichkabinett; das Bild entstand nach einer Visierung Dürers (Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 64, datiert 1511, W.508); Walter L. Strauss: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 7 Bde. New York, NY 1974/1977, Nr. 1511/2, Abb. 410. Auch wenn Grebe davon spricht, dass die Ausführung durch Kulmbach von Dürer autorisiert gewesen sei, ist dies aufgrund der dürftigen Quellenlage des Werkprozesses nicht ersichtlich, vgl. Grebe 2013, S. 206. Es liegt eher die Vermutung nahe, dass man es auch hier mit einer Kooperation von annähernd gleichwertigen Künstlern zu tun hat, die ohne direkten Kontakt der beiden Künstler zustande kam. Kulmbach war schon längst unabhängig, und ob er überhaupt in einem Schülerverhältnis zu Dürer gestanden hat, gilt heute als stark umstritten. Einzig van Sandrarts Vermerk deutet dies an, worauf sich die Dissertationsschrift von Butts bezieht, siehe TA, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 232 Sp. re.; Barbara R. Butts: „*Dürerschüler*“ *Hans Süß von Kulmbach*. Diss. Princeton [NJ] 1985. Gegen die Werkstattthese spricht jedoch auch, dass er als ausführender Geselle unter der Führung des Werkstattinhabers dessen Marke verwendet haben müsste. Das Epitaph trägt jedoch sein eigenes Monogramm, vgl. Literatur zum Dürer-Monogramm als Marke u. a. Tschetschik 2014; Grischka Petri: Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 52–76. Ob die Familie Tucher als Auftraggeber in diesem Epitaph die Zeichenleistung Dürers und die brillante Farbigkeit Kulmbachs gelobt hat, bleibt im Verborgenen.

belegt.²⁷⁰ Es wirkt beinahe so, als ob die Beteiligung von mehreren namhaften Künstlern an einem Objekt keinen Mangel darstellte, sondern in manchen Fällen sogar von besonderem Interesse für die Kunstkenner dieser Zeit war und gegenüber Werken, die nur von einem Künstler alleine gefertigt wurden, anscheinend auch höher bewertet wurde. Ein herausragendes Beispiel einer kooperativen Zusammenarbeit mehrerer namhafter Künstler ist in Prag selbst zu finden. Rudolf II. hatte dort ein liberales Klima geschaffen und Maler unterschiedlichster Stile und Religionen in Anstellung genommen.²⁷¹

Blickt man nun auf die in seiner Regierungszeit entstandenen Werke dieser Maler, lassen sich Austauschprozesse untereinander feststellen, was dann auch zu den Überlegungen über eine Schule von Prag geführt hat oder sogar zu einem rudolfnischen Stil. In diesem Zusammenhang wird oft ein Gemeinschaftswerk in die Diskussion eingeführt, an dem man den Wunsch eines einheitlichen ästhetischen Ausdrucks ablesen könne, so Peltzer, der sowohl durch den *conchetto* des Kaisers als auch durch seine Geschmacksvorstellungen geprägt sei, weswegen das hier genannte Werk „ein charakteristisches Beispiel für den Stil der rudolfnischen Malerei“ sei.²⁷²

Die Rede ist von dem sogenannten *Auferstehungsaltar* (1598), den bereits Karel van Mander in der Lebensbeschreibung des Hans Vredeman de Vries beschreibt:

In der Kirche dort befindet sich auch eine Altartafel, deren Mittelbild eine Auferstehung von Hans van Akens Hand, deren einer Flügel die drei Marieen von Sprangers, und deren anderer die Jünger auf dem Wege nach Emmaus von Joseph dem Schweizer zeigt. Außen auf diese geschlossenen Flügel hat de Vries,

270 Spranger und Jan I Sadeler arbeiteten bereits in den 1590er-Jahren zusammen, vgl. Dorothy A. Limouze: Engraving at the Court of Prague. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradschin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 172–178.

271 DaCosta Kaufmann: Höfe 1998, S. 210.

272 Siehe Peltzer 1911/1912, S. 139; weiterhin führt Vácha verschiedene Äußerungen der Forschungsgeschichte zu diesem Altarwerk auf, die in die gleiche Richtung gehen wie beispielsweise Fučíkovás Einschätzung, dass „[i]n diesem Altar [...] die rudolfnischen Figurenmaler ihren ersten Höhepunkt [erreiche] und zugleich eine Stilqualität, die für ihre weitere Entwicklung maßgebend war“, siehe Eliška Fučíková: Die Malerei am Hofe Rudolfs II. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 1, S. 177–192, hier S. 182; zum *Conchetto* und *Decorum* des Kaisers siehe Štěpán Vácha: Der Hauptaltar für den Veitsdom: Eine kaiserliche Kunststiftung im Sakralbereich. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 179–188, hier S. 185–187. Diverse Autoren betonen die schülerähnlichen Verhältnisse, die die Maler am Hof angeblich verbunden haben soll. Einige dieser stilkritischen Rückführungen im Hinblick auf eine gegenseitige Anpassung des Stils sind aus heutiger Sicht recht kritisch zu hinterfragen und scheinen eher in den Bereich der Künstlerlebenstopoi zu gehören, vgl. Müller 1993, S. 217; Vácha 2012, S. 185–186.



Abb. 25 Auferstehungsalter, außen: Hans Vredeman de Vries, *Verkündigung Mariae*; innen: Joseph Heintz d. Ä., *Gang nach Emmaus*; Bartholomäus Spranger, *Drei Marien auf dem Weg zum Grab Christi*, 1598, ölhaltige Malerei auf Eichenholz, 221 × 140 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 6436

nachdem sie erst glatt und eben gemacht worden waren, eine Perspektive gemalt und zwar so, daß neben die Schließspalte ein viereckiger Pfeiler kam, so daß man die Vereinigungstelle der Flügel nicht sehen konnte. Dies gefiel dem Kaiser außerordentlich.²⁷³

Während die Mitteltafel mit der namensgebenden *Auferstehung* von Aachens verschollen ist, helfen die Flügel bei der Rekonstruktion des Altars. In der Werktragsansicht blickt man auf ein detailliertes Architekturprospekt des dafür beauftragten Spezialisten Hans Vredeman de Vries, der in diese Kulisse stark verkleinert eine *Verkündigung Mariae* gesetzt hat. An Festtagen eröffnet der Altar dann drei Einzelszenen aus der Passionsgeschichte, die in narratologisch-logischer Abfolge von links nach rechts lesbar die *Drei Marien auf dem Weg zum Grab Christi* von Spranger, mittig die *Auferstehung* und am rechten Flügel den *Gang nach Emmaus* von Heintz d. Ä. zeigen (Abb. 25).

273 Mander/Floerke 1991, S. 279.

Auch wenn die Künstler hier angewiesen waren, einen möglichst harmonischen Gesamteindruck zu vermitteln, lassen sich die Stile der jeweiligen Maler nicht verleugnen. Noch dazu finden sich auf den erhaltenen Flügellinnenseiten die Signaturen von Spranger und Heintz d. Ä. mit der Datierung. Damit ist ein deutliches Indiz gegeben, dass die Beteiligung eines jeden Künstlers eindeutig sichtbar am Altar ablesbar sein sollte.

Dass nun Rudolf II. hier in diesem Werk ein Statement mit seiner Vorstellung von christlichen Bildern setzte, scheint aufgrund der von Štěpán Vácha gefundenen Quellen eher abwegig. In einer Korrespondenz zwischen Maximilian Berchtold und Maria Anna von Bayern wird sie eindeutig als Auftraggeberin des Kooperationswerks über den Verlauf der Arbeiten informiert.²⁷⁴ Zunächst als Geschenk für die wittelsbach-spanische Hochzeit ihrer Schwester gedacht, behält der Kaiser das Werk ein. Sein Einfluss auf den Bildinhalt ist marginal, da er nicht als Auftraggeber fungiert. Viel eher erlaubt er seinen Hofkünstlern, für seine Verwandten tätig zu werden. In diesem hier diskutierten Zusammenhang soll es aber nun nicht um die dann vorgenommene Aufstellung gehen, sondern hervorgehoben werden, was an diesem Werk so ‚rudolfinisch‘ ist: Gedacht für ein Geschenk auf höchster diplomatischer Ebene sollten die Fähigkeiten von kaiserlichen bzw. dem Hof nahestehenden Künstlern vereint werden. Gemäß den Überlegungen zum Bewusstsein über Kunstwerke und den bereits genannten Quellen passt auch hier das Bild einer Kunstkennerschaft, die in solchen Kooperationswerken keinen Mangel in der traditionellen Arbeitsteilung sah, sondern ein äußerst hochrangiges Kunstwerk, in dem sich die Künstler direkt messen.²⁷⁵

Im ausgehenden 16. Jahrhundert stellte es also vonseiten der Auftraggeber kein Hindernis dar, wenn unterschiedliche Künstler an einem Werk beteiligt waren. Das Gegenteil ist der Fall. Dieses Werk ist ein weiteres Beispiel dafür, dass gerade die Kooperationen von gleichrangigen Künstlern von großem Interesse waren und stark geschätzt wurden. Dabei konnte die Beteiligung sich sogar zwischen Ausführung und Bildidee unterscheiden. Man kann zu der Vermutung kommen, dass es die Kunstgeschichtsschreibung in ihrer zu eng gefassten Fokussierung auf Meister oder Ideengeber verpasst hat, die Entstehungsbedingungen der Werke historisch angemessen zu interpretieren.

274 Vgl. Štěpán Vácha: Léta 1598, 1599, 1607: K datování tří děl rudolfinských mistrů [1598, 1599, 1607: Bezüglich der Datierungen von drei Werken Rudolfinischer Meister]. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slaviček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 156–173, hier S. 160–162; Reitz: *Discordia* 2015, S. 262–263. Die von Vácha verwendete Quelle liegt im HHStA, Hausarchiv, Familienkorrespondenz A, kar. 24.

275 Vácha hat in seinem früheren Aufsatz die Erhöhung der Arbeit durch die kooperative Zusammenarbeit der Künstler bereits beschrieben. Da ihm zu diesem Zeitpunkt die neue Quellenlage noch nicht bekannt war, hat er hier jedoch Rückschlüsse auf eine Kunststrategie Rudolfs II. gezogen, indem „er eine andere Absicht [als einen Maler mit seiner Werkstatt zu beschäftigen, Anm. d. Verf.] verfolgte – nämlich in Juxtaposition Werke seiner führenden Hofmaler zu platzieren, allerdings mit dem Postulat, die Stilhomogenität des Gesamtwerks zu wahren“, siehe Vácha 2012, S. 187.

Der genaue, prüfende Blick auf Rezeptionsverfahren und Sammlungsgeschichten sowie die Bewertung solcher Werke in diversen Inventaren zeugt von einem anderen Bewusstsein für Kunstgattungen in der frühen Neuzeit.²⁷⁶

4.2 Gemäldekopien im höfischen Alltag: über das Sammeln, Austauschen und Aufwerten

Während in den letzten Jahrzehnten die Figur Rudolfs II. zusehends eine historisch-kritische Neuinterpretation erfahren hat, wächst das Interesse an seiner in Prag angelegten Sammlung vor allem aus der Perspektive des Kulturaustauschs. Auch wenn nur wenige Zeugnisse von der Gemäldegalerie berichten und weder die Art der Benutzung der Objekte noch ihre Disposition zueinander eindeutig überliefert ist, konnte in Form von großen Ausstellungen ein Einblick in die Vielseitigkeit und Menge von Artefakten gegeben werden.²⁷⁷ Dass bei diesen ersten Rekonstruktionsversuchen

276 Die wurde auch bereits in der Dürer-Rezeption und in der kunsthistorischen Beurteilung dieser Werke von Grebe erkannt, vgl. Grebe 2013, S. 205.

277 Dabei sind die beiden großen Ausstellungen in Essen 1988 und in Prag 1997 gemeint, die bis heute das Rückgrat der rudolfischen Forschung bilden, siehe Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, dazu die Publikation des Symposiums, siehe Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992. Diese Ausstellung wurde auch in Rezensionen im Hinblick auf ihre hervorragende Forschungsleistung besprochen, siehe unter anderem Lars Olof Larsson: Rezension zu „Die Kunst am Hof Rudolfs II. Symposium im Prager Agneskloster, 8. bis 13. Juni 1987“. In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 1, S. 16–19; Thomas DaCosta Kaufmann: Rezension zu „Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988“. In: *Kunstchronik* 41 (1988), H. 10, S. 553–560; Sergiusz Michalsky: Rezension zu „Christian Beaufort u. a. (Hrsg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988“. In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 16 (1988), H. 4, S. 84–90. Nach der Öffnung Osteuropas sorgte dann die Ausstellung in Prag 1997 für eine Uminterpretation der Sammlung aus europäischer Perspektive [Publikationen in Tschechisch, Deutsch und Englisch], siehe Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*. Ausst.-Kat. Hradšchin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997. Über die beinahe unüberschaubare Literaturlage der Begleitliteratur siehe eine Erklärung der Herausgeberin Eliška Fučíková et al.: Rudolf II. und Prag. Ein schwieriges Katalogunternehmen. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 598–600. Rezensiert durch Sergiusz Michalsky: Katalogpublikationen zur Prager Ausstellung „Rudolf II. und Prag“: Prag, Burg und Waldsteinpalais, 30.5.–7.9.1997. In: *Kunstchronik* 51 (1998), H. 12, S. 596–598. Die Ergebnisse des Ausstellungssymposiums sind publiziert bei Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998; rezensiert durch Frank Müller: Rezension zu „Lubomír Konečný, Bekt Bukovinská, Ivan Muchka

vor allem die mit großen Namen versehenen Originalgemälde im Fokus standen, ist aus kulturpolitischen Gründen durchaus verständlich. Als scheinbares Randphänomen in der Sammlung selbst erschließt sich jedoch bei eingehender Untersuchung das Feld der Kopien als ein außerordentlich komplexes. Aus diesem Grund soll nun zunächst geklärt werden, in welchen Zusammenhängen Gemäldekopien in der Sammlung und bei der Anreicherung dieser in den Quellen zu finden sind. Dabei ist ein genereller Grund für das Erstellen einer Kopie am Hof schnell gefunden: Vervielfältigung. Bisher ging man in der allgemeinen Forschung der Prager Sammlung auf diese als ‚Kopien‘ bezeichneten Werke nur ein, wenn wiederholt Rudolfs II. Sammelleidenschaft thematisiert wurde, die nach Martin Warnke „[...] alle Kunstzentren durch skrupellose Geschenkbitten in Atem gehalten hat“. ²⁷⁸ Dabei muss klar sein, dass dieser ein gesteigertes Bedürfnis an Besitz von Kunstwerken vorausgegangen war und das Befriedigen dieses Bedarfs mit Kopien weit mehr als nur eine Notlösung war, wie bereits Gisela Goldberg im Zusammenhang mit Dürer-Kopien festgestellt hat. ²⁷⁹ Bei politisch besonders brisanten Schenkungsgesuchen wie denen eines Kaisers bemühte man sich, diesen Anfragen auszuweichen. Nicht selten versuchte man mit dem Angebot, eine hervorragende Kopie zu erstellen, den eigenen Kunstbesitz zu erhalten. Die Kopie war in diesen Fällen eine diplomatische Lösung, um sich aus einer heiklen Lage zu befreien, wenn man weder das eigene Werk missen noch den Kaiser erzürnen wollte. Das neue Gemälde musste jedoch als Duplikat höchst qualitativvoll sein und dem Kriterium der Virtuosität entsprechen. ²⁸⁰

Auch wenn der Kaiser im Zuge des Ausbaus der Kunstsammlung auf der Prager Burg die Anhäufung von Kunstgütern zum Ziel hatte, musste selbst er die politischen Dimensionen seiner Gesuche berücksichtigen. Verbündete durften nicht vor den Kopf gestoßen werden. Man muss Warnkes Beurteilung der Anfragen als „skrupellose Geschenkbitten“ demnach relativieren.

Noch dazu muss klar sein, dass viele Ankaufgesuche des Kaisers deutlich in einer langen Tradition des Kunstmäzenatentums stehen, in dem das Anlegen einer umfangreichen Kunstsammlung als Teil der Aufgaben einer Regentschaft und Form kaiserlicher Repräsentation genealogisch verortet ist. Welche Rolle also Kopien in diesem komplexen Kosmos spielten, gilt es zu beobachten.

Zuerst ist festzuhalten, dass Kopien ausnahmslos nicht mit originär erstellten Gemälden gleichgesetzt wurden. Dass es aber generell ein bestimmtes Bewusstsein und damit einen geregelten Umgang mit Kopien um 1600 als solchen gegeben hat, lässt sich anhand der Inventarlisten des Hofes ablesen. Im Inventar von 1621 wird klar

(Hrsg.): Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Prag 1998“. In: *Umění* 47 (1999), S. 435–436.

278 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. 2., überarb. Aufl. Köln 1996, S. 264.

279 Vgl. Goldberg 1980, S. 130.

280 Warnke 1996, S. 267.

unterschieden und säuberlich aufgelistet, von wem die Kopie ausgeführt wurde, indem beispielsweise bei „[e]in[er] copia nach dem Correggio vom Hansen von Acha“²⁸¹ neben dem Erfinder der Komposition zudem der Maler der Kopie vermerkt wurde. Deutlich wird jedoch auch, dass dieses Wissen und das Bedürfnis, es zu dokumentieren, wohl nicht lange anhielten, denn in dem von Bela Dudík zugrunde liegenden Inventar, wohl entstanden Ende 1648, wurde nur noch von einer „copia nach dem Correggio von einem guten meister“ gesprochen.²⁸² Heinrich Zimmermann, der für die Publikation des Inventars von 1621 verantwortlich ist und die schwierige Manuskriptlage schlüssig auflistet, kommt dann auch nicht umhin, die Publikation Anton Pergers zu kritisieren.²⁸³ In der 1864 publizierten Edition beschränkt Perger sich nämlich allein auf Ölgemälde und Originalbilder, da er noch davon ausging, dass weder Kopien noch die im Inventar als ‚schlecht‘ bezeichnete Werke es wert waren, publiziert zu werden. Er lässt sie kurzum, „[...] um des Raumes willen und weil sie überhaupt keinen Nutzen gewähren [sic]“ weg.²⁸⁴ Dabei lassen sich allein anhand des Inventars von 1621 über 70 Gemäldekopien finden. Obwohl sich nicht alle aufgeführten Nummern heute eindeutig Artefakten zuordnen lassen, waren sie ein nicht zu vernachlässigbarer Bestandteil der Sammlung und damit des höfischen Kunstdiskurses, die ihre Berechtigung und einen Platz in der Gemäldegalerie hatten.²⁸⁵

In diesem Abschnitt sollen daher die unterschiedlichen Kopienprozesse am Hof selbst untersucht werden, die vor allem auf die Bestrebungen des Kaisers zurückgehen, die Kunstkammer mit den wertvollsten und ruhmreichsten Objekten der Kultur zu füllen. Mit diesem Vorgehen kann der Frage nachgekommen werden, welchen Stellenwert die Kopien dabei genau einnahmen und wie sie zeitgenössisch verhandelt wurden. Dabei wäre laut Sarvenaz Ayooghi denkbar, „dass diese hochwertigen Kopien als Platzhalter in der Gemäldegalerie eingesetzt wurden, vermutlich solange, bis die Originale erworben und nach Prag gebracht werden konnten“.²⁸⁶ Es kann jedoch gezeigt werden, dass diese Verallgemeinerung nicht zutrifft. Im Folgenden soll beleuchtet werden, wie divers die Rollen der Kopien im Kaufprozess und in ihrer Platzierung in der Kunstsammlung des Kaisers zu rekonstruieren sind. Vergleicht man nämlich die tiefergehenden Beweggründe ihrer Produktion, fallen Unterschiede im Gebrauch der neu erstellten Kunstwerke auf. Es muss deutlich differenziert werden, welche Voraussetzungen, Funktionen und Motive sowohl der Besitzer als auch der Auftraggeber bestanden haben. Denn unterschiedliche Bedingungen für Kopien führen zu unterschiedlichen Kopien.

281 Zimmermann 1905, S. XXXIX, Nr. 871.

282 Ebd., Zimmermann führt im Vorwort aus, dass dies vielleicht auch an der Ungenauigkeit des Dokuments liege, vgl. ebd., S. XIV, XIX.

283 Ebd., S. XIII.

284 Zitiert nach ebd. Zimmermann bezieht sich auf Perger 1864.

285 Vgl. im Anhang: Kopien im Inventar von 1621, S. 232.

286 Ayooghi 2015, S. 111.

4.2.1 Kopien als Ersatz für Originale als Teil von Verhandlungen

Unterschiedliche Formen von Kopien als Gemäldeduplikate sind auch in den Verhandlungen über Kunstankäufe feststellbar. Schon einiges wurde über die Ankaufspolitik Rudolfs II. bzw. die seiner Kunstagenten geschrieben. Dabei galt bezüglich der Auswahl der Werke lange Zeit Julius von Schlossers vorschnelle Meinung, der Kaiser habe kein Interesse an Politik, wenn es um den Erwerb eines besonderen Stücks gehe.²⁸⁷ Doch Ayooghi konnte deutlich herausarbeiten, dass hinter den manchmal rabiat wirkenden Methoden ein geschicktes Taktieren vonseiten der Agenten steckte.²⁸⁸ Noch dazu scheint sich bei manchen Anfragen auch eine gewisse Sorge um die Kunstwerke feststellen zu lassen, denen durch einen religiös motivierten Bildersturm eine Zerstörung drohte. Es zeigte sich dann aber im Überblick, dass die Ankäufe in der Regel gleich abliefen. Nachdem der Kaiser über seine in Europa verstreuten Diplomaten und Kunstagenten die Kenntnis über ein außergewöhnliches Kunstwerk oder ein Stück von einem namhaften Künstler erhalten hatte, gab er dem Gesandten den Auftrag, den Kauf einzuleiten.²⁸⁹

Im Allgemeinen ähnelte sich also das Verhandlungsprozedere: Entweder unterrichtete der Agent den Kaiser über mögliche ankaufbare Werke oder der Kaiser setzte sie gezielt auf Objekte an. Die Kunstagenten informierten dann in der Regel den Hof regelmäßig über den aktuellen Stand der Verhandlungen, über den Zustand der Werke, die Qualität und die Bedingungen des Ankaufs. Dabei wurden neben ihren Expertisen gelegentlich Zeichnungen von kauffähigen Bildern mitgesendet, damit sich der Kaiser einen ersten Eindruck machen konnte. Neben der Information, welche Ware auf dem Markt verfügbar war, wurde die Option, eine Kopie anzufertigen, aktiv in die Verhandlungen um einen Ankauf eingebunden. Teilweise spielten Kopien demnach bei diesen diplomatischen Verhandlungen eine Rolle, wobei diese je nach Sachlage höchst verschieden sein konnte.

In einer regen Korrespondenz informiert beispielsweise Rudolf Coraduz, kaiserlicher Gesandter und Mitglied des Geheimen Rats,²⁹⁰ den Kaiser über mögliche Ankäufe in Rom. Für den hier untersuchten Aspekt ist das Ankaufgesuch Rudolfs II. für eine

287 Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (= Monographien des Kunstgewerbes, NF Bd. 11). Leipzig 1908, S. 78.

288 Vgl. siehe ebd. Über die aktuelle Forschung des Agentennetzwerks siehe vor allem Ayooghi 2012; Ayooghi 2015. Ayooghi arbeitet noch an der Dissertation zu dem Thema *Im Auftrag des Kaisers. Zur Rolle der Prager Hofkünstler als Agenten und ihr Netzwerk um 1600* an der RWTH Aachen, betreut von Prof. Dr. Andreas Tacke.

289 Vgl. Jürgen Zimmer: Nicht aus den Sammlungen Rudolfs II.: Was der Kaiser wünschte und nicht bekam. In: *Studia Rudolphina* 12/13 (2013), S. 7–31, hier S. 23.

290 Coraduz war zu dieser Zeit Gesandter des Kaisers in Rom und war auch mit Kunstankäufen beauftragt, vgl. Eliška Fučíková: Adriaen de Vries, die Prager Burg und das Waldstein-Palais. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 26–35.



Abb. 26 Daniele Ricciarelli, sog. Daniele da Volterra, *David und Goliath*, 1550–1555, Öl auf Schiefer, 133 × 172 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 566

bemalte Steintafel mit dem Thema *David und Goliath* interessant. Dabei handelte es sich um eine große Schiefertafel, die damals als eigenhändiges Gemälde Michelangelos gehandelt wurde. Der zwischen 1546 und 1549 von Daniele da Volterra für Giovanni della Casa bemalte Stein zeigt auf der Vorderseite den *Kampf Davids gegen Goliath* aus Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle (Abb. 26). Auf der Rückseite

hingegen befindet sich die gegenseitige Ansicht, sodass man beim Umschreiten der Tafel sowohl von vorne als auch von hinten das festgehaltene Geschehen betrachten kann.²⁹¹ In einer Zusammenfassung kam Coraduz zu dem eindeutigen Schluss, der Kaiser könne nur in Form einer Kopie dieses Werks habhaft werden, da „[...] dessen Hinausbeförderung fast unmöglich sei“.²⁹² Um einen möglichen Gram des Kaisers von vornherein zu entkräften und um aufzuzeigen, dass er nicht untätig war, weihte Coraduz den Kaiser in seine Pläne ein, eine Kopie erstellen zu lassen:

Der Joseppino, mit dem er wegen einer Copie des Steines unterhandelt habe, sei von Rom abwesend und werde kaum vor zwei Monaten zurückkehren. Er warte auf eine kaiserliche Entschliessung, ob er denselben von Federico Zuccaro, der gleichwohl nunmehr alt und verdrossen, einem anderen Maler oder auch vom kaiserlichen Kammermaler Josef Heintz copiren lassen solle.²⁹³

Letztendlich ist diese Passage als zusammenfassende Information zu verstehen, da Coraduz erst handeln konnte, nachdem er die „kaiserliche Entschliessung“ erhalten hatte. Die Wahl bestand nun zwischen Federico Zuccari, dem zwar ruhmreichen, aber in die Jahre gekommenen Künstler, Giuseppe Cesari, genannt Cavalier d'Arpino, einem hervorragenden italienischen Kopisten, und dem kaiserlichen Kammermaler Joseph Heintz d. Ä., dessen qualitätvolle Arbeiten dem Kaiser bekannt waren. Da Heintz d. Ä. jedoch bereits nach Bern weitergereist war, wurde Cesari als Kopist beauftragt. Weder durch Archivakten noch durch erhaltene Gemälde ist bekannt, ob es letztendlich zu einer Ausführung gekommen war.²⁹⁴

Obwohl der Kaiser also unterschiedliche Agenten über den Kontinent verteilt mit der Aufgabe des Kunstankaufs betraut hatte, behielt er sich vor, die finale Entscheidung selbst zu treffen. Als Hilfsmittel dafür dienten ihm Abzeichnungen, die einen Eindruck von der Komposition vermitteln sollten. Anhand eines solchen „Abrisses“, der ihm in einem früheren Schreiben übersendet wurde, entschied er sich dann beispielsweise

291 Daniele Ricciarelli, sog. Daniele da Volterra: David und Goliath, 1550–1555, Öl auf Schiefer, 1,33 × 1,72 m, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 566. Zum erstmaligen Verweis, dass es sich dabei um das Werk handeln könnte, welches Rudolf II. ankaufen wollte, vgl. Michel Laclotte, Adeline Cacan (Hrsg.): *Le XVI^e Siècle Européen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises*. Ausst.-Kat. Petit Palais, Paris 1965, Nr. 110, S. 86–87.

292 Hans von Voltolini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 3). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), hier S. CXL–CXLI, Reg. 12262.

293 Ebd.

294 Vgl. Zimmer 1988, Nr. Q 83, S. 381; Ayooghi 2015, S. 110; Zimmer: Sammlungen 2013, S. 8–9. Die Auftragserteilung an Cesari ist in einer Denkschrift von Johann Barvitius an Torriani vom 25. März 1596 erhalten: „Se parerà il med[esim]o a. V. Ecc[ellen]za come credo: che almeno la faccia copiare dal Gioseppino in un asse“, Archivio Palatino, Modena, transkribiert von Giuseppe Campori: *Lettere artistiche inedite*. Modena 1866, S. 72–73, hier zitiert nach ebd., S. 25, Anm. 8.

zum Kauf der *Danaë* von Tizian.²⁹⁵ Die in heutigen Sammlungen meist anonymen Zeichnungskopien nach Gemälden müssen also nicht zwangsläufig zum Studium des Künstlers gedient haben, sondern können in ihrer Funktion auch Teil eines Ankaufprozesses gewesen sein.²⁹⁶

Neben den Risiken, die ein Transport von übergroßen, schweren oder fest verbauten Objekten mit sich brachte, gab es für die Agenten des Kaisers Komplikationen, wenn ein Artefakt in liturgischer Verwendung war.

In den Regesten lässt sich ein Schriftstück mit einer knappen Notiz finden, in der Maximilian Berchtold, kaiserlicher niederösterreichischer Kammerrat, dem Kammerdiener Philipp Lang am 8. März 1607 mitteilt, dass eine Kopie des gewünschten Stücks angefertigt wurde.²⁹⁷ Dabei handelte es sich um die Replik des *crucifix de ligno sancto*, womit sehr wahrscheinlich die Kreuzreliquie des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz gemeint war.²⁹⁸ Berchtold übermittelt weiterhin die Befürchtungen des Konvents, die Kopie könne dem Kaiser nicht genügen: „Er sei aber vom ganzen Convent ersucht worden, den Kaiser zu bitten, dieses Kleinod von dem Kloster nicht abzuverlangen.“²⁹⁹

Über die Gründe für das Interesse Rudolfs II. lässt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Sicherlich war die Anfrage einer der höchsten Reliquien in der katholischen Kirche auch mit strategischen Überlegungen verbunden, da die Protestantische Liga im Frühjahr 1607 vor dem Wienerwald stand. Ein Verlust oder gar die Zerstörung der Reliquie war zu befürchten. Ob er diese dann in seine Kunstsammlung eingliedern wollte oder in ihrer heilstätigen Funktion wieder einem liturgischen Kontext zuführen wollte, ist weder überliefert noch in der Forschung diskutiert worden. Generell scheint aber das Argument, ein Objekt dürfe nicht seiner religiösen Funktion beraubt werden, ein recht starkes gewesen sein, sodass der Kaiser sich mit einer Kopie begnügte.

Generell erwiesen sich die Besitzer von Kunstwerken, bei denen Rudolf II. wegen eines Geschenks oder Ankaufs angefragt hatte, als äußerst erfinderisch. So argumentierte Cosimo II. de' Medici auf die Bitte um ein Werk Raffaels als Geschenk, dass eine Entfernung dieses Werks aus den Uffizien das kohärente System der Sammlung zerstören

295 „[...] die Danae, von der er am 29. Juli dem Kaiser durch Barvitus einen Abriss habe übersenden lassen“: Voltelini 1894, CXL-CXLI, Reg. 12262. Die Zeichnung wurde bisher noch nicht identifiziert. Bei dem Gemälde handelt es sich sehr wahrscheinlich um jene Version im Kunsthistorischen Museum Wien, Tizian: Danae, Bez. rechts unten TITIANVS.AEQUES.CAES, nach 1554, Öl auf Leinwand, 135 × 152 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 90, Permalink www.khm.at/de/object/1f71e393b3/.

296 Eine umfangreiche vergleichende Untersuchung solcher Zeichnungen steht bisher noch aus.

297 Vgl. Hans von Voltelini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 6). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 19 (1898), S. I–CXVI, hier S. LXXIII, Reg. 16690.

298 Die Kopie ist nicht weiterhin bekannt und lässt sich in den Inventaren nicht finden. Die 1133 von Markgraf Leopold III. gestiftete Kreuzreliquie wurde im Winter 1649 gestohlen.

299 Ebd., S. LXXIII, Reg. 16690. Zur Geschichte der Kreuzreliquie, einer Schenkung Leopolds V. im Jahr 1182/1188, siehe Bernhard Zeller (Hrsg.): *Die Babenberger und das Stift Heiligenkreuz im Wienerwald*. Heiligenkreuz im Wienerwald 2010, S. 47–49.

würde.³⁰⁰ Anfragen wie diese verliefen nach diplomatischen Verhandlungen meist im Sande und Rudolf II. zeigte sich bei nicht transportierbaren Artefakten meist einsichtig.

So schlug er auch bei dem Ankaufgesuch des *Isenheimer Altars* von Matthias Grünewald vor, dem Kloster als Ersatz für den Verlust der Tafel eine Kopie von einem seiner „fürnembsten camermalern“ erstellen zu lassen.³⁰¹ Dabei gab Rudolf II. seinem Unterhändler vor Ort, dem Kämmerer Albrecht von Fürstenberg (1563/1568–1617)³⁰² bereits die Freigabe, dass eine Kopie als Argument in die Verhandlungen eingebracht werden konnte:

daz wir anstatt des originals ain gleichmeszige copi von userm fürnembsten camermalern machen und mit ehistem widerumb dahin bestellen lassen und solche bewilligung zu fürfallender gelegenheit in ander weg mit kais. gnaden erkhennen wöllen. Und wir sein dir mit sonder gnediger affection wol gewogen.³⁰³

Wie bereits Jürgen Zimmer betont, scheint der Kaiser jedoch über die Ausmaße der „schön gemalten Tafel“³⁰⁴ nicht unterrichtet worden zu sein und somit sich auch nicht bewusst, welche Herkulesaufgabe ein Hofkopist hätte bewältigen müssen. Mit über drei Metern Höhe und annähernd sechs Metern Breite ist der Hochaltar des Antoniter-Hospitals in Isenheim mit seinen drei Wandlungen weder transportier- noch schnell kopierbar, weshalb der Kaiser von seinem Kaufgesuch zurücktrat.³⁰⁵

Trotz aller Einsichtigkeit lässt sich eine Ausnahme finden. Der starke Wunsch des Kaisers nach einer Reihe von Gemälden, die sich zum Regierungsantritt in spanischem Besitz befanden und ihm wohl noch aus seiner Madrider Zeit bekannt gewesen waren,

300 Cosimo II. de' Medici an Giuliano di Raffaele de' Medici (Medici-Botschafter in Prag), 3. Oktober 1609: „[...] et le pitture famose di Raffaello da Urbino, con di altri simili valentissimi huomini il Granduca nostro principe l'ha lasciate d'una maniera ordinate disposte et collocate nelle sue gallerie, et nella tribuna, dove ha quella colletta di cose tanto singulari, che non si possano levare senza guastare l'ordinanza di esse, et senza contrafare alla volonta, et ordinatione quasi fideicommissaria lasciata dall'Altezza Paterna [...]“, Bia, Doc ID# 722, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 302, folio 12, unnummerierte Transkription. Zuerst gefunden von Ayooghi 2012, S. 222; Ayooghi 2015, S. 108.

301 Mathis Gothart Nithart, gen. Matthias Grünewald (Malerei), Niklaus von Hagenau (Skulptur): *Isenheimer Altar*, 1512–1516, Polyptichon mit drei Wandlungen und zentralem Schrein, ölhaltige Farbe, Holz, teilweise vergoldet, heute in Colmar, Museum Unterlinden. Mit älterer Literatur Pantxika Béguerie-De Paepe, Magali Haas (Hrsg.): *Der Isenheimer Altar. Das Meisterwerk im Musée Unterlinden*. Paris 2015.

302 Hausenblasová 2002, S. 203–204; Zimmer: *Sammlungen* 2013, S. 27, Anm. 36.

303 Schreiben von Rudolf II. an Albrecht von Fürstenberg am 15. Juli 1597, siehe Heinrich Zimmermann: *Urkunden, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses* (Fortsetzung). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), S. XV–LXXXIV, hier S. XLIII–XLIV, Reg. 4618.

304 Vgl. ebd., S. XLIII–XLIV, Reg. 4618.

305 Zimmer: *Sammlungen* 2013, S. 12–13.

trieben ihn und seine Agenten über ein Jahrzehnt um. In diesem Fall zeigten sowohl Rudolf II. als auch sein Agent Hans von Khevenhüller-Frankenburg (1538–1606) eine zähe Ausdauer.³⁰⁶ Von einem der langwierigsten Ankaufsprozesse Rudolfs II. war bereits zuvor im Zusammenhang mit Parmigianinos *Bogenschnitzendem Amor* die Rede. Der *Amor* war jedoch nur eins von vielen Gemälden, welches der Kaiser aus spanischem Besitz erwerben wollte. Selbst wenn der Fall eine der äußersten Grenzen kaiserlicher Begehrlichkeit aufzeigt, dient er aufgrund der gut dokumentierten Korrespondenz als optimales Beispiel, um die Rolle von Kopien während eines Ankaufsprozesses zu beleuchten. Insgesamt führte der Kaiser mit seinem Kunstagenten Khevenhüller über ein Jahrzehnt lang eine Korrespondenz.³⁰⁷ Bevor letztendlich die Werke, zu denen neben Parmigianinos *Amor* auch die *Liebschaften* von Correggio gehörten, Ende März 1605 den Besitzer wechselten, musste Rudolf II. am 26. April 1586 die bittere Nachricht hinnehmen, dass der Verkauf eingestellt sei.³⁰⁸ Man ging demnach lange Zeit davon aus, dass die Originale nicht verfügbar waren.

Schnellstmöglich organisierte Khevenhüller daraufhin das Kopieren der gewünschten Gemälde, um der Begehrlichkeit des Kaisers nachzukommen. Und so erinnert dieser seinen Agenten in einem Schreiben vom 4. Januar 1587 an dessen Zusage und fügt die Bitte hinzu, noch weitere Werke aus der Sammlung Philipps II. kopieren zu lassen. Als Kriterien für die Auswahl gab er die Attribute „besten und künstlichsten“ vor, wobei die Kopien „fleis haben“ sollten.³⁰⁹ Neben den Originalen schien es dem Kaiser vor allem um eine hohe Qualität der Gemälde zu gehen, die er mit einer nicht unerheblichen Summe erwerben wollte. Unter diesem Aspekt lassen sich in den Schreiben Khevenhüllers immer wieder Hinweise finden, in denen er betont, von welcher hervorragenden Erscheinung die Kopien allesamt seien. Wie das Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* zeigt, haben vor allem solche ikonischen Werke in ihrer Maloberfläche stark gelitten, da sie relativ früh Eingriffe erfuhren, die durch den Kopierprozess entstanden sein konnten.³¹⁰ Daher berichtet Khevenhüller im März 1587, als sicher war, dass weder der *Ganymed* noch der *Bogenschnitzende Amor* als Original erworben werden konnte, dass „zuedem so sein sy feindlich übl tractierdt,

306 Vgl. Ayooghi 2015, S. 108.

307 Vgl. Rudolf 2002; Wald 2002.

308 Vgl. Rudolf 2002, S. 7; Konečný 2014; Wald 2002.

309 Vgl. Hans von Voltolini: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien (Teil 2). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. XXVI–CLXXIV, hier Reg. 9409, S. CXLIII: „[...]“, dass der khünig etliche künstliche gemäl hat. Da ir nuhn derselben ain, zwai oder drei von den besten und künstlichsten möchten abcopiern lassen, were es mir vast lieb; wollet deshalben und dass si alsdann denselben zum ähnllichsten gemacht werden, fleis haben.“ Karl Rudolf argumentiert plausibel, dass hier wohl ein Fehler in den Regesten besteht und das Schriftstück auf das Jahr 1587 zu datieren sei, vgl. Rudolf 2002, S. 7.

310 Über die starke Schädigung der Maloberfläche infolge unterschiedlicher Kopierverfahren schrieb im Zusammenhang mit Parmigianinos *Bogenschnitzendem Amor* Wald 2002, S. 180. Über die Ölpause als Transfermittel siehe Bambach 1999, S. 333–340.

deren copy aber sollen unnd so guett als die original sein“.³¹¹ Letztendlich kumulierten unglückliche Zufälle und Schwierigkeiten beim Transport, sodass die Kopien Prag wohl nie erreicht haben, der Kaiser aber nach weiteren Verhandlungen ein Jahrzehnt später letztendlich sogar den Kauf der Originalgemälde tätigen konnte.³¹² Exemplarisch zeigen die hier aufgeführten Ankaufprozesse, dass der Kaiser sich durchaus mit Kopien oder Alternativen zufriedengegeben hat, wenn die Originale aus vor allem praktischen und politischen Gründen nicht transportierbar oder erwerbbar waren. Diese Duplikate mussten jedoch von größtmöglicher Qualität sein, sodass sie in ihrer ästhetischen Erscheinung den Originalen in nichts nachstanden. Hierfür wurden bei manchen Werken explizit die eigenen Hofkünstler herangezogen oder jene Maler beauftragt, die diesem Qualitätsstandard Genüge leisten konnten.

Generell gilt es zu betonen, dass es stets das Ziel eines Ankaufverfahrens war, nicht die Kopie, sondern das von dem bewunderten Künstler selbst gemalte Werk zu erhalten. Dabei setzte Rudolf II. nicht allein auf seine kaiserlichen Würde und den damit verbundenen diplomatischen Vorteil bei den Schenkungsgesuchen. In ganz Europa, auf die wichtigen Kunstzentren verteilt, hielt er das bereits erwähnte Netzwerk von Kunstagenten aufrecht, die ihn nicht nur über aktuell verfügbare Werke auf dem Laufenden hielten, sondern strategisch das Argument der Kopie in die Ankaufprozesse einbanden.³¹³ Dabei stechen besonders die beiden häufig besprochenen Ankäufe von Dürer-Gemälden ins Auge, die aufgrund ihrer guten Dokumentation und Forschungslage hier beispielhaft für die Beteiligung von Kopien stehen können, wenn der Erwerb des Originals gelang. Dabei traten die Kopien, so Andrea Bubenik, als Ersatzwerke auf, um die Funktion des Originals innerhalb eines Stiftungskontexts zu übernehmen.³¹⁴

Bereits zu Beginn des Ausbaus der Gemäldegalerie gelang Rudolf II. im Jahr 1585 der Ankauf von Dürers *Allerheiligenbild*, welches als Blatt für den *Weltgerichtsalter des Zwölfbrüderhauses* in Nürnberg gedient hatte und dort seit seiner Aufstellung mit einer Stiftung der Familie Landauer versehen war (**Abb. 27**).³¹⁵ Der Ankauf sorgte

311 Khevenhüller an Rudolf II., 6. März 1587, Madrid: „Der Ganimede und Cupido khönen derzeit nicht originaliter bekhomen werden, ausdem mans nicht weckhgeben will zuedem so sein sy feindlich übl tractierdt, deren copy aber sollen unnd so guett als die original sein“, zitiert nach Rudolf 2002, S. 14, Anm. 41.

312 Über den komplizierten Erwerbungsprozess siehe ebd.

313 Vgl. Georg Kugler: Rudolf II. als Sammler. In: Christian Beaufort et al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. 2, S. 9–21; Eliška Fučíková: Les artistes au service de Rodolphe II ou les échanges entre l'Italie, les Pays-Bas et Prague. In: Eliška Fučíková, Tomáš Kleisner (Hrsg.): *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II.* Ausst.-Kat. Musée National Magnin, Dijon. Paris 2002, S. 9–17; Rudolf 2002, S. 3–4; Zimmer: Sammlungen 2013, S. 7.

314 Vgl. Andrea Bubenik: The Art of Albrecht Dürer in the Context of the Court of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 17–27, hier S. 19.

315 Bei dem Ankauf durch Rudolf II. wurde lediglich die gemalte Tafel übernommen, sodass der ikonografische Zusammenhang mit dem von Dürer entworfenen Rahmen und der Ausdeutung als Weltgerichtsdarstellung durch die Entkontextualisierung verloren ging. Das Trennen von



Abb. 27 Albrecht Dürer, *Allerheiligenbild*, 1511, Tempera auf Lindenholz, 135 × 123,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 838

nicht nur wegen seiner langwierigen Korrespondenzen für Aufmerksamkeit. In der Forschung gilt vor allem die horrende Summe von 700 Gulden als Ehrengeschenk an die Landauer'sche Stiftung als Indiz für den hartnäckigen Besitzwunsch Rudolfs II.³¹⁶

Gemälde und Rahmen führte letztendlich zur Umbenennung der Tafel in *Allerheiligenbild*, siehe Guido Messling: *Allerheiligenbild (Landauer Altar)*. In: Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank, 29.09.2017, unter www.khm.at/de/object/58d4d1e7b1/ [Stand: 01.08.2022]. Der Rahmen befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

316 Vgl. Grebe 2013, S. 324, Anm. 172.

Bereits im Vorjahr, 1584, hatten die fünf Monate andauernden Verhandlungen um den Ankauf begonnen, die in Nürnberg vor allem der Agent Joachim König (1532–1616), zugleich Stadtsyndikus in Nürnberg, führte. Mit großem Geschick gelang es ihm, den hart verhandelnden Rat der Stadt zum Verkauf zu bewegen.³¹⁷ Eins der stärksten Argumente, die der Rat in die Gespräche eingebracht hatte, war der Hinweis auf die bestehende Stiftung von Matthäus Landauer. Es wurden Bedenken geäußert, dass wegen dieser Zweckgebundenheit ein Verkauf nicht möglich sei, ferner wurde betont, „das sie [die Tafel, Anm. d. Verf.] bei der Stiftung bleiben und davon nit verwendet werden sollte“.³¹⁸ Als dann König in den weiteren Verhandlungen eine Kopie als Substitut für das gemalte Blatt Dürers vorschlug, musste der Rat zuerst die Erlaubnis der Erben einholen. Die Tafel durch eine Kopie zu ersetzen, wurde letztendlich zugestimmt, wobei König den Auftrag organisieren müsse.³¹⁹

Man kann es als Hinhaltenaktik oder als Respekt vor der bestehenden Stiftung interpretieren, dass der Rat den Verhandlungsprozess stark hinauszögerte. Im Hinblick auf die Rolle der Kopie in diesem Verfahren stand jedoch nie zur Debatte, dass sie die Funktion ihres Vorbilds nicht übernehmen hätte können. Im Hintergrund dieser Überlegungen stand das schon lange überlieferte Verfahren, dass eine Kopie im sakralen Kontext durchaus die Funktion des originären Werks einnehmen kann, wie es bei der Vervielfältigung von wundertätigen Bildern beobachtet wurde.³²⁰ Noch dazu war der Rat bemüht, einen größtmöglichen Vorteil aus der Anfrage des Kaisers zu ziehen. Denn bei den weiteren Verzögerungen spielte die Stiftung keine Rolle mehr, sodass der Agent des Kaisers mit drastischen Drohungen reagierte.

Einen ähnlichen Verhandlungsprozess scheint es dann auch beim Ankauf der *Rosenkranzmadonna* von Dürer gegeben zu haben (**Abb. 28**). Vermittelt durch den Agenten Bernardo Rosso gelang nach langer Transaktion der Kauf im März 1606 für den Preis von 900 Dukaten.³²¹ Das Werk galt nicht nur als das einzige öffentlich zugängliche Dürer-Gemälde in Italien, sondern war seit seiner Aufstellung über die Nennung in Reiseführern und Kunstschriften weithin bekannt.³²² Hier vermutet Bubenik ebenfalls,

317 Ebd., S. 293–294; Karl Schütz: Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17. Jahrhunderts. In: Karl Schütz, Rotraud Bauer (Hrsg.): *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien. Mailand 1994, S. 55–57, hier S. 55.

318 „mit einem hierzu tuglichem maler oder contrefaiter zu handeln und des lohns halben, so gut er könne, mit ime uberainzukommen“, zitiert nach Josef Neuwirth: Rudolf II. als Dürer-Sammler. In: *Jahresbericht des Staats-Gymnasiums mit Deutscher Unterrichtssprache in Prag-Altstadt* 21 (1892/1893), S. 1–39, hier S. 6–11, zitiert nach Grebe 2013, S. 293.

319 Ebd.

320 Weitere Beispiele von Kopien im Sakralen, bei denen die Kopien die wundertätige Funktion in Teilen übernehmen, sind neben der lang währenden Ikonentradition auch bei Wallfahrtsorten wiederzufinden, vgl. Klauner 1980, S. 7.

321 Bubenik 2005, S. 19.

322 Vgl. Olga Kotková: *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1506–2006*. In: dies. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 9–10.

dass die Kopie eine wichtige Rolle bei der Argumentation in Bezug auf den Besitzerwechsel gespielt habe: Das Ersetzen der Altartafel durch ein Duplikat des Dürer-Werks sollte die Stiftung unberührt lassen.³²³

Lange Zeit war man in der Forschung davon ausgegangen, dass die beinahe gleich große Kopie, die sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet,³²⁴ jenes Werk sei, welches von den Agenten im Rahmen des Ankaufsprozesses beauftragt wurde und für den ursprünglichen Standort, die Kapelle der Rosenkranzbruderschaft in San Bartolomeo di Rialto, vorgesehen war.³²⁵ Bereits früh wurde vermutet, dass diese Kopie von Hans Rottenhammer ausgeführt worden sei, der sich zwischen 1589 und 1606 in Venedig aufgehalten hatte.³²⁶

Der Fall liegt jedoch anders. Es sind zwar heute mehrere Kopien nach Dürers *Rosenkranzmadonna* bekannt, die in die Zeit des kaiserlichen Ankaufesuchs, also kurz nach 1600, datiert werden können. Bei einem genauen Blick in die Verhandlungskorrespondenz ist jedoch an keiner Stelle von einer Kopie oder dem Erstellen eines Ersatzwerks die Rede. Nachdem der Verkauf zustande gekommen war, beauftragte die Bruderschaft Rottenhammer mit einem neuen Altargemälde für die Kapelle. Doch dieser Auftrag sah kein Duplikat des nach Prag verschickten Gemäldes vor. Im Zuge diverser Modernisierungsmaßnahmen und einer bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbaren Benennung des Kapellenraums in *Madonna Santa dell'Umilità* sowie *Scola dell'Annonciatione della Madonna* wurde mit einer *Mariä Verkündigung* ein neues Thema gewählt und das einst querformatige Retabel durch ein hochrechteckiges ersetzt.³²⁷ Doch noch 1674 war allen bewusst, dass die neue Tafel als Ersatz diente: „Nella capella alla sinistra, vi è la Tavola dell'Anonziata, die Gio: Rotnamer, in macanza d'una di Alberto Duro, che fu portata via.“³²⁸

Doch wie verhalten sich die bekannten Kopien zu dem Auftrag, wenn sie nicht als Duplikat für den Altar vorgesehen waren? Neuere Quellen lassen vermuten, dass es schon früher innerhalb der Bruderschaft das Bestreben gegeben hatte, die Tafel

323 Vgl. Bubenik 2005, S. 19.

324 Nach Albrecht Dürer, Rosenkranzfest, 17. Jahrhundert, 164 × 142 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 5808, www.khm.at/de/object/627/ [Stand: 01.08.2022].

325 Vgl. Olga Korková: 'The Feast of the Rose Garland' – what remains of Dürer. In: *The Burlington Magazine* 144 (2002), S. 4–13; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 42.

326 Siehe Bubenik 2005, S. 18, weiterhin schreibt er: „Given the importance of the painting to the German community in Venice, the transportation of the *Feast of the Rosegarlands* from Venice to Prague one century later is somewhat surprising; it was replaced by a copy, likely painted by Johann Rottenhammer who was in Venice between 1589 and 1606“, siehe ebd., S. 19.

327 Hans Rottenhammer, *Verkündigung an Maria*, 1606, Gallerie dell'Accademia. Vgl. Andrew John Martin: „[...] Dass er nicht nachgelassen, bis ihm solches blat aus der kirche verwilligt worden.“ Der Erwerb von Albrecht Dürers *Rosenkranzfest* durch Rudolf II. In: *Umění* 46 (1998), S. 175–188, hier S. 181. Vgl. Andrew John Martin: Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 64–67, hier S. 64.

328 Marco Boschini: *La carta del navegar pittoresco*. Venedig 1674. Hrsg. von Anna Pallucchini. Venedig, Rom 1966, S. 108, zitiert nach Martin 1998, S. 181.



Abb. 28 Albrecht Dürer, *Rosenkranzmadonna*, 1506, Öl auf Lindenholz, 162 × 192 cm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 1552

gewinnbringend zu verkaufen, um die Armenspeisung finanzieren zu können. Nach Protest wurde dieser Weg jedoch abgewendet, da in der Chronik davon zu lesen ist, wie „die priesterschaft vorgiebt, was ainmal in die khürchen, nit mehr anderstwo khan angewendt werden, sondern alda verbleiben [...]“.³²⁹

Man könnte also in diesem Fall vermuten, dass aus Gründen der Liturgie und der rechtlich festgelegten Pfründe ein Ersatz produziert werden musste, damit das Retabel weiterhin seine Funktion behalten konnte. Was bei dem Ankaufsprozess des *Allerheiligenbildes* aus dem Landauer Altar noch anhand der Verhandlungskorrespondenz nachvollziehbar war, muss nicht automatisch auf alle Ankäufe von Gemälden aus religiösem Kontext gelten. Viel eher zeigt sich bei genauer Betrachtung der Quellen- und Objektlage, dass unter Rottenhammers Leitung zwar eine Kopie von Dürers schon

329 Andrew John Martin: „Dan hat sich ain quater befunden, vnserer Capeln, von der Hand des Albrecht Dürers.“ *The Feast of the Rose Garlands in San Bartolomeo di Rialo (1506–1606)*. In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 53–67, hier S. 59, 66.



Abb. 29 Kopie nach Albrecht Dürers *Rosenkranzmadonna*, vor 1606, Öl auf Leinwand, 160,2×194 cm, Privatbesitz

damals berühmtem *Rosenkranzfest* erstellt wurde, das Duplikat jedoch nicht Teil der Verhandlungen gewesen war und auch nicht von dem Kaiser als Argument eingebracht wurde.

Denn der Auftrag für dieses Werk kam von der Familie Grimani, die wegen einer gewissen genealogischen Evidenz eine Kopie der Tafel für die eigene Sammlung haben wollte.³³⁰ Umstritten bleibt, wann Rottenhammer die Kopie anfertigte. Ein Indiz dafür,

330 Unklar muss jedoch bleiben, von welchem Mitglied der Familie der Auftrag erteilt wurde, vgl. Martin: Kopie 2006, hier S. 64. Noch 1998 spekulierte Martin selbst darüber, ob die von Rottenhammer ausgeführte Kopie wohl für einen Versammlungsraum der Bruderschaft ange-dacht gewesen war. „Man könnte sich durchaus vorstellen, daß gleichzeitig mit der Verkündigung Rottenhammers die Kopie im Frühjahr 1606 im Auftrag der deutschen Kaufmannschaft oder auf Anordnung Rudolfs II. entstand, aber eben nicht als Ersatz für das Altarbild, sondern als Erinnerungsbild für einen Versammlungsraum im Fondaco dei Tedeschi bestimmt war und nach der Auflösung der Institution in private Hände, vielleicht gleich in den Besitz der Grimani gelangte. In diesem Zusammenhang könnte von Interesse sein, daß genau zur Zeit der Verkaufsverhandlungen der Maler Christian Puchner im Hause Rottenhammers weilte“: Martin 1998, S. 183;

dass ein Kopierverfahren vor dem Verkauf des Gemäldes stattgefunden haben könnte, ist der Bericht über den Zustand der Maloberfläche des *Rosenkranzfestes*, die als sehr stark beschädigt dokumentiert ist.³³¹ Das spricht für eine Ölpausa als Transferverfahren, das zwar ein genaues Nachzeichnen der Umrisse und Details erlaubt, am Bildträger jedoch starken Schaden an dem Firnis und den obersten Malschichten anrichten kann.³³² Dass dann Rottenhammer selbst noch mit einer Restaurierung des Werks beauftragt wurde, stützt diese These. Andrew John Martin argumentiert hingegen, dass der schlechte Zustand eher auf die aktive Benutzung als Altarbild, das feucht-salzige Klima und eventuell auch die Feuersbrunst von 1576 zurückzuführen sei.³³³ Mit Blick auf eine Verzögerung von sechs Wochen zwischen Ankauf und Transport ist jedoch eher wahrscheinlich, dass im Frühjahr 1606 Rottenhammer selbst die Restaurierung an der Dürer-Tafel vornahm und dabei gleichzeitig die Produktion des Duplikats überwachte, welches für den Palazzo Grimani in Santa Maria Formosa vorgesehen war (**Abb. 29**).³³⁴ Mit der Identifizierung der Grimani-Kopie in britischem Privatbesitz war eine Autorschaft Rottenhammers nicht mehr glaubhaft, da die Malerei vor allem bei der Figurengestaltung in der Qualität

Andrew John Martin: Kaiser, Kaufmann, Kammermaler: Rudolf II., Hans Jakob König, Hans von Aachen und die Prager Sammlung. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 197–202, hier S. 202. Selbst im Katalogtext zur Jubiläumsausstellung des Ankaufs 2006 hält Karl Schütz den Zusammenhang von Ankauf und Kopie noch aufrecht: „On the whole, it is attributed to Hans Rottenhammer, and it may have been meant to replace the original (after its sale to Rudolf II.) at the San Bartolomeo Church in Venice“, siehe Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, Nr. II./4, S. 133–135 (Karl Schütz). Von einem zweiten Ankauf wird jedoch nicht berichtet, sodass es absolut unklar ist, wie diese Version in das Kunsthistorische Museum Wien gekommen sein könnte. Demgegenüber steht die Argumentationskette A. J. Martins. Gestützt auf Quellen und logische Zusammenhänge ist die Wiener Kopie selbst erst nach dem Ankauf in Prag entstanden und das als Rottenhammer-Kopie bezeichnete Werk nicht für die Bruderschaft selbst, sondern für die Familie Grimani erstellt worden, vgl. hierzu die Provenienz der Kopie bei Martin: Kopie 2006; erneut auf dem Markt in der Auktion Koller am 18. September 2009, A150: Gemälde Alter Meister, Lot 3014.

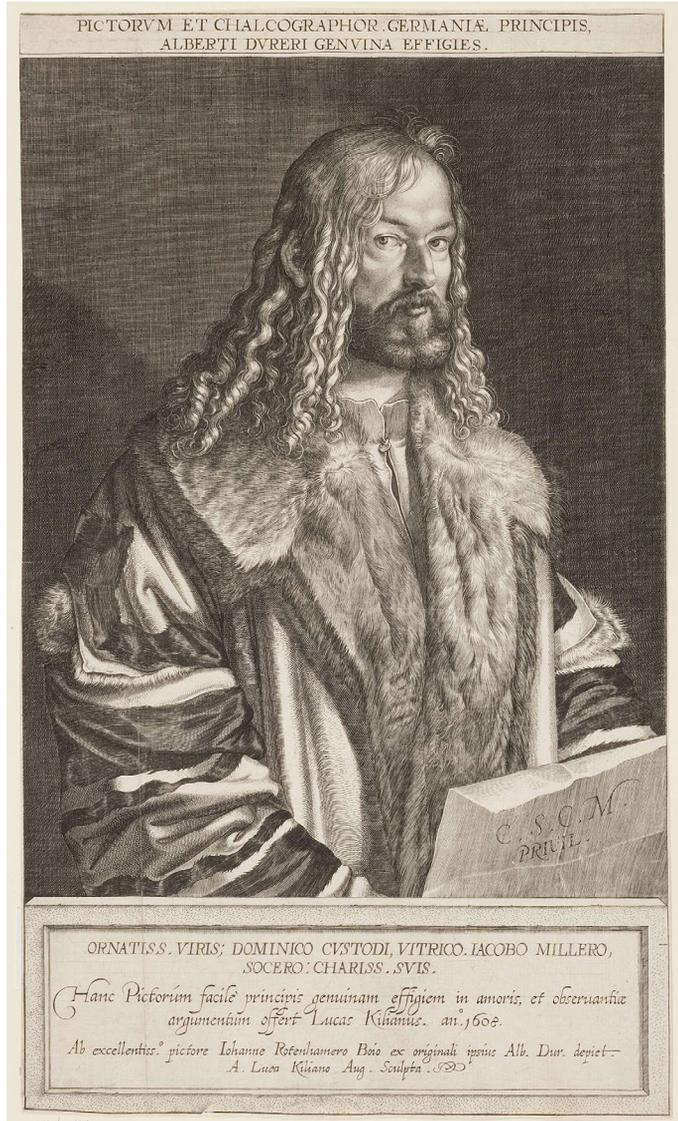
331 Vgl. ebd., S. 64, Anm. 8.

332 Die Herstellung und Verwendung von Ölpausen wird bereits in Cennino Cennini *Il libro dell'arte* beschrieben (Kap. 23–26), siehe Cennini 1437/1871, S. 15–17.

333 Martin: Verkauf 2006, S. 61.

334 Vgl. ebd.; Martin: Kopie 2006; Andrew John Martin: Dürers *Rosenkranzfest* und eine Fuggergrablage mit einem Gemälde von Battista Franco in San Martolomeo di Rialo. Zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos *Venetia città nobilissima et songolare* (1581). In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), S. 59–63. Die Ölpausa als Transfertechnik und die damit verursachten Schäden an der Farbsubstanz beschrieben bei Wald 2002, S. 180. Rottenhammer wurde bereits von Philipp Hainhofer als Restaurator für Rudolf II. beschrieben und mit den frühen Korrekturen des *Rosenkranzbildes* in Verbindung gebracht, vgl. Philipp Hainhofer: Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619. Hrsg. von Oscar Doering (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance N. F., Bd. 6). Wien 1894, S. 106–107.

Abb. 30 Lukas Kilian
nach Hans Rottenhammer,
Effigie von Dürer, 1608,
Kupferstich, 33,5 × 20,1 cm,
Braunschweig, Herzog
Anton Ulrich-Museum,
Inv.-Nr. LKilian AB 3.93
CC BY-NC-SA 4.0



und Präzession seine ansonsten hochgelobte Hand nicht aufzeigt. Dass er jedoch für den Auftrag verantwortlich gewesen sein muss, ist durch die Inschrift in Lukas Kilians Porträtstich, der Dürers Konterfei aus dem *Rosenkranzfest* zeigt, belegt (Abb. 30). Als logische Erklärung für diesen visuellen Befund vermutet Heiner Borggreffe wie Martin, dass nicht Rottenhammer selbst die Kopie malte, sondern den Auftrag von seinem Mitarbeiter, vielleicht Johann Freyberger (Freiberger), ausführen ließ.³³⁵

335 Vgl. Heiner Borggreffe: Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 7 (2007), S. 7–21; Michel Hochmann: Hans Rottenhammer and Pietro

Drei unterschiedliche Funktionen von Kopien sind im Zusammenhang mit Ankaufprozessen bekannt geworden, gleichwohl in zwei der Fälle die neu geschaffenen Werke als Platzhalter eines anderen dienen. Einerseits wurden Kopien für die Prager Gemäldegalerie erstellt, wenn ein gewünschtes Werk, aus welchen Gründen auch immer, nicht erworben werden konnte. In zweiter Funktion war die Kopie Teil eines Kaufvertrags, die das Original an ursprünglicher Stelle ersetzen sollte. Als dritte Funktion konnte ein Kopienauftrag im Zuge eines memorialen Bedürfnisses festgestellt werden. Das neue Werk gilt als Verweis auf das abtransportierte Vorbild und übernahm daneben noch die Stellvertreterfunktion auf semantischer Ebene.

4.2.2 Das Duplikat als Handelsprodukt

Die immer wieder in der Forschungsliteratur und vor allem vonseiten des Kunstmarkts formulierte These, die vielen heute existierenden Gemäldekopien nach Werken aus der kaiserlichen Sammlung seien in den Werkstätten der Hofkünstler für den freien Kunsthandel entstanden, muss kritisch hinterfragt werden. Sicher ließ die Regelmäßigkeit von Hofzahlungen zu wünschen übrig. Doch reicht allein das finanzielle Argument nicht aus, um diese These zu stützen. Viel eher ist davon auszugehen, dass der Kaiser keinerlei Interesse hatte, seine für ihn exklusiv erstellten Gemälde durch seine Hofmaler für den freien Markt reproduzieren zu lassen.

Der Grund für die Vermutung, in Prag sei trotzdem aktiv Kunsthandel betrieben worden, geht neben wenigen Indizien vor allem auf ein Detail in Aegidius II Sadelers Kupferstich zurück (**Abb. 31**). Das Architekturprospekt mit der weit aufgeklappten Perspektive wird weitestgehend als authentischer Einblick in den Wladislawsaal der Prager Burg interpretiert. Während in der Mitte des Raums unterschiedliche Höflinge, Gesandte und Händler in reger Konversation zu sehen sind, wird die osmanische Gesandtschaft links von der Mitte durch diese Warenwelt des Imperiums geführt. Zu dieser gehörten dann auch Druckgrafiken, Bücher und Gemälde, wenn man sich auf den ersten Stand an der linken unteren Ecke fokussiert. Dort wird einem tief über die Druckseiten gebückten Interessenten eine Tafel angeboten, während an den Wandfeldern die Stiche wie frische Wäsche an Leinen aufgehängt sind. Der durch die Inschrift auf 1607 datierte Stich Sadelers selbst ist dem höchsten Kammerherrn Rudolfs II. und Präsidenten des Appellationsgerichts, Kryštof Popel d. J. von Lobkowitz (1549–1609), gewidmet.³³⁶

Mera. Two Northern Artists in Rome and Venice. In: *The Burlington Magazine* 145 (2003), H. 1206, S. 641–645, hier S. 641, Anm. 7.

336 Vgl. Alena Volrábová, Blanka Kubíková (Hrsg.): *Rudolf II. a mistři grafického umění. Rudolf II. and Masters of Printmaking*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2012, Nr. II 15, S. 54 (tsch.), 161 (engl.) (Dalibor Lešovský). Über Lobkowitz als Höfling und seine Rolle am Prager Hof siehe weiterhin Jan Chlíbač: Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic.

Abb. 31 Aegidius II Sadeler, *Der Wladislawsaal auf der Prager Burg (und Detail)*, 1607, Kupferstich und Radierung, 564 × 619 mm, zwei Platten, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 53.601.10(1)



Vor allem Dorothy A. Limouze hält die Szene für eine regelmäßige Messe, bei der Hofkünstler und Handwerker ihre Waren anbieten konnten.³³⁷ Dalibor Lešovský sieht in dem Stich eher eine Quelle für soziokulturelle Zusammenhänge und bezweifelt den dokumentarischen Charakter des Blatts, da insbesondere in der ausführlichen Inschrift neben Funktion und Dimension der Architektur die historischen genealogischen Rückbezüge der Lobkowitz auf Vladislav II. (Ladislaus Jagiello) betont werden.³³⁸ Beide Einschätzungen schließen sich jedoch nicht aus.

Auch wenn der Stich demnach kein historisches Ereignis wiedergibt, ist man sich relativ sicher, dass der Saal für den Handel genutzt wurde. Vermutlich hatten die mit kaiserlichem Privileg versehenen Kupferstecher und Verleger das Recht, an den höfischen Verkaufsständen auf der Burg und im Reichsgebiet ihre Waren zu veräußern. Es ist weiterhin anzunehmen, dass es sich bei den Gemälden vor allem um eher kleinformatigere Werke mit Heiligen und Porträts handelte, durch die Inventionen der Hofkünstler bis über die Grenzen des Hofes hinaus transportiert wurden.³³⁹

Kann man also aufgrund dieses kleinen Details in Sadelers Kupferstich schließen, dass die Maler am Hof Duplikate ihrer Werke auf Messen angeboten haben? Lars Olof Larsson geht davon aus, dass die Künstler generell in einem gewissen Umfang auch für den freien Kunsthandel produzierten, doch sind ihm keine Hinweise bekannt, wer unter welchen Bedingungen im Wladislawsaal Handel treiben durfte.³⁴⁰ Dass dort vor allem Bücher und Druckgrafiken zum Verkauf gestanden haben und damit der Saal eine besondere Schleusenfunktion zwischen der allgemeinen Öffentlichkeit und der hermetisch abgeschlossenen Sammlung des Kaisers für den Kunsttransfer einnimmt, gilt als unbestritten.³⁴¹ Die Idee jedoch, dass neben Grafiken auch gemalte Kopien von Gemälden aus der kaiserlichen Sammlung verkauft worden seien, bleibt bislang ein These. Dabei gibt Zimmer zu bedenken, dass „[d]er Kaiser selbst [...] anscheinend kaum an der Verbreitung seiner, von seinen Hofkünstlern realisierten Kunstprodukte und Bildkonzepte interessiert [war], die er selbst offenbar als Privatsache der mit der höchsten Würde und Autorität des Römischen Reiches begabten Person angesehen

In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 40–44; Blanka Kubíková: Portraits and the Art Patronage of Kryštof Popel the Younger of Lobkowitz, a Courtier of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina* 16 (2016), S. 7–15, dort mit älterer Literatur.

337 Dorothy A. Limouze: *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629). Drawing, Prints and Art Theory*. Diss. Princeton [NJ] 1990.

338 Ausst.-Kat. Prag 2012, Nr. II 15, S. 54 (tsch.), 161 (engl.) (Dalibor Lešovský).

339 Vgl. Eliška Fučíková: Veduta v rudolfinském krajinářství. In: *Umění* 31 (1983), S. 391–399; DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 102–103.

340 Lars Olof Larsson: Höfische Repräsentation als kulturelle Kommunikation. Ein Vergleich der Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag. In: Marina Dimitrieva, Karen Lambrecht (Hrsg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 10). Stuttgart 2000, S. 237–243, hier S. 243.

341 Zimmer 2000, S. 293.

hat“.³⁴² Diese Annahme wird von der Beobachtung gestärkt, dass die Hofkünstler maximal für Höflinge oder dem Hof nahestehenden Adelige arbeiteten.³⁴³ Bevor allerdings die Duplikate von eigenen Bildideen untersucht werden können, soll in einer zunächst offeneren Perspektive der Blick auf die Kopie nach anderen Künstlern gelegt werden.

4.3 Kopien in der visuellen Diplomatie

Die vorangegangenen Beobachtungen haben nun verdeutlicht, dass die in ihrer Zeit erstellten Gemäldekopien aus der Sammlung für andere Zwecke als den Verkauf auf dem freien Kunstmarkt vorgesehen waren. Dabei ist zunächst vor allem an die Rolle von Kunstwerken innerhalb des adeligen Geschenkwesens als Teil einer visuellen Diplomatie zu denken, deren Beginn Friedrich Polleroß zwar schon vor 1570 ansiedelt, aber verdeutlicht, dass „[...] mit Kaiser Rudolf II. und seinen kunstbegeisterten Zeitgenossen [...] die politisch-repräsentative Rolle der bildenden Kunst einen neuen Stellenwert in Mitteleuropa [erlangte]“.³⁴⁴

Dabei haben nach Anja K. Ševčík die Werke neben dem Repräsentations- und Propagandazweck als klassische Kommunikationsmittel zugleich eine Wirkung als Katalysatoren, um politische Interessen durchzusetzen oder Kommunikationswege zu

342 Ebd., S. 297.

343 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 103. Im folgenden Kapitel wird anhand des Rezeptionsverhaltens belegt, dass die meisten kursierenden Kopien von Gemälden aus der Kunstsammlung nicht nach den Gemälden selbst, sondern durch das Transferverfahren vom Kupferstich in die Malerei entstanden sind.

344 Polleroß 2014, S. 24. Weiterhin vergleichend dazu Jaroslava Hausenblasová: Nationalitäts- und Sozialstruktur des Hofes Rudolfs II. im Prager Milieu an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. In: *Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V.* (1999), S. 20–37; Hausenblasová 2002. Zur ambivalenten Rolle der Kaiserhöfe siehe Jeroen Duindam: The Habsburg Court in Vienna: Kaiserhof or Reichshof? In: Richard J. W. Evans, Peter H. Wilson (Hrsg.): *The Holy Roman Empire, 1495–1806. A European perspective.* Leiden 2012, S. 91–119. Einen Überblick über die Fürstenhofgeflechte und die Rolle der Kunstdiplomatie bei Evans 1973; DaCosta Kaufmann 1995; Warnke 1996; DaCosta Kaufmann: Planeten 1998; Richard J. W. Evans et al. (Hrsg.): *The Holy Roman Empire 1495–1806* (= Studies of the German Historical Institute London). Oxford 2011; Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013. Zum semantischen Potenzial der Kunstwerke in der diplomatischen Kommunikation siehe Jeannette Falcke: *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preussischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (= Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, Bd. 31). Berlin 2006; Harriet Rudolph: Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich. In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 79–102; ebenfalls Polleroß 2014, S. 24.

beschleunigen.³⁴⁵ Bisweilen scheint vor allem dieses Durchsetzen eigener Ziele mithilfe von Geschenken bei den zeitgenössischen Beobachtern den Verdacht einer Bestechung naheulegen. Gewürzt mit einem bissigen Kommentar berichtet 1607 der Gesandte des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, dass Heinrich Julius von Braunschweig dem Kaiser bei seinem Besuch in Prag „[...] drei Wagen, enthaltend 100.000 Thaler und mit etlichen hundert Goldketten und Kleinodien [...]“³⁴⁶ vermacht habe. Der Gesandte vermutete also hier in der unverhältnismäßigen Anhäufung von Wertgegenständen einen unehrlichen Hintergrund, denn „[...] wegen einer gerechten Sache [sei das] nicht nötig gewesen“.³⁴⁷

4.3.1 Die Funktion von Kopien im diplomatischen Geschenkwesen

Aktuelle Forschungen über das Geschenkwesen an frühneuzeitlichen Höfen im Übergang zum stark visuell fokussierten Zeremoniell barocker Höfe zeigen deutlich auf, dass es bei den Schenkakten vor allem auf das richtige Maß und das notwendige Feingefühl bei der Auswahl der Objekte ankam.³⁴⁸ Jedes Geschenk fungierte als Bedeutungsträger diplomatischer Botschaften und wirkte sich auf politische Konstellationen aus. Die Objekte, die den Prager Hof als Geschenke verlassen haben, sind hingegen meist mit einem konkreten Warenwert umrechenbar. Der finanzielle Aspekt spielte hier also eine größere Rolle als der immaterielle Kunstwert. Wie Ivana Horaceks bisherigen Forschungen zum Geschenkwesen des rudolfinischen Hofes gezeigt hat, spielt im

345 Anja K. Ševčík: Kaiser, Kunst und Kalkül. Deutsche Künstler zwischen Prag und Wolfenbüttel. In: Werner Arnold et al. (Hrsg.): *Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613). Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil. Beiträge des Internationalen Symposiums Wolfenbüttel 6.–9.10.2013* (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Landesgeschichte, Bd. 49). Braunschweig 2016, S. 143–164, hier S. 144.

346 Zitiert nach DaCosta Kaufmann: Planeten 1998, S. 16.

347 Zitiert nach ebd.

348 Grundlegend für diese Beobachtungen immer noch Marcel Mauss: *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London 1990. Zur Anpassung dieser Theorien in der jüngeren Literatur an unterschiedlichen Fallstudien vgl. unter anderem Maureen Cassidy-Geiger: European Diplomatic Gifts, Sixteenth-Eighteenth Centuries. Guest Editor's Introduction. In: *Studies in the Decorative Arts* 15 (2007), H. 1, S. 2–3; Anthony Colantuono: High Quality Copies and the Art of Diplomacy during the Thirty Years War. In: Luc Duerloo, Robert Malcolm Smuts (Hrsg.): *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*. Turnhout 2016, S. 111–125; José Luis Colomer (Hrsg.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid 2003; Michael Jucker: Raub, Geschenk und diplomatische Irritationen. Die ökonomische Zirkulation und Distribution von Beutestücken und Luxusgegenständen (13.–16. Jahrhundert). In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 59–77; Sharon Kettering: *Patronage in Sixteenth and Seventeenth Century France* (= Collected studies series, Bd. 738). Aldershot 2002, v. a. Kapitel 2 „Gift-giving and Patronage in Early Modern France“, S. 131–151“.

Allgemeinen die Materialität der geschenkten Artefakte eine große Rolle; daher lassen sich bei wichtigen, das heißt bei politisch brisanten Schenkungen, auch ein hoher Anteil an Edelsteinen, Edelmetallen und modernen Gerätschaften mit technischen Innovationen finden.³⁴⁹ Dabei erhalten, so Horacek, diese diplomatischen Geschenke einen aktiven Charakter, indem sie durch ihre Materialität und ihre Objektivität die komplexen Beziehungen zwischen den Herrschern beeinflussen.³⁵⁰ Es ist folglich nicht verwunderlich, wenn die meisten als Geschenke aufgeführten Objekte aus den Inventaren in den Kosmos der Kunst- und Wunderkammer gehören. Galt der Kaiser doch selbst international als wissenschaftsinteressiert und Sammler außerordentlicher Gegenstände. Die Fürsten konnten bei Rudolf II. „gar kein besseres Mittel finden [...] seine Gunst zu erkaufen, als durch Geschenke kostbarer Kunstgegenstände“.³⁵¹ Andererseits war es genauso, da das Schenken für den Kaiser auch mit politischem Kalkül verbunden war. Philipp Hainhofer berichtet in einem Brief von 1611 davon, dass der Kaiser einen Kunstinteressenten ebenfalls gerne mit Kunstwerken beschenkte.³⁵² Noch in frühen Briefen an Christian II. von Sachsen betont Rudolf II. „ausdrücklich das Kunstinteresse beider Herrscher [...] und [äußert] den Wunsch [...], dem Kurfürsten etwas schenken zu wollen, verknüpft mit der Hoffnung, daß die guten Beziehungen zwischen dem Haus Österreich und dem Haus Sachsen auch in Zukunft erhalten bleiben möchten“.³⁵³ Denn selbst unter noch so kunstbegeisterten Akteuren waren

349 Vgl. Ivana Horacek: *The Art of the Gift: The Objects of Geopolitics During the Reign of Emperor Rudolf II.* In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010.* Prag 2012, S. 223–226; Ivana Horacek: *Alchemy of the Gift. Things and Material Transformations at the Court of Rudolf II.* Phil. Diss. Vancouver 2015.

350 Vgl. Ivana Horacek: *The Art of Transformation. Kunstammer Gifts between Emperor Rudolf II and Elector Christian II of Saxony.* In: *Studia Rudolphina* 13 (2013), S. 32–50, hier S. 33–34. Horacek bedient sich für ihre Argumentation und Methode der Aktant-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, sodass in der Wortwahl die Artefakte selbst zu handelnden Aktanten innerhalb des diplomatischen Gefüges werden. Viel eher beruht die Wahl der Geschenke auf dem Wissen von Diplomaten und auf einer gewissen traditionsreichen Geschenkkonvention, sodass allein durch die Verwendung der neuen Begriffe aus Latours Theorie diese beiden Aspekte in den Hintergrund treten. Auch wenn dadurch nicht unbedingt eine Präzisierung der historischen Sachlage gelingt, ist die Idee von aktiv in ein Netzwerk eingreifenden Handlungen (der Schenkprozess) in ihren Studien gewinnbringend.

351 Ayooghi 2015, S. 107. Weiterhin sind in der Kunstammer viele Objekte aus Geschenkkarten nachweisbar, die sowohl von symbolischem als auch materiellem Wert waren, vgl. Evelyn Korsch: *Geschenke im Kontext von Diplomatie und symbolischer Kommunikation.* In: Mark Häberlein, Christof Jeggle (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 103–120, hier S. 111.

352 Vgl. DaCosta Kaufmann: *Planeten* 1998, S. 16.

353 Ebd. Zur Korrespondenz zwischen Christian II. von Sachsen und Kaiser Rudolf II. siehe Zimmermann 1888, Reg. 4646, S. XLVIII, Reg. 4651, S. L4651, S. L. Weitere Beispiele hat DaCosta Kaufmann bereits 1978 publiziert, Thomas DaCosta Kaufmann: *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian and Rudolf II.* New York, London 1978, S. 110–111. In

die Geschenke nicht frei von politischen Implikationen. Geschickt setzte Rudolf II. auf eine Strategie von artifiziellen Aufmerksamkeiten, um seine Bündnispartner ihm gewogen zu halten, und machte sich damit zu einem aktiven Partner des durch den diplomatischen Geschenkeaustausch stattfindenden Kulturtransfers um 1600.³⁵⁴ Zum Besuch Christians II. 1607 überreichte der Kaiser dem Kurfürsten Geschenke im Wert von über 10.000 Talern, die neben Pferden, Juwelen und anderen kostbaren Gegenständen zwei explizit für diesen Besuch angefertigte Kunstkammerstücke umfassten. Diese beiden Geschenke sind nicht nur als Dank für die Unterstützung in den Türkenkriegen, sondern darüber hinaus auch als Ausdruck einer Erwartung einer zukünftigen politischen Verbundenheit zu verstehen. Neben der *Büste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen* von Adriaen de Vries, die wie ein Pendant zu einer Büste Rudolfs II. fungiert,³⁵⁵ stellt insbesondere ein kleines Kunstkammerstück diese Polysemantik der Geschenke dar. Dabei handelt es sich um eine gemeinsame Arbeit der in Prag angesiedelten Castrucci-Werkstatt und dem Hofmaler von Aachen (Abb. 32). Auf der einen Seite ist in feinsten Einlegearbeit das kursächsische Wappen in kostbaren Edelsteinen eingepasst. Auf der anderen Seite ist in dem Oval ein Jaspis mit starker Marmorierung gesetzt, die von Aachen als Landschaft für eine kleine Allegorie nutzt, um auf die ruhmreiche Rolle Christians II. in den Türkenkriegen anzuspielen.³⁵⁶ Alle Geschenke, die von Prag ausgingen oder nach Prag gelangten und dem hohen Standard des höfischen Geschenkwesens entsprachen, wurden meist explizit als Unikate für eine spezielle Verbindung gefertigt. Kopien waren nur dann relevant, wenn es um eine Vervielfältigung von technischen Gerätschaften, Publikationen oder historischen Unikaten ging.³⁵⁷

den Korrespondenzen ist häufig so ein Verhalten zu beobachten. Beispielhaft lässt sich hierfür auch die Verhandlung zwischen Rudolf II. und Wilhelm Graf zu Schwarzburg und Hohenstein (1534–1597, GND: 120038315) im August 1597 anführen, in der mit dem Übersenden „eines kunststucks“ auch die Bitte um Schutz und Schirm versehen war, der der Kaiser im Antwortschreiben durchaus nachkommt, vgl. Zimmermann 1888, Reg. 4619, 4620, S. XLIV.

- 354 Vgl. Häberlein/Jeggle 2013, S. 21; Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1992; Arno Strohmeyer: Kulturtransfer und Diplomatie. Die kaiserlichen Botschafter in Spanien im Zeitalter Philipps II. und das Werden der Habsburgermonarchie. In: Wolfgang Schmale (Hrsg.): *Kulturtransfer* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2). Innsbruck, München [u. a.] 2003, S. 205–230, hier S. 206.
- 355 Vgl. Lars Olof Larsson: *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*. Wien, München 1967, S. 38–39; DaCosta Kaufmann 1978, S. III–II4.
- 356 Die Darstellung Hans von Aachens hat bereits zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen geführt, die meist auf die Unterstützung Christians II. für Rudolf II. sowohl im Türkenkrieg als auch im Konfessionsstreit hindeuten, vgl. Jutta Kappel: Ein ‚commesso in pietre dure‘ aus der Hofwerkstatt Kaiser Rudolfs II. zu Prag um 1600. In: *Dresdner Kunstblätter* 34 (1990), H. 4, S. 104–109; Jutta Kappel, Helmut Trnek (Hrsg.): *Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Grünes Gewölbe, Dresden. München, Berlin 2007; Horacek 2013, S. 41–46.
- 357 Vgl. Horacek 2015. Nicht berücksichtigt werden hier die Geschenke, die sich die Maler gegenseitig gemacht haben. Dazu gehören eigens angefertigte Kunstwerke, aber auch Einträge in

Abb. 32 Castrucci-Werkstatt, Hans von Aachen, *Kursächsisches Wappen* (*commesso di pietre dure*) mit rückseitigem Ölgemälde auf Jaspis, 26,5 × 21,5 × 4,6 cm, Jaspis, Achat, Amethyst, 75 böhmische Granate mit Fassung in Gold, Ebenholzrahmen, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. II 434



Gemalte Kopien spielten aufgrund ihres minderen materiellen Werts eine nachrangige Rolle im internationalen Geschenkeaustausch. Die Beobachtungen aus der Schenkungspraxis von Kunstkammerobjekten sind nicht übertragbar. Horacek konnte diese Beobachtung besonders bei der Vervielfältigung von Tycho Brahes Gerätschaften und Publikationen nachweisen, die auf Bestreben Rudolfs II. oder Brahes selbst erstellt und als Geschenke verbreitet wurden.³⁵⁸ Im Hinblick also auf die Vorgaben, dass ein diplomatisches Geschenk nicht nur äußerst rar und kostbar sein musste, sondern auch in seiner Materialität und Qualität zu überzeugen hatte, scheinen Kopien von Gemälden schon von vornherein aus diesem Funktionszusammenhang ausgeschlossen zu sein. Ihr Geldwert konnte nicht direkt über die Materialität eingetauscht werden. Doch immer wieder liest man in der Forschungsliteratur, dass die Hofmaler im Auftrag des Kaisers ihre Werke kopiert hätten, um sie als diplomatische Geschenke zu verwenden. Diese These leitete sich von einer Überlegung Oberhubers ab, die er im Zusammenhang mit Sprangers Meisterkopien, also vom Künstler selbst erzeugten Kopien,

Freundschaftsbüchern, vgl. Andrew John Martin: *Gemäldegewenke: Hans von Aachen – Hans Speckaert – Joseph Heintz d. Ä.* In: *Studia Rudolphina* 10 (2010), S. 156–160.

358 Vgl. Horacek 2015, S. 167, Anm. 350.

angestellt hatte.³⁵⁹ Wie hier jedoch gezeigt wurde, ist diese These nicht haltbar. Weder die Quellenlage noch die erhaltenen Gemäldekopien von Werken aus der Sammlung unterstützen bisher die These, dass das Kopieren von Werken aus der Sammlung mit dem Zweck, diplomatische Geschenke anzufertigen, zu einer gängigen Praxis gehörte. Noch dazu ist eine verallgemeinernde Aussage im Hinblick auf die komplexen Verstrickungen im Geschenketausch nicht zu treffen, da nach Jan Hirschbiegel und Ulf Christian Ewert ein „[h]öfischer und vor allem zwischenhöfischer Geschenkverkehr als Bestandteil diplomatischer Verhandlungen [...] folglich nicht losgelöst von dem jeweils spezifischen historischen Kontext, den Akteuren und ihren politischen Zielen und den diplomatischen Kontakten begleitenden kommunikativen Handlungen – ob verbal oder non verbal – betrachtet werden [kann]“.³⁶⁰

Nahm der Prager Hof eine gewisse Sonderstellung ein, wenn es um gemalte Kopien und den diplomatischen Geschenkeaustausch geht? Andere Höfe bedachten sich untereinander durchaus mit Gemäldegeschenken. So ist der Einsatz von Kopien- geschenken zwischen dem spanischen Hof und dem Herzogtum Mantua hinlänglich bekannt.³⁶¹ Weiterhin ist bekannt, dass auch Philipp II. Gemäldekopien als Geschenke nach Prag liefern ließ.³⁶²

4.3.2 Kopien zum Zweck der Repräsentation

Bis auf wenige Ausnahmen waren unterschiedliche Formen von Gemäldekopien in der Regel dann notwendig, wenn im Zuge von Repräsentationsstrategien eine schiere Menge von Bildern gebraucht wurde. Eine bedeutende Rolle innerhalb der höfischen Diplomatie nahmen Bildnisse ein, die in ihrer Funktion nicht nur zur Verbreitung des Herrscherbildnisses dienten, sondern rechtlich als Substitut die Rolle des abwesenden Regenten einnehmen konnten. In diesem Zusammenhang lassen sich häufig Kopien der offiziellen Staatsporträts finden. Wie die Untersuchungen von Rüdiger an der Heiden zeigen, wurden in einem Abstand von ungefähr fünf Jahren und bei besonderen Anlässen

359 Diese Überlegung stellt Oberhuber im Zusammenhang mit Meistertkopien in der Zeichnung bei Bartholomäus Spranger an, vgl. Konrad Oberhuber: Anmerkungen zu Bartholomäus Spranger als Zeichner. In: *Umění* 3 (1970), S. 213–223, hier S. 214–215. Verallgemeinernd bei Grebe, vgl. Grebe 2013, S. 188–189.

360 Jan Hirschbiegel, Ulf Christian Ewert: Mehr als nur der schöne Schein. Zu einer Theorie der Funktion von Luxusgegenständen im zwischenhöfischen Gabentausch des Mittelalters. In: Mark Häberlein, Christof Jeggli (Hrsg.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= Irseer Schriften, NF 9). Konstanz, München 2013, S. 33–58, hier S. 38.

361 Vgl. Christian Quaeitzsch: Kopien als Diplomatengeschenk. Rubens' erste Spanienreise. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerung.* Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 117–131.

362 Philipp II. schenkte Rudolf II. Tizians *Furien* als Kopie, vgl. Rudolf 2002, S. 4.

Abb. 33 Hans von Aachen,
Kaiser Rudolf II., um 1606/1608,
Öl auf Leinwand,
61,5 × 48,7 × 3 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum
Wien, Inv.-Nr. GG 6438



wie Eheschließungen oder Siegen in Kriegszeiten neue Auflagen der Bildnisse erstellt.³⁶³ Dabei ist vor allem bei Peter Paul Rubens während seiner Anstellung am Hof der Gonzaga in Mantua zu beobachten, dass er vermehrt die Repräsentationsporträts Tizians kopierte und selbst viele Bildniskopien behielt.³⁶⁴ Letzteres hatte den Grund, dass bei einer erneuten Anfrage nicht extra eine neue Porträtsitzung notwendig war, sondern einfach das Gemälde aus dem Fundus, Kopie oder nicht, als Vorlage dienen konnte.

Wie an anderen Höfen auch entstanden in Prag im Zuge einer großen Porträtproduktion gemalte Kopien des kaiserlichen Bildnisses für diverse Zwecke. Dafür diente meist ein Kupferstich als Multiplikationsmedium. Es liegt auf der Hand, dass insbesondere bei diesen Kopien verstärkt die Werkstatt der beiden Hofkünstler von Aachen und Heintz d. Ä. zur Unterstützung hinzugezogen wurde, die wegen ihres Könnens im Bildnis *Conterfetter* genannt wurden.³⁶⁵ Beispielhaft kann hierfür Hans von Aachens Porträt des *Kaiser Rudolf's II.* in spanischer Tracht (**Abb. 33**) genannt werden,

363 Vgl. Heiden 1970, S. 157; dieser greift bei seiner Untersuchung auf die ältere Publikation von Günther Heinz zurück, in der mit einem weiteren Fokus auch die Tradition der Bildnisgeschenke zusammengestellt wurde, vgl. Günther Heinz: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), S. 99–224.

364 Vgl. Tieze 2012, S. 48.

365 DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 66.

von dem mehrere Kopien in unterschiedlicher Qualität existieren und das wiederum auf eine Vorlage von Heintz d. Ä. zurückgeht.³⁶⁶ Vor allem an diesem Beispiel ist zu beobachten, wie fließend die Übergänge der unterschiedlichen Versionen im Hinblick auf den Gattungswechsel zwischen Kupferstich und Malerei waren. Als Grundform der Porträtbildnisse Rudolfs II. diente der Stich Martino Rotas aus dem Jahr 1577, der Rudolf II. noch als König von Ungarn und König von Böhmen in zeitgenössischem Harnisch mit Feldherrenstab im Kniestück zeigt.³⁶⁷ In Varianten, die vor allem durch die Anpassung des Alters zu begründen sind, bleiben die nachfolgenden *Conterfetter* diesem typifizierten Vorbild treu, um den Wiedererkennungswert zu gewährleisten.³⁶⁸

Die vielen Kopien wurden nicht nur an verwandte Höfe gesendet, sondern auch den verbündeten Kurfürsten auf dem Reichstag überreicht, um an den unterschiedlichsten Orten im Reich eine Repräsentanz des Kaisers zu haben.³⁶⁹ Dabei spielte die Präzision der Kopie als Duplikat bei solchen Werken eher eine untergeordnete Rolle, da eine detailgenaue Wiedergabe der Vorlage nicht zwingend notwendig war. Der Kaiser war durch Wappen, Inschriften, Insignien und im Fall der Habsburger durch die unverwechselbare Kinnstellung als solcher eindeutig zu erkennen. Noch dazu waren sie ihrem Zweck dienend nicht als möglichst kunstfertiges Gemälde gedacht, denn „[d]er eigentliche Wert liegt in der ‚Bedeutung‘ des Dargestellten“³⁷⁰, wie an der Heiden weiterhin ausführt. Ihre Stellvertreterfunktion erfüllten die Porträts selbst dann, wenn „[...] die ‚Idee‘, das heißt beim Bildnis aufzuzeigende Macht, Stand und Rang, sichtbar wird [...]“.³⁷¹

366 Heiden 1970, S. 157, Nr. A 24, 24a–g, Abb. 132. Bartholomäus Spranger hingegen war mit den großen Kampagnen zur Bildnisproduktion nicht betraut. Noch dazu sind nur wenige Bildnisse von ihm bekannt, vgl. Fučíková 1988.

367 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 161–170, hier S. 161. Larsson geht weiterhin davon aus, dass dem Kupferstich ein Gemälde vorausgegangen sein muss. Er folgt Heinz und identifiziert ein gemaltes Kaiserporträt Rotas, vgl. Heinz 1963, S. 115–116. Eine umfangreiche vergleichende Untersuchung der Bildnisse und aller Kopien steht bisher noch aus.

368 Vgl. Larsson 1992, S. 161.

369 Heiden 1970, S. 170; Larsson 2000.

370 Heiden 1970, S. 158.

371 Ebd. Diese Strategie ist bereits bei den spanisch-habsburgischen Porträts zu erkennen und lässt sich generell in den österreichischen Erblanden wiederfinden, vgl. Friderike Klauner: Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 57 (1961), S. 123–158; Heinz 1963. Eine gewisse Übereinstimmung ist mit den Äußerungen Lomazzos über das Porträtieren von Fürsten zu finden; er gehört zu den wenigen, die sich zu diesem Genre äußern: „[...] l’Imperatore sopra tutto, siccome ofni re e principe vuole maestà, ed avere un’aria a tanto grado conforme, si che spiri nobiltà e gravità, ancora che naturalmente non fosse tale. Consociosa chè al pittore conviene che sempre accresca nelle face grandessa e maestà, coprendo il difetto del naturale [...]“, zitiert nach Lars Olof Larsson: Die Porträts Kaiser Rudolf II. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles*

In abgeschwächter Version lässt sich dieser Repräsentationscharakter auch generell am Hof beobachten. Jede Veränderung des gesellschaftlichen Stands durch Nobilitierung oder Ernennung zu einem Amt weckte das Bedürfnis nach Bildnissen mit den neuen Abzeichen und Benennungen. Die Porträts nach einer Nobilitierung, nach einer Wappenverbesserung, erfolgten dann aber eher im Kupferstich, da er ein günstigeres und vielfältigeres Medium zur Verbreitung des neuen Stands, dem gesellschaftlichen Aufstieg, war.³⁷² Die Kupferstiche selbst dienten wiederum als Transfermedium, wie beim Beispiel einer Gemäldekopie des Höflings Christoph von Teuffenbach.³⁷³ Doch die Nachfrage nach Kaiserporträts steigerte die Produktionszahl, sodass anhand von Stichen Gemäldekopien von minderer Qualität sicherlich im gesamten Kaiserreich erzeugt wurden.³⁷⁴

Qualitätvolle Kopien, die als Exportprodukte von höfischem Rang waren, wurden dabei durch eigene Warenmarken und Privilegien geschützt.³⁷⁵ Jene Kopien aber, bei denen das Konterfei Rudolfs II. nur mühsam zu erkennen ist oder sogar von Qualität der Malerei nicht zu sprechen ist, stammen wahrscheinlich nicht aus den höfischen Werkstätten. Die vom Hof authentifizierten Bildnisse wiederum wurden im Rahmen von Reichstagen oder im Zuge von umfangreicheren Schenkakten an die Fürsten bzw. europäischen Höfe verteilt. Dieses Verfahren ist beispielsweise durch die Sendung eines lebensgroßen Bildnisses Rudolfs II. an den Rat der Stadt Nürnberg bekannt, welches einen Platz in der Regimentsstube des Rathauses erhielt.³⁷⁶

und geistiges Zentrum Mitteleuropas. Ausst.-Kat. Prager Burg; Wallenstein Palais, Prag. Prag 1997, S. 122–129, hier S. 123.

- 372 Als Beispiele sollen hier die vielen Offizierporträts dienen, die Hans von Aachen um 1594 anfertigte und die in Kupferstichen erhalten sind, Heiden 1970, S. 169, ebenfalls Nr. B15, A 21, B 26a, B 15. Ob den Stichen überhaupt Gemälde vorausgegangen sind oder ob nicht viel eher die erhaltenen Gemälde nach den Kupferstichen erstellt wurden, lässt sich heute nicht mit völliger Gewissheit klären und bedarf weiterer Untersuchungen.
- 373 Peltzer 1911/1912, S. 122, Anm. 2. Die Kopie ist heute in Peuma bei Gorizia (Italien). An der Heiden hält dieses Argument jedoch für nicht stichhaltig: „[...] viel eher ist zu vermuten, daß die Kopie nach dem Original Hans von Aachens gemalt wurde und dieser Teuffenbach in Rüstung und Ehrenkette und Schriftrolle in der Hand von großen Versatzstücken in Dreiviertelfigur gemalt hatte, ähnlich dem in Kopien überlieferten Pálddy-Bildnis“, siehe Heiden 1970, S. 169.
- 374 Lars Olof Larsson: Bildnisse Kaiser Rudolfs II. In: ders.: *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur. Als Festgabe zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Adrian von Buttlar u. a. Kiel 1998, S. 81–93, Anm. 19; Jiří Pešek: Porträts in den Bürgerhäusern des rudolfischen Prags. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 244–245.
- 375 Vgl. Zimmer 2000, S. 293. Weiterhin über die Privilegien zum Schutz der Qualität und vor Fälschungen vgl. Jürgen Zimmer: Der Kaiser und die Warenwelt. Privilegien Rudolfs II. für Handwerk, Handel und Erfindungen. In: Lubomír Konečný, Lubomír Slavíček (Hrsg.): *Libellus amicorum. Festschrift für Beket Bukovinská*. Prag 2013, S. 56–71.
- 376 Weiterhin sind solche offiziellen Stellvertreterfunktionen belegt bei Jacoby 2000, Nr. 94, 95, S. 248–253. Kopien in guter Qualität sind noch vor Ort auf Schloss Skokloster vorhanden.

Es bleibt nach diesen unterschiedlichen Beispielen festzuhalten, dass es zwar einen gewissen Konsens im internationalen Geschenkwesen gegeben hat, die Schenkungsprozesse jedoch je nach den jeweiligen historischen Bedingungen und Beziehungen voneinander abweichen konnten. Dabei ist weiterhin zu beobachten, dass Gemälde einen eher untergeordneten Rang einnahmen. Während Rudolf II. für die eigene Gemäldegalerie Geschenke durchaus willkommen waren, verließen die Prager Burg nach aktuellem Wissensstand wohl keine Gemälde. Im Hinblick auf den Handel mit Kopien zeigt sich darüber hinaus, dass „[d]ie Handelsbilanz von Im- und Export [...] weitgehend unausgeglichen war, weil der Kaiser und Hof nur heranziehen, nicht abzugeben bestrebt waren“.³⁷⁷

Betrachtet man alle diese Beispiele zusammen, ergibt sich eine große Facettenbreite an Funktionszusammenhängen und Anschaffungsprozessen der Kopien in der kaiserlichen Sammlung. Immer noch unklar hingegen ist die Sachlage bei den vielen anonymen Kunstwerken nach rudolfinischen Bilderfindungen, die ausgehend von heutigen Zuschreibungen als Werkstattarbeiten kategorisiert wurden. Weder ihr Entstehungskontext noch ihre Funktion ist bekannt. Es stellt sich die zu Beginn dieses Kapitels aufgeworfene Frage erneut, zu welchem Zweck und vor allem an welchem Ort sie produziert wurden, wenn sie nicht mit einem vom Prager Hof forcierten Kunsthandel in Verbindung gebracht werden können und ebenfalls nicht für den internationalen höfischen Geschenketransfer gedacht waren.

4.4 Kopieren für die Kunst- und Wunderkammer

Der rudolfinischen Kunst, vor allem der Malerei, wirft die Forschungsliteratur häufig Eklektizismus vor. Dabei werden vor allem das Kopieren von Werken älterer Künstler oder sogar das anscheinend ideenlose Wiederverwerten von zeitgenössischen Bilderfindungen als Argumente angeführt. Blickt man nun auf die über 20 Maler, die während der Regierungszeit Rudolfs II. in oder für Prag Kunstwerke erstellten, und ihr komplexes Werk, wirkt dieser Vorwurf vorschnell und zu stark von einer generellen Ablehnung der Epoche des Manierismus eingefärbt.³⁷⁸ Schränkt man nun das Untersuchungsfeld weiter ein und konzentriert sich nur auf die in Prag tätigen Hofmaler, schien seinerzeit eine Kunstauffassung vorzuherrschen, nach der das Kopieren ein fester Bestandteil der Arbeit des Künstlers war. Kann man von einer Kultur des Kopierens sprechen oder ist der Vorwurf des Eklektizismus gerechtfertigt? Im engen

Gelegentlich tauchen aber auch Werke aus diesem Kontext im Kunsthandel auf, beispielsweise 2012 bei Christie's Paris, 6. Oktober 2014, Sale 3627: *Le cabinet de curiosités de François Antonovich*, Lot 22.

³⁷⁷ Zimmer 2000, S. 293.

³⁷⁸ Vgl. Horst Bredekamp: *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung.* In: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Manier und Manierismus.* Tübingen 2000, S. 109–129.

Miteinander, durch ihre Tätigkeit für denselben Regenten – nicht zu vergessen die umfangreiche Sammlung alter Meister als Referenzwerke vor Ort – traten die Maler immer wieder in Austausch, sodass sich in ihrem jeweiligen Œuvre Übernahmen, Zitate und sogar exakte Wiederholungen finden lassen. In den monografischen Werkkatalogen wird dies bereits am Rande angesprochen und im Zuge der Debatte um eine rudolfinische Schule diskutiert. Die gegenseitigen Austauschmechanismen, die bei Stilveränderungen beobachtet wurden, sollen hier aber nicht im Zentrum stehen. Viel eher wird sich auf jene Werke konzentriert, die nur in wenigen Abweichungen die Bildidee eines anderen wiederholen. Ziel soll sein, den angeblichen Tadel an der rudolfinischen Malerei zu relativieren. Es müssen daher genau jene Werke aus einer neuen Perspektive betrachtet werden, die Anlass für die vorschnelle Aburteilung gegeben haben: die Kopien. Da diese in einer großen Anzahl erhalten sind, kann man sich dem Phänomen lediglich anhand von Einzelbeispielen nähern.

Hat man es also am Prager Hof nur mit einer gängigen zeitgenössischen Praxis zu tun oder lässt sich sogar ein besonderes Verständnis für Malerei finden, in dem das Wiederholen eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat? Unter dieser großen Anzahl von Malern lassen sich vereinzelt solche finden, die sich nicht nur auf das Kopieren selbst spezialisiert hatten, sondern die als Miniaturmaler eine Nische im Kosmos der Kunst abdeckten. Während bereits bei den drei Figurenmalern sowohl ihr Arbeiten mit Kopien als auch ihr qualitätvolles Können angesprochen wurde, sollen nun die Maler der kleinen Dinge im Fokus stehen. Dabei handelt es sich um Kunstwerke, die für sich eine Eigenständigkeit beanspruchen und weder von den Malern noch von ihren Zeitgenossen als Vervielfältigungen, also als Kopien eines vorbildgebenden Gemäldes, verstanden wurden.

4.4.1 Kopisten sind auch nur Künstler

Es wirkt beinahe redundant, die Vielseitigkeit der rudolfinischen Kunst zu betonen. Neben unterschiedlichsten Gattungen der Malerei und diversen Modi gehören die Stilimitation von Künstlerpersönlichkeiten, also quasi das Kopieren einer Manier, zu einem eigenen Themenkomplex. Unter Künstlern und Sammlern ist diese Praktik so verankert, dass das Kopieren an sich auch als persönliches Kunstprinzip geeignet sein konnte, um eine ruhmreiche Karriere einzuschlagen. Dieses Verfahren ist bei dem Maler Hans Hoffmann zu sehen, der „[...] ein zentrales und markantes Beispiel für ein selbstbewusstes und ehrgeiziges Verhalten des Kopisten in der Frühen Neuzeit [ist]“.³⁷⁹

Nachdem Hoffmann für viele Jahre für die Familie Imhoff in Nürnberg gearbeitet hatte, dort durch das qualitätvolle Kopieren von Dürer-Zeichnungen als *Imitator*

379 Tschetschik 2014, S. 49.

Dureri illustrissimi berühmt geworden, wird er als einer der ersten Miniaturisten und Illuminatoren am Prager Hof verpflichtet.³⁸⁰ Die dürftige Quellenlage überliefert weder das Geburtsdatum noch die Umstände seiner Ausbildung. Erstmals nachweisbar ist er in einem Ratserlass der Stadt Nürnberg, in dem er am 30. Juni 1576 als „maler“ und „bürger“ genannt wird.³⁸¹ Vermutlich eilte ihm sein Ruhm als Dürer-Spezialist weit über die Grenzen der Freien Reichsstadt voraus, denn ab seiner Einstellung in Prag 1585 wurde er nicht nur für das Kopieren, sondern auch als Experte bei Kunstankäufen zu Rate gezogen, um den Kaiser vor Fehlinvestitionen zu bewahren.³⁸² Hoffmann arbeitete dort dann im illustren Reigen der anderen Hofkünstler wie Spranger bis etwa in den Sommer 1592.³⁸³ Unklar ist, ob er eins der ersten Werke, eine Adaption des damals schon berühmten *Feldhasen* Dürers, bereits in Prag gemalt hat oder es mitgebracht hatte. Da Hoffmann aber im Rechnungseintrag bereits als „Diener und Hofmaler Kaisers Rudolf II.“³⁸⁴ bezeichnet wird, ist eher davon auszugehen, dass er das Gemälde eigens für den Kaiser und seine Sammlung erstellt hatte. Es handelt sich hierbei um das von Ingvar Bergström identifizierte Gemälde *Hase im Wald* (Abb. 34).³⁸⁵

- 380 Noch im 17. und 18. Jahrhundert galt Hoffmann als besonders begnadeter Imitator von Dürers Werken, vgl. Johann Neudörffer, Andreas Gulden: *Des Johann Neudörffer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden, nach den Handschriften und mit Anmerkungen*. Hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 2). Wien, Leipzig 1871, S. 198; Johann Gabriel Doppelmayr: *Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern [...]*, 2 Bde. Nürnberg 1730, Bd. 2, S. 208–209. Weitere historische Quellen über Hoffmann als Dürer-Kopist siehe Stüwe 1998, S. 66. Dem Maler wurde 2022 eine monografische Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gewidmet, die jedoch keine neuen Quellen zum Vorschein gebracht hat, siehe Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022.
- 381 Landeskirchliches Archiv, Nürnberg, Taufbuch St. Sebald, fol. 195v., zitiert nach Tschetschik 2014, S. 43. Bezüglich des Geburtsjahrs hatte man zunächst 1530 angenommen. Stüwe hält jedoch das Jahr 1550 für plausibler, vgl. Stüwe 1998, S. 66.
- 382 Vgl. ebd., S. 69; Ayooghi 2015, S. 106. Pilz vermutet, dass allein das Kopieren von Dürers Werken der Grund für die Anstellung gewesen ist, siehe Kurt Pilz: Hans Hoffmann. Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 51 (1962), S. 236–271, hier S. 239.
- 383 Hier sind sich die Quellen uneinig, sodass ein Zeitpunkt zwischen dem 14. Oktober 1591 und dem 12. Juni 1592 angenommen wird, vgl. Stüwe 1998, S. 70.
- 384 Reg. 5456: „1585 October 22, Prag. Dem Diener und Hofmaler Kaisers Rudolf II. Hans Hofman werden für ainen mit ollfarb gemahlten haasen, welchen er in irer maj. aigen camer gehorsamblichen dargeben, 200 Gulden rheinisch befahlt. Hofzahlamts-Rechnung 1585, Fol. 514“, siehe Boeheim 1888, S. CCXX, Reg. 5456.
- 385 Bergström hatte bereits 1983 die Zuschreibung vorgenommen. Weiterführende Literatur vor allem bei Ingvar Bergström: Hans Hoffmann's Oil-Painting *The Hare in the Forest*. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen*



Abb. 34 Hans Hoffmann, Hase im Wald, 1585, Öl auf Holz, 62,2 × 78,4 cm, Los Angeles, Getty Foundation, Inv.-Nr. 2001.12

Auf den ersten Blick ist unzweifelhaft zu erkennen, dass Hoffmann hier nicht einfach nur eine Kopie des weithin bekannten Aquarells lieferte. Er spielte mit der ikonischen Zeichnung und gab der Tierstudie einen Kontext, indem er den leeren Raum mit dem natürlichen Habitat füllte. Hoffmann ließ den Hasen am Waldrand sitzen, umringt von zahlreichen Pflanzen und Kleinstlebewesen im Gebüsch. Damit konnte er nicht nur sein Können als Miniaturmaler von Naturstudien beweisen, sondern bediente darüber hinaus auch das Interesse des Kaisers an wissenschaftlicher Miniaturmalerei. Aus der präzisen Aquarellstudie entstand ein mittelgroßes Gemälde, das nun die Kopie eines einzelnen Motivs akribisch studiert und die Zeichnung weiterdenkt.

Museum in Wien veranstalteten Symposiums (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 3–18; DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 11, S. 215; Fritz Koreny, Sam Segal: Hans Hoffmann – Entdeckungen und Zuschreibungen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (NF 49/50) (1989/1990), S. 57–65, hier S. 57–58, Abb. 55; Stüwe 1998, Bd. 1, S. 89–90, 196, Nr. A 54.

Selbst wenn Hoffmann in Nürnberg hervorragende exakte Kopien diverser Zeichnungen Dürers angefertigt hatte, setzte er das in seiner Prager Zeit nicht mehr fort und spezialisierte sich neben Tier- und Naturstudien auf Gemälde, die ein Weiterdenken sowohl im Motiv als auch im Stil aufzeigen. In der *Verspottung Christi*³⁸⁶ zeigt er eine eigene Komposition, die im Stil stark an die Kompositionen Dürers erinnert, aber keinem Werk genau folgt. Bei diesem Gemälde zitiert Hoffmann nicht allein den Stil Dürers, er greift auch auf altniederländische Figurentypen zurück. Was Alphons Lhotsky noch als eine Art retrospektives Werk gedeutet hat, steht heute unter dem Aspekt einer historisierenden Auseinandersetzung mit Stilen.³⁸⁷

Diese Beobachtungen erlauben den Schluss, dass Hoffmann nicht explizit als Dürer-Kopist in Prag angestellt wurde. Neben seinem Vermögen, Tier- und Naturstudien in Präzision zu malen, schätzte man ihn auch für das Erstellen von neuen Kunstwerken im alten Stil. Es darf weiterhin nicht vergessen werden, dass der Kaiser sich nicht nur für die großformatigen Historien und Erogen interessierte, für welche die rudolfinische Kunst im Allgemeinen eher bekannt ist. Mit ähnlicher Sammelbegeisterung wurden gleichfalls Naturstudien, Miniaturen und Tierdarstellungen in die Kunst- und Wunderkammer eingegliedert.³⁸⁸ Dabei strebte Hoffmann selbst „[...] eine Kombination von wissenschaftlich exakter Beobachtung und künstlerischer Wirkung an“.³⁸⁹ Er arbeitete in Prag vor allem in kleinformatigen Naturstudien und bediente die naturwissenschaftliche Leidenschaft des Kaisers, wie ein Eintrag im Kunstkammerinventar von 1607 bis 1611 belegt, in dem zwei Bücher Hoffmanns verzeichnet sind:

386 Inschrift „AD 1520“ nachträglich im 19. Jahrhundert hinzugefügt, vgl. Eliška Fučíková: Umělici na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: *Umění 20* (1972), S. 149–166; Ausst.-Kat. Prag 2006, S. 145. Wie DaCosta Kaufmann deutlich macht, ist die *Verspottung Christi* das einzige Gemälde, das sicher während seines Aufenthalts am Kaiserhof entstand, da die anderen ihm zugeschriebenen Werke, die angeblich in die gleiche Periode gehören könnten, sehr kritisch zu betrachten sind, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 216, unter Nr. II.4.

387 Über die historisierenden Tendenzen in der rudolfinischen Kunst siehe Kapitel 4.5, ab S. 152.

388 Über die Vorliebe Rudolfs II. für Tier- und Naturstudien wurde bereits umfassend geforscht. Sie allein als Motivation für kunstfertige Wunderkammerstücke zu interpretieren, wäre jedoch zu kurz gefasst. Viel eher zeigt sich in dieser Gattung das wissenschaftliche Interesse der damaligen Zeit. Die wichtigsten Argumente zu dieser Debatte siehe u. a. Thomas DaCosta Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*. Princeton (NJ) 1993; Lee Hendrix: Natural History Illustration at the Court of Rudolf II. In: Eliška Fučíková et al. (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe*. Ausst.-Kat. Hradšchin, Prag; Wallenstein Palais, Prag. Prag, London, Mailand 1997, S. 157–171; Franz Kirchweger: Zwischen Kunst und Natur: Arcimboldo und die Welt der Kunstkammern. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): *Arcimboldo. 1526–1593*. Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris; Kunsthistorisches Museum, Wien. Ostfildern 2008, S. 189–194; Fritz Koreny (Hrsg.): *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*. (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 82/83 = NF 46/47). Wien 1989.

389 Ebenfalls Stüwe 1998, S. 73.

2688 H. Hoffmans buch in kleinfolio, darein er allerley thier, vögel, blumen von wasserfarben gemalt

2780 Von H. Hoffman ein gross buch in pergamen mit lehr papir, darin etliche gemalte thier von seiner und anderer handt eingelegt³⁹⁰

Doch sein Kunstvermögen mag nicht allein der Grund gewesen sein, warum der Kaiser ausgerechnet Hoffmann in seinen Diensten wissen wollte. Um bei den eifrigen Ankaufsgesuchen von Dürer-Zeichnungen keiner Fälschung zum Opfer zu fallen, war es mehr als nützlich, den berühmtesten Kopisten und vor allem Kenner der Aquarellzeichnungen zur Verfügung zu haben. Gemeinhin war bekannt, dass am Ende des 16. Jahrhunderts nur noch wenige Originalwerke Dürers zum Verkauf gestanden haben und die Zahl der Fälschungen diese bei Weitem überschritten hatte: Zeichnungen, die während Hoffmanns Anstellung bei den Imhoffs in Nürnberg entstanden und später fälschlicherweise als Werke aus Dürers Hand angeboten wurden.³⁹¹ Dabei ist heute nicht mehr eindeutig zu klären, ob Hoffmann selbst die Dürer-Zeichnungen als absichtlich angefertigte Fälschungen oder als Form einer Reminiszenz erstellt hat, indem er auf manche das Monogramm Dürers setzte.

Ksenija Tschetschik argumentiert sehr treffend, dass in der Sammlung Imhoff, für die Hoffmann die Zeichnungen kopiert hatte, sich Kopien mit dem Dürer-Monogramm finden lassen und vermutet darin einen einfachen Grund. Hoffmann selbst war nicht daran gelegen, seine Quelle von Dürer-Zeichnungen versiegen zu lassen, indem er dem Patrizier, seinem Gönner, eine gefälschte Zeichnung untergeschoben hätte.³⁹² Noch dazu wussten, laut Rainer Stüwe, „Kenner wie Praun oder der bayerische Herzog [...] sehr wohl zwischen Dürers Originalen und Hoffmanns Kopien zu unterscheiden, auch wenn diese mit AD signiert waren“.³⁹³ Man kann also durchaus davon ausgehen, dass die hoffmannschen Dürer-Kopien mit Monogramm als Fälschungen für den freien Markt angefertigt wurden, die nur vom Künstler selbst aufgrund kleiner Abweichungen erkennbar gewesen waren.³⁹⁴ Dass Hoffmann beim Ankauf des sogenannten

390 Rotraut Bauer, Herbert Haupt: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72, NF 36). Wien 1976, S. 135, 138.

391 Ein Täuschungsversuch in Augsburg von 1579 ist überliefert, bei dem Philipp Eduard Fugger ein Blatt angeboten wurde, das sich später als Kopie herausstellen sollte. Es wurde dann nach Nürnberg zurückgeschickt, siehe Stüwe 1998, S. 82.

392 Tschetschik 2014.

393 Stüwe 1998, S. 84.

394 Die Diskussion, ob die Zeichnungen Hoffmanns mit dem Monogramm AD als Fälschungen eingestuft werden sollen, dauert so lange wie die Dürer-Rezeption selbst. Während die eine Seite darin eindeutig einen kriminellen Impetus vermutet, interpretiert die andere die Kopien als Modus einer gewissen Weiterführung des Dürer-Stils in der Figur Hoffmanns selbst. Eine finale Lösung wird es zu dieser Debatte wohl nicht geben, vgl. ebd. Während Tschetschik die Fälschungsthese vertritt, sieht Stüwe die Lage differenzierter, löst sich davon aber nicht, vgl. Tschetschik 2014; Stüwe 1998, S. 84. Vor allem die ältere Literatur hält jedoch an der These fest, dass die Kopien ein Ausdruck von schöpferischer Verehrung für Dürer sind, vgl. Goldberg

Kunstbüchleins und anderen Werken aus den imhoffischen Beständen als Agent und Vermittler aufgetreten war, zeugt von seiner gewinnbringenden Rolle als Experte für Rudolf II., dessen Interesse er mit dem Bravourstück *Hase im Wald* wecken konnte.³⁹⁵

Das Beispiel Hoffmanns dient dazu, die Tätigkeit des Kopierens mit der Anreicherung von eigenen Ideen und Weiterentwicklungen von Kompositionen als eigenes Kunstprinzip zu verstehen.³⁹⁶ Ihm gelang es, sich eine meisterliche Fähigkeit in der Sammlung Imhoff anzueignen, bis er den scheinbar unkopierbaren Dürer täuschend echt duplizieren konnte. Damit forderte Hoffmann die Kunstkenner in seiner Imitation des bereits kanonisierten Renaissancemeisters zu einem Wettstreit der Augentäuschung heraus – ein Künstlertopos, der laut Überlieferung von Plinius d. Ä. bereits in der Antike seine Wurzeln hat. Hoffmann kopierte aber nicht nur die Vorlage, sondern löste sich vom Wiederholen, indem er auf unterschiedlichste Art, einmal durch Zutat der Umgebung, einmal durch eigene Bilderfindung, den Beweis lieferte, dass er zu eigenständigem Arbeiten befähigt ist. Der antike Topos des Künstlerwettstreits gelangte nach der Renaissance gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einer neuen Blüte. Vor allem das visuelle Herausfordern der großen Renaissancekünstler, die bereits zu Lebzeiten eine eigene Rezeptionsgeschichte erfuhren, ist neben den hier besprochenen Künstlern auch bei Hendrick Goltzius in den Meisterkopien anzutreffen.³⁹⁷

Dass die Tätigkeit des Kopisten auch generell als eigenes Kunstprinzip gereicht, beweist Pieter Brueghel d. J., der mit einer großen Werkstatt die Kompositionen seines Vaters manufakturhaft kopierte. Dabei reagierte er auf die internationale Nachfrage nach den oft verrästelten Werken, die auf dem freien Kunstmarkt einen Seltenheitswert erlangten, da er selbst keine Bilder seines Vaters mehr kaufen konnte.³⁹⁸ Denkt man

1980; Hans Kaufmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. In: Ludwig Grote (Hrsg.): *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650* (= Anzeiger des Germanischen National-Museums, 1940 bis 1953). Nürnberg 1954, S. 18–60; Grebe 2013, S. 213–215; Yasmin Doostry: Zwischen Imitation und Autonomie. Hans Hoffmann als europäischer Künstler der Renaissance. In: dies. (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 10–30, hier S. 17.

395 Vgl. Grebe 2013, S. 294–297. Über das sogenannte *Kunstbüchlein* mit den Dürer-Zeichnungen, das heute den Grundstock der Dürer-Sammlung der Albertina in Wien bildet, jüngst mit älterer Literatur, siehe ebd., S. 80–88.

396 Tschetschik 2014, S. 49.

397 Vgl. ebenfalls Grebe 2013, S. 13; Thomas Ketelsen: Hendrick Goltzius und die Metamorphose des Stichels. In: Thomas Ketelsen, Silke Tofahrn (Hrsg.): *Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600. Die Sammlung Christoph Müller für Köln*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Köln. Köln 2012, S. 32–62; Mander/Floerke 1991, S. 337–339; Müller et al. 2011.

398 Vgl. Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001; Christina Currie, Bob Ghys: Design Transfer in Pieter Breughel the Younger's Workshop: A Step by Step Reconstruction based on Technical Examination of his Paintings. In: Hélène Verougstraete, Jacqueline Couvert (Hrsg.): *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (= Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Bd. 15). Leuven 2006, S. 196–206; Caecilie Weissert: Bewundern und Betrügen.

dann noch an Künstler wie Michiel Coxie (1499–1592), der neben eigenen Werken vor allem durch die herausragende Kopie des *Genter Altars* berühmt wurde, wird klar, dass auch außerhalb von Höfen immer wieder Maler zu finden waren, die das exakte Kopieren in ihrem Repertoire führten oder sogar zu ihrer Hauptaufgabe gemacht hatten. Diese Werke wurden dann wie im Fall der Breughel-Werkstatt nicht als günstige Vervielfältigungen auf dem freien Markt angeboten, sondern in den Kunstsammlungen hoher Häuser sogar so geschätzt, dass sie als wertvolle Kopien in den Inventaren namentlich aufgelistet wurden.³⁹⁹

4.4.2 Miniaturisten – das Kopieren für Kunstkammerstücke

Gewisse Parallelen lassen sich dann auch zwischen Hans Hoffmann und Daniel Fröschl (1563–1613) ziehen, der zu Beginn seiner Anstellung 1601 bei Rudolf II. ebenfalls als Dürer-Kopist bekannt gewesen ist, bis er 1603 als „kaiserlicher Miniaturmaler“ eine feste Besoldung erhielt und später als Antiquarius für die Sammlung verantwortlich war.⁴⁰⁰ Dass er ruhmreich und sein Schaffen von großem Können gewesen war, lässt nicht nur seine vorangegangene Anstellung bei dem Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi erkennen, sondern auch seine aktive Zeit im Dienst des Großherzogs der Toskana Cosimo II. de' Medici ab 1597.⁴⁰¹

Als eins der ersten Werke, das er in Prag für den Kaiser anfertigte, gilt Fröschls *Sündenfall* (Abb. 35), der auf eine Bilderfindung Bartholomäus Sprangers zurückgeht.⁴⁰² Der auf Pergament mit Deckfarbe gemalte *Sündenfall*, heute in der Wiener Albertina,

Original, Reproduktion, Kopie und Fälschung in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 98–108.

399 Vgl. Dominique Allart: Did Pieter Brueghel the Younger See his Father's Paintings? Some Methodological and Critical Reflections. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 47–57; Rebecca Duckwitz: The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and Copies after it from the Workshop of Pieter Brueghel the Younger. In: Peter van den Brink (Hrsg.): *Brueghel Enterprises*. Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum, Maastricht; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Gent 2001, S. 59–79; Amy Orrock (Hrsg.): *Bruegel. Defining a Dynasty*. Ausst.-Kat. Holburne Museum, Bath. London, New York 2017.

400 Vgl. Bauer/Haupt 1976, S. XXII. Zur Identifikation Daniel Fröschls als Verfasser des Inventars von 1607–1611, siehe ebd., S. XXII–XXIII.

401 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 173; Lucia Tongiorgi Tomasi: Daniel Froeschl before Prague. His Artistic Activity in Tuscany at the Medici Court. In: Eliška Fučíková (Hrsg.): *Prag um 1600: die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums* (= Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 85/86 = NF 49/50, 1989/90). Wien 1992, S. 289–298.

402 Vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 3.1, S. 173.



Abb. 35 Daniel Fröschl,
Sündenfall, 1604,
Deckfarbe auf Pergament,
24,1×18 cm, Wien,
Albertina, Inv.-Nr. 3352



Abb. 36 Bartholomäus
Spranger, *Sündenfall*,
um 1593, braune Feder,
schwarze Kreide mit
brauner und grauer
Washung, mit Weiß-
höhung auf Papier,
237×176 mm, New York,
Privatbesitz



Abb. 37 Daniel Fröschl, *Adam und Eva im Paradies*, nach 1604, Gouache und Tempera auf Pergament, auf Holz aufgezogen, 18 × 23,4 cm, Privatbesitz

wirkt wie eine kleine gemalte Reproduktion von Sprangers laviertem Entwurf (Abb. 36) und wurde häufig als Kopie bezeichnet. Dabei zeigt der Vergleich mit Sprangers schnell gezeichneter Vorlage, dass Fröschl an vielen Stellen diese präzisierte. Mit großem Erfindungsreichtum verwandelte er die Skizze in ein kleines Kunstkammerstück. Er wagte auch eine Zuspitzung der Erzählung, indem er die Hand Adams nach dem Apfel greifen lässt, wohingegen sie bei Spranger Eva noch fest umschlungen hält. Die Malweise erscheint bei genauerer Betrachtung recht zeichnerisch, da Fröschl die Pinselspitze in kleinen Punkten und Linien führte, sie an manchen Stellen wie an den Steinen unten sogar schraffierend einsetzte.

In der Aufwertung durch das Material und in der Neuerfindung einer eigenen Farbigkeit schuf Fröschl ein eigenständiges Werk, das einen Eintrag im Inventar von 1619 erhielt. Als eine weitere Form der Aufwertung ist zudem die von Eliška Fučíková zugeschriebene Malerei auf Pergament zu verstehen, in der Fröschl den Sündenfall erneut auf dem hochwertigen Material wiederholte (Abb. 37). Aber auch hier geht es nicht einfach um ein Duplizieren der Vorlage. Er änderte das Bildformat und setzte die Darstellung des Sündenfalls in ein schwarz-gold umrahmtes Oval, das wiederum



Abb. 38 Joris oder Jakob Hoefnagel, *Allegorie der Liebe mit Blumen und Tieren*, 1590, Gouache auf Tuch aufgezogen, 174 × 227 mm, Privatbesitz

mit zwei flankierenden Tulpen und einer oben eingelegten Inschrift eine Art Kartusche bildet. Der Rahmen zeichnet das Bildfeld aus und durch die belassene Fläche entsteht eine Art Nischtraum. Gemäß der Art von Joris und Jakob Hoefnagel malte Fröschl diverse Kleintiere, deren Plastizität er mit leichten Schlagschatten betonte (Abb. 38). Dadurch erhalten sie den optischen Anschein, nicht Teil der Malerei zu sein, sondern wie zufällig auf dem Pergament zu sitzen.⁴⁰³ Unabhängig von der Frage, ob dieses Werk wirklich von der Hand Fröschls stammt oder Jakob Hoefnagel daran beteiligt gewesen

403 Vgl. Miriam Hoffmann, Susanne Schwertfeger: Die Fliege an der Wand. Von illusionistischen Insekten und dem kontemplativen Mehrwert der getäuschten Sinne. In: *Tierstudien II* (2017), S. 49–60; Lubomír Konečný: Catching an Absent Fly. In: Olga Kotková (Hrsg.): *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006*. Ausst.-Kat. Národní Galerie, Prag. Prag 2006, S. 41–51. Inwieweit die von Fučíková 2014 vorgestellte Miniatur auf Pergament, in der sich in einer gemalten Kartusche der von Fröschl bereits früher umgesetzte *Sündenfall* nach Bartholomäus Spranger wiederfindet, ebenfalls eigenhändig ist, konnte bisher nicht untersucht werden, da sich das Werk in Privatbesitz befindet, vgl. Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolfínští mistři. Díla dvorních umělců Rudolfa II. z českých soukromých sbírek. The Masters of Rudolf II's Era. Works of Art by Court Artists of Rudolf II in Private Czech Collections*. Ausst.-Kat. Muzeum hlavního města (Stadtmuseum), Prag. Prag 2014, Nr. 4, S. 25.

sein könnte, zeugt es von dem am Hof Rudolfs II. praktizierten Verständnis von Wiederholung, Veränderung und Wandlung von Bildmotiven und Stileigenheiten. Dass dabei die Bildidee eines anderen Künstlers verwendet wurde, stellte keinen Mangel für das folgende Werk da. Viel eher wurde durch den jeweiligen Transferprozess – zunächst in Farbe auf Pergament, dann in das Kompositionsschema der Kartusche mit den Tierstudien – auf additive Weise der Bildidee eine weitere Komponente hinzugefügt. Dabei haben die einzelnen Stufen in sich bereits einen Werkcharakter, wurden sie doch als solche nicht nur aufbewahrt, sondern im Fall des Pergaments in der Albertina auch in das Kunstkammerinventar überführt.⁴⁰⁴

Neben einer weiteren Aufwertung einer Zeichnung, unter anderem durch den Transfer auf Pergament, gelten die meisten Fröschl zugeschriebenen Werke als diskussionswürdig.⁴⁰⁵ Die hier aufgeführten Beispiele zeigen jedoch bereits ausreichend, dass der als Kopist in Florenz bekannt gewordene Maler in Prag selbst diese Tätigkeit, also das Kopieren zum Zweck der Duplikation, kaum noch ausführte. Viel eher wurde er aufgrund seiner umfassenden Kenntnisse bei Naturbeobachtungen herangezogen. Dieses in Zusammenarbeit mit Botanikern und Naturforschern in Italien erworbene Wissen und die antrainierte Beobachtungsgabe verhalfen ihm neben seiner Abstammung zu der Anstellung als „antiquarius“. Als Nachfolger Ottavio de Strada gilt er als der Urheber des Kunstkammerinventars von 1607 bis 1611, welches neben der Fülle der Werke vor allem die Systematik dieser Teilsammlung wiedergibt.⁴⁰⁶ Diese neue Aufgabe scheint Fröschl sehr in Beschlag genommen zu haben, denn auch Hainhofer, der seine überaus großen Fähigkeiten bei Naturstudien hervorhebt, betont, dass er seit seiner Anstellung „[...] auch nicht viel mehr [mahlet]“.⁴⁰⁷ Daher ist zu vermuten, dass die meisten Miniaturen, die Fröschl neben der Beobachtung der Natur oder als Variationen von Kunstwerken aus der Sammlung angefertigt hatte, vor seiner Anstellung zum „antiquarius“ erstellt wurden.

Neben Spranger nahm er sich bei einem anderen Werk eine Vorlage von Dürer vor. Mit einer *Maria Lactans* übersetzte Fröschl gleich zwei Zeichnungen des Nürnbergers in

404 Diese Beobachtung wurde bereits von der Autorin publiziert, vgl. Jacqueline Klusik-Eckert: Gemalte Zeichnung oder gezeichnetes Gemälde? Überlegungen zu den Gattungsgrenzen um 1600. 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. 163–179.

405 Die Zuschreibungen gingen hauptsächlich von Fučíková aus, siehe Fučíková 1972, und werden vor allem von DaCosta Kaufmann recht kritisch gesehen: siehe DaCosta Kaufmann: *School* 1988, S. 173–175.

406 Zur Identifikation Daniel Fröschs als Verfasser des Inventars von 1607 bis 1611 siehe Bauer/Haupt 1976, S. XXII–XXIII; Helmut Trnek: Daniel Fröschl – „kaiserlicher miniatormahler und antiquarius“. Überlegungen zur geistigen Urheberschaft von Konzept und Gliederung des Inventars der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. von 1607–1611. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), S. 220–231. Über die italienische Zeit und die enge Zusammenarbeit mit Naturforschern siehe Tongiorgi Tomasi 1992; Trnek 2001, S. 226–228.

407 Hainhofer/Doering 1610–1619/1894, S. 16: „[...] der Fröschlin ist Ihrer Mt. antiquarius, hat einen schweren dient, mueß stets aufwarten würd darzu bißweilen mit dem podagram geplagt, mahlet auch nicht viel mehr [...]“

Malerei auf Pergament.⁴⁰⁸ Unter dem Eintrag zu Dürers Kunstbuch, welches Rudolf II. mithilfe der Unterstützung Hoffmanns aus dem imhoffischen Besitz erwerben konnte, findet sich nicht nur eine knappe Beschreibung des Zeichnungskonvoluts, sondern auch der Hinweis, dass „darin auch 3 vögel von meiner D. F. hand“⁴⁰⁹ sind. Dieser Eintrag gilt als ein Hinweis auf die Autorschaft Fröschls für das Inventar. Darüber hinaus war er, so argumentiert Helmut Trnek, wohl im Stil Dürers dermaßen trainiert, dass er sein Können in den Naturstudien mit denen Dürers gleichsetzte, indem er der Sammlung von etlichen Tieren auch seine eigenen Naturstudien von Vögeln beigelegt hatte.⁴¹⁰

4.5 Kopien als historische Referenz und das komparatistische Prinzip der *Aemulatio*

Wie bereits zuvor bei Künstlern wie Hans Hoffmann oder Daniel Fröschl gezeigt wurde, ist generell das Arbeiten nach älteren Künstlern ein gängiger Vorgang in der Kunst um 1600. Allgemein wurden das Aufgreifen und Aneignen von Motiven oder ganzen Kompositionen in der Forschung diskutiert. Löst man nun den Blick von Kopisten, Miniaturisten und Malern von Naturstudien wieder, lassen sich diese Vorgehensweisen auch bei den Historienmalern finden, ist doch das Aneignen und Weiterverarbeiten ein ureigener Prozess der Malerei. Dabei wird meist von einem gewissen Historismus gesprochen, um diverse zyklische Rezeptionsverhalten in der Geschichte der Kunst zu verorten.

Im Fall des Prager Hofes wurde diese Form der Rückbesinnung in der Forschung vor allem im Hinblick auf eine sogenannte Dürer-Renaissance konkretisiert, wobei allein durch das angeblich besonders starke Sammelinteresse Rudolfs II. an dem Nürnberger Künstler und durch die von der Forschung angeführten offenbar zahlreichen Dürer-Kopisten die Dominanz einer Dürer-Rezeption belegt sein möchte.⁴¹¹ Der bereits 1928 durch Hans Tietze und Erika Tietze-Conrad eingeführte Begriff ‚Dürer-Renaissance‘

408 Daniel Fröschl, *Maria mit Kind nach Albrecht Dürer*, um 1600, Pergament auf Holz, 43,6×32,3×10 cm, Inschrift auf der Rückseite: „Von Daniel Freschel“, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1932, Permalink: www.khm.at/de/object/06997f04a7/. Die Zuschreibung an Fröschl wird nicht angezweifelt, auch wenn die Maße über eine Miniatur hinausgehen, wie DaCosta Kaufmann anmerkt, vgl. DaCosta Kaufmann: *School* 1988, S. 174, zugeschrieben von Fučíková 1972, S. 154–157, S. 164–165. Grebe sieht hier keine Intension einer Fälschung, sondern führt als Transformation im Zuge einer Dürer-Renaissance in ihre Argumentation ein, vgl. Grebe 2013, S. 209. In jüngeren Publikationen nicht angezweifelt, vgl. Bubenik 2005, S. 23, als eine „appropriation“, auch Hirakawa 2009 als „pictorialization“.

409 Inv.-Nr. 2704, Dürers Zeichenbuch: „A. D. d ein zaichnusbuch in quarto, überlengt, uff baingeschwembt papir, darein er, Dürer, mit einem silbern stefft etliche conterfettl, thier, stett gezeichnet, darein auch 3 vögel von mieiner D. F.e hand eingeklebt“, siehe Bauer/Haupt 1976, S. 135.

410 Vgl. Trnek 2001, S. 222.

411 Angedacht wurde dieses Konzept bereits von DaCosta Kaufmann im Zusammenhang mit der Rezeption Dürers, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Century*. In: Jeffrey Chipps

erfährt neben Erwin Panofskys Studien zur Renaissance dann vor allem durch die Dürer-Forschung eine Konjunktur und Manifestation. Selbst wenn dieser Terminus bereits 1980 von Goldberg kritisch hinterfragt wurde, findet er in Ermangelung einer besseren Formulierung weiterhin Verwendung.⁴¹² Dabei ist die Debatte über die Frage, wie Rezeptionsverfahren zu einzelnen Künstlern diskutiert werden können, noch nicht abgeklungen. Somit gilt es auch heute wieder zu überlegen, ob die Zitate von älteren Meistern zur Zeit Rudolfs II. allein mit der Rezeption der einzelnen Künstler wie Dürer erklärt werden können oder ob es nicht eher allgemeinere Rückgriffe sind. Lässt sich doch zugleich eine Brueghel-Manie und eine Raffael-Rezeption in ähnlichem und teilweise größerem Umfang beobachten.⁴¹³

Wie sind nun die explizit für die Sammlung des Kaisers erstellten Kopien einzuordnen? Die Vorstellung, dass in einer Sammlung nur eine Variante von einer Bildidee ausreichen würde, widerspricht in gewisser Weise dem Grundkonzept dieser kaiserlichen Sammlung: die Kunst- und Wunderkammer als Hort des Wissens der gesamten Welt.⁴¹⁴ Ähnlich wie bei einer angelegten Steinsammlung ist zu vermuten, dass auch in

Smith (Hrsg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*. Austin 1985, S. 23–39, hier S. 28–29.

- 412 Vgl. Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat: *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505* (= Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. 1). Augsburg 1928, S. 260; Goldberg 1980, 129–131. Vgl. Fučíková 1972; Goldberg 1980; Eliška Fučíková: Historisierende Tendenzen in der rudolfinischen Kunst. Beziehungen zur älteren deutschen und niederländischen Malerei. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 82/83 (NF 46/47) (1986/1987), S. 189–197; Bernhard Decker: Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600. In: Kurt Löcher (Hrsg.): *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600. Akten des interdisziplinären Symposiums 30./31. März 1990 in Nürnberg* (= Pirkheimer-Jahrbuch 1991, Bd. 6). Nürnberg 1991, S. 9–49; Grebe 2013, Kapitel 2. Rainer Schoch plädiert für die Verwendung des Begriffs ‚Dürer-Rezeption‘, siehe Rainer Schoch: Zum Begriff der »Dürer-Renaissance«. In: Yasmin Doosry (Hrsg.): *Hans Hoffmann – ein europäischer Künstler der Renaissance*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2022, S. 32–38.
- 413 Vgl. Allart 2001; Ausst.-Kat. Stuttgart 2001; Gudrun Knaus: Druckgraphik nach Raffael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen. Die Auswirkung des kulturellen Kontextes auf die Raffael Rezeption. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 25–37.
- 414 Aktuell wird die Debatte um die Kunst- und Wunderkammern, ihre Funktion und Ausdeutung wieder neu belebt. Die von Julius von Schlosser 1908 vorgegebene Idee wurde vielfach neu diskutiert und relativiert. Positionen der aktuellen Überlegungen repräsentiert Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin 2009; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 41). Berlin 1993; Horst Bredekamp: Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer. In: Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015, S. 13–41; Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10). Wiesbaden 1994; Sabine Haag et al. (Hrsg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des

der Malerei jedwede Form einer Unterkategorie beibehalten wurde, um den Variantenreichtum einer Bildidee abzubilden. Selbst wenn bislang diese These mit schriftlichen Quellen nicht ausreichend belegt werden kann, lassen die Inventare den Schluss zu, dass trotz gleicher Bildthemen oder sogar gleicher Bildidee und Komposition Kopien innerhalb der Sammlung verortet gewesen sind. Beispielsweise zum Thema *Leda mit dem Schwan* lassen sich im Inventar der Gemäldesammlung sieben Werke⁴¹⁵ zählen:

Nr. 831 Ein Leeda mit vier Kindlein. (Cop.)⁴¹⁶

Nr. 869 Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen. Cod. 8196 hat: copirt nach Corregio von einem gutten meister. Cop.⁴¹⁷

Nr. 24 990. Leeda mit viel weibern im baad, ein fürnembes stuck vom Corregio. (Orig.)⁴¹⁸

Nr. 25 1137. Leeda mit einem schwan vom Joseph Hainz. Cod. 8196 hat: von Hansen von Acha. Orig. – Am 30. März 1623 dem Daniel de Brierß um 300 Taler verkauft (BB 31: Leda stehend, scherzend mit einem schwanen, Joseph Hainz; KK 229, A 229)⁴¹⁹

[im Spanischen Saal:]

Nr. 26 1194. Leeda mit dem schwaan. (Cop.) Am 30. März 1623 dem Daniel de Brierß um 300 Taler verkauft (BB 27: nach Corregio copirt; KK 248, A 248)⁴²⁰

[im Spanischen Saal, auf der Erde:]

Nr. 27 1280. Leeda mit dem schwaan, darbei ein weib, vom Tintoreto. (Orig.) Am 30. März 1623 an Daniel de Brierß um 450 Taler verkauf (BB 41: Leda, buhlend mit dem schwanen, nach Tintorito; KK 275, A 275)⁴²¹

[Folgen nun die gemähl, so in den kaiserlichen zimmern sich befunden: In der Rathsstueben:]

Nr. 28 1372. Leeda mit einem schwaan vom Kampinolia. (Orig.)⁴²²

Kunsthistorischen Museums, Bd. 15). Wien 2015; Martina Hefler (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit*. München 2006; Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer (Hrsg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München 2006; Elisabeth Scheicher: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien 1979.

415 Die Werke wurden bereits bei Metzger gefunden und aufgelistet, vgl. Metzger 2015, S. 19.

416 Zimmermann 1905, S. XXXVIII. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 22.

417 Ebd., S. XXXIX. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 23.

418 Ebd., S. XLI. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 25.

419 Ebd., S. XLIV. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 25.

420 Ebd., S. XLV. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 26.

421 Ebd., S. XLVII. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 27.

422 Ebd., S. XLIX. Weitere Inventareinträge bei Metzger 2015, S. 32, Anm. 28.

Das Motiv wiederholt sich folglich nicht nur innerhalb eines Raums, sondern ist mehrfach bis hin zur Ratsstube wiederzufinden, wobei sich genau dort das vorbildgebende Gemälde befand. Obwohl über die Hängung nur spekuliert werden kann, lässt sich darin bereits ein gewisser planvoller Entwurf vermuten. Diese Werke sind mehr als nur eine Anhäufung von Gemälden oder bloße Kopien. Als alternatives Denkmodell bietet sich das Konzept historischer Referenzen an, welches unabhängig von Künstlerautoritäten als Ausdruck einer retrospektiven Grundhaltung gesehen werden kann und anhand von Bildthemen, Ideen und Kompositionen abgehandelt wird.⁴²³ Da nun auch der Terminus ‚Historismus‘ in der Kunstgeschichtsschreibung als Epochenbezeichnung deutlich vorgeprägt ist, wäre es treffender, da allgemeiner, von einem ‚Prinzip der historischen Referenz‘ zu sprechen, wie bereits DaCosta Kaufmann im Zuge von Fröschls Interpretation zweier Dürer-Zeichnungen in seiner *Maria mit dem Kind* vorgeschlagen hat (Abb. 39).⁴²⁴ Hier wählte der Hofminiaturist nicht nur eine Vorlage des angesehenen alten Meisters, wie es meist stark vereinfacht beschrieben wurde. Durch ein am unteren rechten Bildrand eingesetztes Medaillon als visuelles Zitat, das Dürers *Selbstbildnis als Knabe* in ein kleines Miniaturporträt übersetzt (Abb. 40), verweist Fröschl auf die Urhebererschaft der Bildidee.⁴²⁵ Seine eigene Leistung betrifft dann die Erfindung der Farbe und die Überführung dieser älteren Bildidee in eine neue Gattung.

Da nun dieses generelle, bei mehreren Künstlern zu beobachtende Verfahren des Zitierens, der Imitation und der Aneignung von fremden Bildideen festzustellen ist, wird offensichtlich, dass sich der Terminus ‚Dürer-Renaissance‘ einzig aus der Fokussierung der Forschung auf einen einzelnen Künstler speist und den zeitgenössischen Konzepten nicht gerecht wird. Blickt man nämlich auf die am Hof erstellten Werke, bei denen eine solche historische Referenz auszumachen ist, öffnet sich der Blick auf die gesamte damalige Kunst, die von einem umfassenderen Kanon zeugt. Neben den Meistern der nördlichen Renaissance wie Pieter Brueghel d. Ä. und Lucas Cranach d. Ä. lassen sich in der Sammlung auch herausragende italienische Künstler wie Correggio, Parmigianino oder Tizian fassen, wie bereits an anderer Stelle thematisiert wurde.⁴²⁶ Zu

423 Goldberg selbst führt diese Diskussion in den Anmerkungen und verlegt diese brisante Debatte so in den Randbereich, vgl. Goldberg 1980, S. 148, Anm. 17. Wird verkürzt thematisiert bei Grebe 2013, S. 17.

424 DaCosta Kaufmann 1985, S. 25.

425 Dazu jüngst mit älterer Literatur Ausst.-Kat. Nürnberg 2022, Nr. 22, S. 106–107 (Rainer Schoch).

426 Ebenfalls erhellend an dieser Stelle ist die Zusammenfassung Zimmers, um welche Werke sich Rudolf II. bemühte, aber nicht erwerben konnte, vgl. Zimmer: Sammlungen 2013; Vgl. Limouze 1990, S. 144. Bei van Mander wird die Sammlung Rudolfs II. als Hort der meisten und besten Werke Pieter Breughels d. Ä. gelobt, vgl. Allart 2001, S. 48–49, Document 6. Gleichzeitig mit Dürer findet am Hof eine anhaltende Cranach-Verehrung statt, vgl. Bergström 1992, S. 16. Hingegen darf als Beispiel eines beinahe schon bibliothekarischen Umgangs mit Dürer-Memorabilia die von Schauerte gefundenen Autografenkopie nicht unerwähnt bleiben. Hierzu präzisiert der Autor selbst, dass in dem „[...] Herauslösung des Autographs und der sorgsame Ersatz [...] daneben nicht nur die Wert-

Abb. 39 Daniel Fröschl,
Maria mit Kind, um 1600,
Pergament auf Holz,
43,6 × 32,3 cm, Wien, Kunst-
historisches Museum Wien,
Inv.-Nr. GG 1932



Abb. 40 Albrecht Dürer,
*Selbstbildnis als Dreizehn-
jähriger*, 1484, Silberstift
auf grundiertem Papier,
27,3 × 19,5 cm, Wien,
Albertina, Inv.-Nr. 4839

diesem Kanon gehören außerdem die Bilderfindungen der eigenen Hofmaler, die von jüngeren Künstler*innen anderer Gattungen adaptiert, zitiert oder kopiert wurden.

Darüber hinaus vereinigt die Kunstammer, scheinbar gleichwertig, Werke aus vielen verschiedenen Kulturkreisen. Im Konzept eines Mikrokosmos, in dem das gesamte Wissen und damit zugleich eine Art Geschichte der Welt abgebildet werden soll, ist eine Fokussierung auf einen einzigen Nürnberger, so ruhmvoll er auch sein möge, zu einseitig. Im weitesten Sinne können also jene Kopien, in denen fremde Bildideen mit einer eigenen Zutat angereichert werden, als Form einer Historizität betrachtet werden, die in Prag alle Kunstformen umfasst. In diesem Sinne lassen sich die häufig beobachteten Prinzipien einer *Imitatio* oder – noch weiter gedacht – einer *Aemulatio* am Hof deuten.⁴²⁷

Rückgriffe auf vergangene Künstler und deren Neuverwendung fremder Bildideen galten in der Kunstgeschichtsschreibung durch die starke Fokussierung auf das Original und einen als Individualisten angepriesenen Künstlerkult als negative Indizien eines Eklektizismus. Dass aber vor allem im ausklingenden 16. Jahrhundert an einem von Humanisten geprägten Hof diese Formen der *Imitatio* als gewünschte Leistung eines Künstlers existierten, wurde lange nicht gesehen.⁴²⁸ Hierbei geht es nicht um ein Wiederbeleben alter Traditionen oder bloßes Imitieren eines längst vergangenen Formenideals, wie es der Begriff ‚Renaissance‘ vermuten lässt. Vielmehr ist das Aufgreifen und Verarbeiten fremder Bildideen im Mentalitätskonzept der *Aemulatio* ein Weiterdenken der im 15. und frühen 16. Jahrhunderts bereits geführten Debatte über das Imitieren, wobei neben der *Imitatio* der Natur nun auch die Kunst mit den zeitgenössischen Künstler*innen selbst als Referenzsystem hinzugezogen wird.⁴²⁹ Am Hof Rudolfs II. zeigt sich diese erste Stufe in den wissenschaftlichen Naturzeichnungen, die der Kaiser für gezielte Ankäufe mithilfe von Spezialisten auf diesem Gebiet anfertigen ließ.⁴³⁰ In

schätzung für die Person Kraffts [bezeugt], sondern auch ein fast schon konservatorisch anmutendes Bewusstsein für Wertverlust und Werterhalt angesichts eines kulturhistorischen Unikats und damit letztlich auch den Respekt für dessen Urheber, den am Prager Hof allgegenwärtigen Albrecht Dürer“, siehe Thomas Schauerte: Dürer und Spranger. Ein Autographenfund im Spiegel der europäischen Sammlungsgeschichte; mit einer Transkription der Amsterdamer Auktionsliste vom Februar 1638. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 93 (2006), S. 25–69, hier S. 44.

427 DaCosta Kaufmann hat dies 1985 bei Fröschls *Madonna mit Kind* bereits gesehen, und im Hinblick auf andere Imitationen kann diese Überlegung übertragen werden, vgl. DaCosta Kaufmann 1985, S. 26.

428 Siehe Zimmer 1970, S. 119; Valeska von Rosen: Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 161–164, hier S. 161–162: „Dabei ist die Bezugnahme von Künstlern auf Werke ihrer (älteren oder gleichaltrigen) Kollegen durch die Epochen hindurch ein signifikantes Verfahren gewesen; [...] dies gilt auch für die Frühe Neuzeit, die auf der originär rhetorischen Dialektik von *imitatio* und *aemulatio* gründet, innerhalb derer sich Qualität als originelle Differenz zu einem Vorbild oder einer Norm manifestiert [...]“

429 Vgl. Jeffrey M. Muller: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. In: *The Art Bulletin* 64 (1982), H. 2, S. 222–247, hier S. 229; Müller et al. 2011.

430 Über die *Imitatio* nach der Natur als ersten Schritt dieser Nachahmungsprozesse siehe ebd., S. 7.

Bezug auf die Referenzen aus der Kunst, der zweiten Stufe, wurden Kopisten angestellt, die an älteren Meistern für eine perfekte Nachahmung geschult wurden und am Hof eine Weiterentwicklung vollzogen. Wie die Lebensläufe von Fröschl, Hoffmann und Gundelach zeigen, sollten sie die historischen Stile nicht nur imitieren, sondern im Hinblick auf eine Steigerung des Ausdrucks kunstfertig überbieten, sodass die reine *Imitatio* einen kompetitiven Charakter erhielt.⁴³¹

Doch nicht nur die längst vergangenen, bereits kanonisierten Künstler wurden zum Ziel dieser ästhetischen Verhandlung. Man kann feststellen, dass sich die zweite Generation der Maler am kaiserlichen Hof mit ihren Vorgängern auseinandergesetzt oder diese sogar unabhängig von einem traditionellen Werkstattverständnis kopiert bzw. imitiert haben. Hier ist eine kleine Bildreihe anzuführen, die Sprangers späterer Bildidee *Anbetung der Hirten* aus dem Kupferstich von Jan Muller in gemalte Wiederholungen übersetzt (**Bildreihe Kat.-Nr. E**). Bislang ging man nach der Arbeit von Elisabeth Bender davon aus, dass kleine Gemälde von Gundelach gemalt wurden, die anderen Kopien nach diesem aus einer späteren Zeit stammen.⁴³²

Bisher vermutet man weiterhin, dass Gundelach die Bilderfindung durch eine heute verlorene Zeichnung Sprangers in Malerei übertragen haben könnte. Im Zuge dieser Untersuchung kann jedoch davon ausgegangen werden, dass auch er den Stich als Vorlage verwendete. Die Zeichnung verblieb nämlich nicht bei Spranger selbst, sondern wurde an Muller nach Amsterdam geschickt, wie es bei der Kooperation der beiden üblich war. Allein die Probedrucke zum Korrigieren und dann die finale Fassung wurden nach Prag zurückgesendet.⁴³³ Bei einem vergleichenden Blick auf das Gemälde zeigt sich die exakte Übernahme der Details, die zuerst in Mullers Stich ausgeführt wurden, da Spranger zu dieser Zeit sehr lavierend und ohne genau in das Naturstudium zu gehen, die Bilderfindung grob vorgelegt hatte.

Mit welcher Intention Gundelach dann aber den Stich ausgeführt hatte, kann nur vermutet werden. Sicher ist, dass hier kein Schüler-Lehrer-Verhältnis vorlag. Gundelach selbst arbeitete nach seiner Ausbildung als Geselle an unterschiedlichen Höfen.⁴³⁴ Dank des Vermerks „[...] gesch[e]hen in Prag 25 nouember. Anno.93.“ auf der Zeichnung *Athene mit zwei Begleiterinnen* ist bekannt, dass er bereits im Winter 1593 in Prag gewesen sein muss (**Abb. 41**).⁴³⁵ In den frühen 1590er-Jahren kam es am Hof zudem mit der Ankunft von Aachens und Heintz' d. Ä. zuvor zu einem Generationenwechsel,

431 Damit weichen sie auch von der Kopierstrategie eines Pieter Brueghel d. J. ab. Hier ist eher eine manufakturartige Produktionstätigkeit vonseiten der Werkstatt ohne eine gezielte Auftraggeber-schaft für einen freien Markt zu vermuten, vgl. Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001.

432 Vgl. Bender 1981, Nr. GA 1, S. 157–158.

433 Vgl. Huigen Leeftang: Post uit Praag. Over een teruggevonden tekening van Bartholomeus Spranger. In: *The Rijksmuseum bulletin* 56 (2008), 1/2, S. 114–127, 254–255.

434 Vgl. Bender 1981, S. 16–18.

435 Vgl. ebd., S. 20, Nr. ZA15, S. 290–291; Leonie von Wilckens (Hrsg.): *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530–1650*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1952, S. 143.

Abb. 41 Matthäus Gundelach,
Athene mit zwei Begleiterinnen,
 1593, Feder in Braun,
 laviert auf Papier, Nürnberg,
 Germanisches National-
 museum, Inv.-Nr. Hz 4139



während Spranger in Prag das Bürgerrecht erhielt und ein Haus auf der Kleinseite erwarb.⁴³⁶ Bender vermutet, dass Gundelach zunächst hier als Geselle in einer Werkstatt der Hofmaler gearbeitet haben muss, selbst wenn sein Aufenthalt in diesen Jahren nicht nachgewiesen werden kann.⁴³⁷ Aufgrund der Ähnlichkeit der signierten Zeichnung bringt Bender ihn mit Spranger in Verbindung, wobei sie anmerkt, dass „[...] eine solche Mitarbeit noch als Gesellenverhältnis zu bezeichnen [...] fraglich [ist]“.⁴³⁸ Gundelach ist erst wieder 1602 durch eine Zeichnung und 1605 durch ein Gemälde mit dem Thema *Susanna im Bade* in Prag nachweisbar.⁴³⁹ Ein Werkstattverhältnis im traditionellen arbeitsteiligen Sinne mit Spranger als Meister oder Werkstattvorsteher

436 Vgl. Diez 1909/1910; Hans-Peter Schwarz: *Das Künstlerhaus* (= Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie). Braunschweig 1990, Nr. 28, S. 204.

437 Bender 1981, S. 18–19.

438 Ebd., S. 19.

439 Vgl. ebd., S. 20.



Abb. 42 Vergleich im Detail zwischen Kat.-Nr. E 3 und Kat.-Nr. E 4

kann aus bereits besprochenen Gründen nicht angenommen werden. Ähnlich wie Fröschl hatte wohl auch Gundelach das Atelier zwar benutzt, dort aber an eigenen Aufträgen gearbeitet.⁴⁴⁰ Daher erscheint eine Beauftragung Sprangers, den Kupferstich in einem Gemälde auszuführen, sehr unwahrscheinlich. Viel eher ist ein Szenario denkbar, in dem Gundelach die *Anbetung der Hirten* als Auftrag von einem privaten Kunstsammler den Kupferstich in ein Gemälde transferierte. Dass er die gemalte Kupferstichkopie dann in vollstem Selbstbewusstsein ausgeführt hat und keiner Hierarchie untergeordnet gewesen war, belegt die prominent gesetzte Signatur mittig am unteren Bildrand (**Bildreihe Kat.-Nr. E 2**). Das hier zu beobachtende Verfahren erinnert eher an die Kooperation zwischen Spranger und Clovio in Rom, bei der sie auf gleicher bzw. ähnlicher Hierarchiestufe gemeinschaftlich an Werken gearbeitet

440 Vgl. ebd.

hatten und diese Kooperation durch eine selbstbewusste Signatur auf dem Gemälde auch erkennbar gemacht hatten.

Bislang konnte Fučíková's These, alle drei Gemälde seien nach dem Kupferstich von Gundelach selbst (**Kat.-Nr. E 2, 3, 4**) oder zumindest von gleicher Hand gemalt, nicht belegt werden.⁴⁴¹ Sicherlich weisen die drei Gemälde eine ähnliche Farbigkeit auf und scheinen von guter Qualität zu sein, beides hat wohl zu ihrer ersten Überlegung geführt. Allerdings weichen manche Mantelfarben deutlich voneinander ab und man kann einen unterschiedlichen Umgang in der Interpretation des dunklen Wolkenbands feststellen. Gegen eine Autorschaft Gundelachs bei den anderen Versionen sprechen neben der maltechnischen Qualität auch das fehlende Spruchband und die Signatur (**Kat.-Nr. E 3–12**). Dass diese Gemälde wiederum von einer Hand sein sollen, ist bei einem genauen Vergleich allein der beiden ersten ebenfalls von der Hand zu weisen (**Abb. 42**). Trotz der anfänglichen Ähnlichkeit treten Unterschiede auf, die nicht nur auf den schlechten Zustand des Strahov-Gemäldes (**Kat.-Nr. E 3**) zurückzuführen sind. Das andere Gemälde hat eine viel feinere Pinselführung, die sich vor allem in den Farbübergängen deutlich zeigt. Noch dazu lässt sich am rechten Bildrand ein Abweichen vom Stich ausmachen, das nur bei einem der beiden stattfindet.

Unabhängig von solchen Fragen der Zuschreibung beweist diese Bildreihe beispielhaft, dass direkt im Umfeld des Hofes oder sogar am Hof selbst Kunstwerke der Zeitgenossen im Sinne der *Imitatio* und *Aemulatio* verhandelt wurden. Der jüngere Künstler greift die Komposition des älteren, bereits ruhmreichen und etablierten auf, um sein Können in der Erfindung der Farbe zu beweisen.

Das geistige Klima in Prag war durchdrungen von den humanistischen Diskussionen um Ästhetik und Kunsttheorie. Hier finden sich die Modelle von *Translatio*, *Imitatio* und in der Steigerung *Aemulatio* wieder. Für die rudolfnische Kunst hat diesen Zusammenhang DaCosta Kaufmann bereits früh gesehen und in vielen Publikationen thematisiert.⁴⁴² Ob jedoch mit dem Auftreten von „nacheifernder Nachahmung“, wie Reitz den Begriff *Imitatio* fasst, auch gleichzeitig die damit verbundenen scholastischen und neoplatonischen Deutungsmuster übernommen wurden, gilt es bei jedem Objekt kritisch zu reflektieren.⁴⁴³

Es muss außerdem deutlich gemacht werden, dass man die unter dem Aspekt einer *Imitatio* entstandenen Werke nicht einfach als ‚Kopien‘ bezeichnen kann. Gemeinsam ist ihnen nur, sich in irgendeiner Weise auf ein Vorbild zu beziehen. Diese Bezugnahme kann zum Zweck der Vervielfältigung erfolgen, also einer Kopie im eigentlichen Sinne, oder als Produkt dieses Transferprozesses eine eigenständige Neuschöpfung sein. In Prag

441 Vgl. Fučíková: Schicksal 1998, S. 180, Anm. 24, 25, S. 183.

442 Vgl. DaCosta Kaufmann: Poesia 1985; Thomas DaCosta Kaufmann: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. London 2004. Weiterhin G.W. Pigmann: Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), H. 1, S. 1–32; Warners 1956/1957; Muller 1982, S. 239.

443 Reitz: *Discordia* 2015, S. 25.

wurden Gemäldekopien am Hof stets zum Zweck einer Vervielfältigung erstellt, um eine zweite Version an einem anderen Ort aufzustellen oder um eine Verweisfunktion auf das Vorbild zu erfüllen. Werke hingegen, welche die deutliche Anstrengung einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Vorbild aufweisen oder im besten Sinne ein Nacheifern zeigen, wurden anders rezipiert. Diese ‚zweitgeschaffenen‘ Werke sind eher als Versionen der ihnen zugrunde liegenden Bildidee zu verstehen, die allein in ihrer Existenz manifestierte Beweise einer aemulativen Auseinandersetzung mit dem Vorbild sind. Das ist insbesondere dort zu beobachten, wo die Anstrengungen des Imitierens über dieses Nacheifern hinausgehen. Gelingt es dem Imitator durch eigene Zutat eine ausdruckssteigernde Wirkung, greift das nachahmende Prinzip, in dem ein Wettfeiern mit dem Ziel eines Übertreffens zu erkennen ist: die *Aemulatio*. Befeuert durch den in Prag allgegenwärtigen Humanismus und ein Aufleben antiker Rhetorik ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich solche Prinzipien intermedial von der Sprachkunst auf die malenden Kunstgattungen übertragen haben.⁴⁴⁴ So wurde in der Forschung in Bezug auf den Prager Hof bereits deutlich herausgearbeitet, dass auch hier im wetteifernden Geiste manche piktoralen Beziehungen zwischen den Künstlern mit diesem übergeordneten Prinzip zu erklären sind. Dabei macht Reitz' Untersuchung deutlich, dass in der rudolfnischen Kunst Kopien nach Antiken und Meisterwerken weitestgehend fehlen, wohingegen man der freien Adaption vielfach begegnen kann.⁴⁴⁵

Blickt man beispielsweise auf die bereits angesprochene und als Kopie nach Cranachs d. Ä. *Judith* bezeichnete *Salome* von Heintz d. Ä., lässt sich genau diese in feiner Nuance auftauchende Weiterentwicklung feststellen (Abb. 17).⁴⁴⁶ In gleicher Größe wiederholte der Hofmaler die Szene *Judith mit dem Haupt des Holofernes* von Cranach d. Ä. und erzeugte so ein gleich großes Pendant, das auf den ersten Blick als exakte Kopie erscheint (Abb. 43). Er übernahm nicht nur die genaue Figur der Frau, die Lage und Perspektive des abgeschlagenen Kopfs. Er behielt auch die markante Form des Huts bei. Die Ähnlichkeit dieser beiden Bilder und die Gestaltung als Pendants

444 Untersuchungen über die Rolle der Rhetorik in der rudolfnischen Kunst belegen diese Verallgemeinerung, vgl. unter anderem DaCosta Kaufmann: *Poesia* 1985; Thomas DaCosta Kaufmann: *The Allegories and Their Meanings*. In: Feliciano Benvenuti, Pontus Hulten (Hrsg.): *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig, London 1987, S. 89–109; Müller 1993; Jürgen Müller: *Per aspera ad astra eam*. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers ‚Triumph der Weisheit‘. In: Ekkehard Mai, Karl Schütz (Hrsg.): *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Internationales Kolloquium, Wien 1993. Köln 1994, S. 46–57; Jürgen Müller: „Quid sibi vult Perseus?“ Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers *Minerva* und *Merkur bewaffnen Perseus* nach Bartholomäus Spranger. In: Lubomír Konečný, Štěpán Vácha (Hrsg.): *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague 22.–25. September 2010*. Prag 2012, S. 159–169; Reitz: *Discordia* 2015, Kapitel „Das emulative Bild“.

445 Reitz: *Discordia* 2015, S. 557.

446 In der Objektdatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien wird davon gesprochen, dass Rudolf II. bei seiner Sammlung auch nicht vor Kopien zurückschreckte. Das zeigt nur zu deutlich, wie minderwertig diese Werke noch aus heutiger Perspektive behandelt werden.

Abb. 43 Lucas Cranach d. Ä.,
*Judith mit dem Haupt des
 Holofernes*, um 1530,
 Malerei auf Lindenholz,
 87,7 × 58,1 × 2,4 cm, bez.
 links neben dem Haupt des
 Holofernes: Cranach-Marke
 (Schlange mit stehenden
 Flügeln), Wien, Kunsthisto-
 risches Museum Wien,
 Inv.-Nr. GG 858



liegt also nicht in ihrer Gegensätzlichkeit oder in einem Komplementieren von Bewegungsrichtungen, sondern in ihrer anscheinenden Übereinstimmung. Doch neben einigen Übernahmen, vor allem der Komposition und der Figurenerfindung, wich Heintz d. Ä. in der Malweise ab. Gegenüber den deutlich konturierten, lavierend aufgebauten Farbfeldern, auf die wiederum in feinsten Pinselarbeit die Details wie Haare, Samtstruktur des Stoffs oder Goldfäden von Cranach d. Ä. gesetzt wurden, erzeugte Heintz d. Ä. eine weicher wirkende Oberfläche für Textilien und Stofflichkeit. In seiner unnachahmlichen Art trug er die Farbe samtig auf, sodass kaum deutliche Konturen entstanden und alles scheinbar zu verschwimmen scheint. Erst bei den Details setzte er Lichtpunkte und Akzente, ohne aber die harte Konturenschärfe eines Cranach d. Ä. zu imitieren. Neben der offensichtlichen Abweichung und damit einer Umdeutung der

Figur von einer Judith in eine Salome verlässt er bei aller Übernahme im Gesicht die Vorgaben Cranachs d. Ä. Wo dort noch das für ihn typische und idealschöne Gesicht im Stil des frühen 16. Jahrhunderts mit den mandelförmigen Augen, den rötlichen Wangen und einem sehr fahlen Tein zu sehen ist, aktualisierte Heintz d. Ä. die Dargestellte. Er öffnete den Blick und gab ihr eine zeitgenössische Ästhetik.

Lange Zeit wurde vermutet, Heintz d. Ä. habe hier ein existierendes, aber heute verschollenes Gemälde mit einer *Salome* von Cranach d. Ä. kopiert. Als Beleg für diese These wird häufig eine Korrespondenz angeführt, in der von einem Ankaufgesuch einer sogenannten *Herodias* aus Breslauer Privatbesitz berichtet wird und in dem der Kaiser mit Nachdruck nach diesem Bild gefragt habe.⁴⁴⁷ Ebenfalls vorstellbar und noch dazu plausibler ist jedoch, dass Heintz d. Ä. das Cranach-Gemälde mit der *Judith*, welches bereits länger im Besitz der Habsburger gewesen sein musste, als Vorlage für seine Variation genommen hat. In diversen Abschriften des Inventars noch vor 1621 tauchen diese beiden Gemälde direkt nebeneinander auf und werden in einer Reihe „3 stuckh vom Khrainacher (= Cranach), als 3 Jungfrauen genannt“.⁴⁴⁸

Diese Einträge stützen die Vermutung, dass die Hängung als Pendants nebeneinander zum Zweck des Vergleichs drei Kunstwerke zu sehen waren, die sich unter verschiedenen Aspekten mit dem weitgefassten Begriff der ‚Weiberlist‘ bzw. ‚Weibermacht‘ auseinandersetzen. Neben einer Nachahmung, einer Aneignung, erfolgte noch dazu eine zur Konversation anregende Hängung der Werke. Im Spiel mit *Imitatio* und *Aemulatio* addierte Heintz d. Ä. zu dem Vorbild eine Variation des Bildthemas, in dem das ästhetische Erscheinungsbild eine Aktualisierung in der Figurendarstellung in modernem Stil in höchst qualitätvoller Malweise erfuhr und er trotz visueller Imitation eine Verschiebung in der Ikonografie durchführte.

Weitere Beispiele, bei denen man diese Koppelung von vergleichender Bildbetrachtung durch den Pendantgedanken, Anspielungen auf ältere Künstler und in gewisser Weise eine eigene Form von *Aemulatio* feststellen kann, lassen sich aufgrund der Unkenntnis über die genaue Hängung der Werke nur schwerlich feststellen. Noch dazu geben die Inventare nur einen lückenhaften Eindruck davon, welche Werke sich tatsächlich in der Gemäldesammlung des Kaisers befunden haben. Häufig wurde darauf hingewiesen, dass noch vor der Erstellung des umfangreicheren Inventars von 1621 diverse Gemälde Transporte nach Wien stattgefunden haben. Trotzdem lassen sich

447 Vgl. Zimmer 1971, S. 124.

448 Köhler 1906/1907, Reg. 19446: „Inventarium und verzeichnus ihrer römischen kaiserlichen majestät gemäld und conterfähten, so in der Neuenburg zu Wien liegen“, hier S. IV: Inventar G „N^o 16. 3 stuckh vom Khrainacher (= Cranach), als 3 Jungfrauen: n^o 2 die Judith, n^o 3 Herodis dochter, eine copey.“ In einer späteren Abschrift finden sich dann in den Eintragungen diese Werke wieder als „57. Drei weibs bildnus von Krunacher (= Cranach), gar lebhaftig. 58. Ein original, Judit mit Holoferno köpf und schwerd vom Kronacher. 59. Ein dito, ist ein copeia vom Kronacher; bedeytung: des Herodis dochter mit sanct Johannes haubt in der schissel.“ ebd., S. IX, Reg. 19448.

weitere Werke finden, in denen das hier als komparatistisch vorgestellte Prinzip ebenfalls zu finden ist und unterschiedliche Formen des Kopierens eine Rolle dabei spielten.

Obwohl die Provenienzen bei dem folgenden Beispiel nicht vollständig zu klären sind, deutet doch relativ viel darauf hin, dass die Gemälde sich in der Prager Burg befunden haben.⁴⁴⁹ Bereits in der Spranger-Forschung thematisiert lassen sich zwei Werke relativ plausibel als Pendantwerke sehen, deren gemeinsame Präsentation erst ihre Verbindung zueinander offensichtlich macht. Dabei handelt es sich um Sprangers *Venus und Adonis* (Abb. 44),⁴⁵⁰ wohl als Gegenstück zum Werk *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen* des Renaissancekünstlers Leonhard Beck (1480–1542) gedacht (Abb. 45).⁴⁵¹ Das Gemälde Becks ist wohl schon früh in der Habsburger Sammlung gewesen und nach Guido Messling recht plausibel im Zusammenhang mit der Verehrung des heiligen Georg als *Miles Christi* im Zuge der außenpolitischen Bestrebungen Maximilians I. zu sehen.⁴⁵² Die mittelgroße, eher hochformatige Tafel lenkt den Blick auf den dramatischen Kampf eines Drachen mit dem heranreitenden Ritterheiligen Georg. In einer hügeligen Waldlandschaft schuf Beck einzelne Erzählsituationen, die in simultaner Weise unterschiedliche Varianten der in der *Legenda Aurea* überlieferten Erzählung kunstvoll vereinen.⁴⁵³ Nahe an den Betrachter gerückt ist der Drache bereits von einem Speer am Hals getroffen, die abgebrochene Spitze steckt noch in der Kehle. Durch den Hieb aus dem Gleichgewicht geraten, harret er auf dem Rücken liegend des finalen Schlags, zu dem Georg bereits ausholt. Dieser wiederum nimmt mit seinem stattlichen und mit kostbarer Panzerung und brokatbesetzter Schaubе ausgestatteten Pferd, das zum Sprung ansetzt, die untere Hälfte des Bildfelds ein, wodurch der Drache nach rechts gegen einen Felsen in die Enge gedrängt wird. Filigran sind dabei die jeweiligen durchaus kostbaren Materialien vom golddurchwirkten Brokat des Waffenrocks bis zu den Panzerketten am Fürbug des Pferds wiedergegeben. Dadurch wird nicht nur die noble Herkunft Georgs als Ritter, sondern auch seine Unversehrtheit im Kampf mit dem Drachen betont. Optisch durch einen leicht nach rechts von der Mitte gerückten Baum hinter ihm im Bildmittelgrund steht auf einer leichten Anhöhe die aus der Legende überlieferte Königstochter, die mit dem Lamm an ihrer Seite auf die Opferung wartet und nun errettet wird. Die hier bereits angedeutete Tiefenwirkung verlängerte Beck, indem er hinter diesem ungleichen Paar einen Ausblick durch den dichten Wald

449 Vgl. Guido Messling: *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts*. Dresden 2006, S. 94–95.

450 Im monografischen Katalog über Bartholomäus Spranger mit falscher Inventarnummer angeben, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 57, S. 129. Die Ähnlichkeit wurde erstmals bei der großen Manierismusausstellung 1955 gesehen, vgl. Remmet van Luttervelt (Hrsg.): *Le Triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Gréco*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1955, S. 90–91.

451 Literatur hauptsächlich bei Messling 2006, S. 87–95.

452 Vgl. ebd., S. 92.

453 Ebd., S. 89–90.

Abb. 44 Bartholomäus Spranger, *Venus und Adonis*, um 1585–1590, Öl auf Leinwand, 135 × 109 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3888



Abb. 45 Leonhard Beck, *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen*, um 1513/14, Malerei auf Fichtenholz, 136,7 × 116,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 5669

auf ein spitzes Gebirge weiter Ferne gab. Auf gleicher Achse, aber nun links vom Reiter leicht nach unten versetzt, wird der gute Ausgang des Kampfs weiter erzählt, indem die Königstochter nun den Drachen an der Leine abführt und Georg selbst in Rückenansicht sie hoch zu Ross begleitet. Hinter ihnen öffnet sich ein weites Tal mit goldenen Feldern, durch welche sich ein kleiner Fluss schlängelt, über dem wiederum, beinahe schon bedrohlich nahe am Abhang, eine Stadtburg thront. Wie ein Fremdkörper schwebt hinter einem Baum aus dem blauen Himmel ein koketter Engel mit Siegesfahne herbei. Dabei handelt es sich wohl um eine nachträgliche Zutat vom Ende des 16. Jahrhunderts. Diese Ergänzung kann als Indiz dafür gelten, dass Becks Gemälde tatsächlich in die rudolfinische Sammlung nach Prag gelangte, da man in Malweise und Figurenbildung hier entweder von Aachen oder Spranger sehen kann.⁴⁵⁴ Diese Fragen der Zuschreibung außer Acht lassend geht allein aus der Existenz dieser beiden sich deutlich aufeinander beziehenden Werke hervor, dass Sprangers *Venus und Adonis* mit dem Ziel entstand, das historische Gemälde Becks durch ein zeitgenössisches Gegenbild in die Sammlung einzupassen. Sie sind als komparatistische Pendants zu denken. Erst in ihrer Zusammenschau ergeben sich die vielseitigen Anspielungen aufeinander, auf die unterschiedlichen Narrative und die doppelte Bezugnahme von nachahmungswürdigen Bilderfindungen. Hierfür übernahm



Abb. 46 Albrecht Dürer, *Die Vision des Hl. Eustachius*, 1499–1503, Kupferstich, 359 × 261 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1219

454 Erstmals hält Konrad Oberhuber Bartholomäus Spranger für den Urheber dieser kleinen Figuren, vgl. Oberhuber 1958, S. 81–82, Nr. 1, S. 219. Klarheit in diese Diskussion könnte lediglich eine kunsttechnologische Untersuchung bringen. Bis dahin vgl. Messling 2006, S. 95, Anm. 43.

Spranger, wohl direkt von dem Vorbild, sowohl das Format als auch vor allem die kompositorischen Grundanlagen in der Landschaft. Becks Gemälde wiederum ist in dem Bezug auf die Landschaft ein aemulatives Zitat des Dürer-Stichs *Die Vision des Hl. Eustachius* (Abb. 46), von dem das Motiv der über dem Abgrund stehenden Burg im oberen linken Bildviertel stammt.⁴⁵⁵ Dieser Stich Dürers wiederum war in Prag bekannt, auch dessen Kupferplatte war vorhanden. Spranger wiederum zitierte in seinem Gemälde diese markanten Landschaftsformen, damit die Ähnlichkeit der beiden Kompositionen auf den ersten Blick gewährleistet war. Dazu setzte er nun das neue Bildmotiv in den gleichen Bildraum wie die Figur Georgs, wählte die gleiche perspektivische Ansicht und gab zudem hinter den zentralen Figuren zwei Neben-szenen bei.

Der Bildraum mit der auf ihre Opferung wartenden Königstochter ist nun von einer Nymphe besetzt, die mithilfe eines auf den Baum gekletterten Fauns Äpfel pflückt, während ein bereits voller Korb von einem Helfer weggetragen wird, dessen Figur knapp angeschnitten ist. Hinter ihnen gibt Spranger jedoch keinen Ausblick in die Ferne auf ein Gebirge, wie es Beck noch getan hat. Spranger führte die Lichtung und kleine Pfade tiefer in den Wald hinein. Allerdings übernahm er auch hier im Bildmittelgrund hinter einer kleinen Anhöhe die Senke. Links hinter Venus und Adonis wird eine Vierergruppe von einem Faun angeführt, der leichtfüßig das soeben erlegte Reh schultert. Mit etwas Abstand schreiten tänzelnd zu einer Flötenmusik, die ein anderer Faun hinter ihnen auf einer Panflöte spielt, zwei barbusige Frauen mit filigran geflochtenem Haar heran. Die eine mit geschultertem Speer, die andere mit Bogen, führen sie eine fröhliche Unterhaltung über die geglückte Jagd. Dicht hinter diesem Weg griff Spranger dann wieder die Vorlage Becks auf, wobei er den sich durchs Tal schlängelnden Fluss näher an den Weg heranzuführt und auf einem weichen Hügel zur Bildmitte hin einen Hirten seine kleine Schafherde hüten lässt. Die goldenen Felder, ein kleines Dorf im Tal vor einem Berg und dann die dominante Burg auf dem Felsvorsprung wirken wie aus der Vorlage kopiert.

Die kompositorische Ähnlichkeit scheint wohl nicht auf eine inhaltliche Entsprechung oder Anspielung hinzudeuten. Während bei Beck ein populärer Ritterheiliger seine Heldentat ausführt, lässt Spranger hier die Göttin der Liebe in enger Umarmung den von der Jagd begeisterten Jüngling Adonis umschlingen. Spranger wählte in dieser Darstellung nicht den tragischen Tod von Adonis oder gar Venus bei der Jagd im Moment des Verliebenseins. Diese Entwicklung deutet sich nur durch die Anwesenheit Amors an, der an der linken unteren Ecke auf einem Stein als Rückenfigur in die Erzählung einführt und noch den Pfeil in der aufgestützten Hand hält, mit dem er bei einer Umarmung seine Mutter am Herz geritzt hatte, sodass sie Adonis in Liebe

455 Ob hier dann auch die Verbindung zwischen literarischer Vorlage bei Voragine und Darstellung der Burg gleichsam mit der Übernahme eines Dürer-Zitats einhergeht, wie Messling vermutet, erscheint zwar als willkommenes Gedankenspiel, birgt jedoch die Gefahr einer anachronistischen Überinterpretation, vgl. Messling 2006, S. 90.

verfällt.⁴⁵⁶ Spranger wählte einen Moment der Pause in der Erzählung von Venus und Adonis, nämlich jenen, als die Göttin den aufbrausenden Jüngling vor den Gefahren der Jagd warnen möchte:

„schau, es lockt mit Schatten gerade günstig die Pappel,
Polster gewährt uns der Rasen, ich möchte hier mich mit dir am
Erdboden lagern“ – sie tat's –, und sie schmiegt sich ins Gras und an ihn und
lehnt sich zurück und bettet im Schoße des Jünglings den Nacken,
und dann sagt sie, die Worte durch Küsse oft unterbrechend.⁴⁵⁷

Die hier angesprochene Erzählung ist die Geschichte des Liebespaars Hippomenes und Atalante, wodurch sich wiederum Anspielungen auf die jagenden Frauen im Hintergrund und die Äpfel sammelnde Nymphe ergeben, da Hippomenes allein durch die Hilfe von Venus und ihren Äpfeln beim Wettkampf mit seiner angebeteten Atalante trickreich überzeugen konnte.⁴⁵⁸ Eine weitere kompositorische Übernahme des Vorbilds findet bei Spranger an beinahe gleicher Stelle statt. Während aber im älteren Gemälde ein Engel hinter den Bäumen schwebt, lässt sich nur mühsam hinter einem Wolkenstreifen der von Schwänen gezogene Wagen der Venus erspähen, von welchem bei Ovid ebenfalls die Rede ist.

Ist nach diesem Vergleich der Werke also immer noch plausibel, dass sie in Abhängigkeit voneinander und zum Zweck einer Gegenüberstellung in die Sammlung gelangt waren? Lässt sich hier eine der angeblich vielen Kopien Sprangers nach älteren Meistern ausmachen? Ersteres lässt sich sicherlich allein aufgrund der Untersuchung der Werke bestätigen. Spranger wäre es, ohne die Tafel vor Augen zu haben, nicht möglich gewesen, die Komposition in einer solchen Ähnlichkeit zu übernehmen. Wenn man dann noch bedenkt, dass die Engelfigur in Becks Gemälde auch von ihm stammen könnte, wirkt diese Annahme doch mehr als plausibel. Anders hingegen sieht es mit der in der Forschung vermuteten Pendanhängung aus.

Während bei dem vorangegangenen Beispiel mit den weiblichen Exempla *Judith* und *Salome* das gleiche Thema der ‚Weiberlist‘ bedient wurde, hier also ein ästhetisches Spiel mit Ähnlichkeit und Variation im selben Kontext erfolgte, haben wir in diesem Beispiel eine andere Form der *Aemulatio*: es über kleine Anspielungen anhand der kompositorischen Übernahmen nicht hinaus. Bei den Werken *Venus und Adonis* und *Hl. Georg* ist die Pendantstellung nicht als Spiegelbild oder Umkehrung gedacht, sondern eher als Zitat in der Imitation. Es muss jedoch betont werden, dass das Prinzip der *Aemulatio* „[...] hier nicht nur als bloßer Überbietungstopos zu verstehen [ist],

456 Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. von Niklas Holzberg (= Sammlung Tusculum). Berlin, Boston 2017, S. 524, Buch 10, Vers 525–532.

457 Ebd., S. 527, Buch 10, Vers 555–559.

458 Vgl. ebd., S. 526, 527, Buch 10, Vers 560–607.

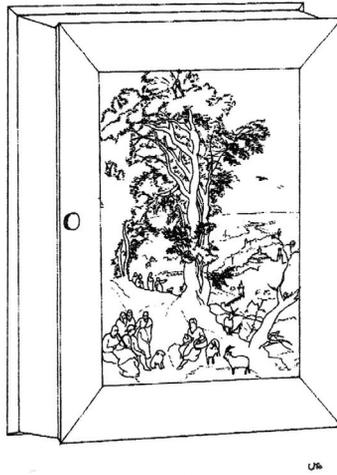
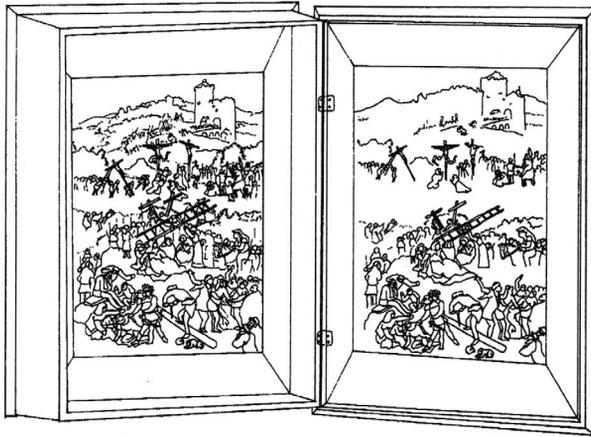


Abb. 47 Rekonstruktionszeichnung des rudolfinischen „Kunstkastens“ (Tomohiko Umeda)



sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen“.⁴⁵⁹

Es gilt weiterhin zu bedenken, dass diese Paraphrase Sprangers erst durch das Nebeneinander mit Becks *Hl. Georg* einen gewissen Reiz erhält und in der Diversität der Bildthemen zu einer fantasieanregenden Konversation beitragen kann. Dass noch dazu bei Beck ein am Prager Hof wohlbekannter Kupferstich Dürers in der Burg über dem Feldvorsprung zitiert wurde, also dann bei Spranger eine Doppelung von Bezügen auftritt, könnte als kennerschaftliches Gedankenspiel äußerst beliebt gewesen sein.⁴⁶⁰

459 Reitz: Schmiede 2015, S. 35.

460 Ob das in diesem Zusammenhang von Hirakawa Spranger zugeschriebene Gemälde in der privaten Sammlung der Galleria Doria Pamphilj (Inv.-Nr. 84) in Rom im Zuge dieser Beschäftigung entstanden war, kann eher als kritisch gesehen werden. Die Zuschreibung konnte auch am Original nicht geprüft werden und bleibt daher weiterhin offen, vgl. Hirakawa 2009, S. 110–111.

Hierdurch wäre eine Gemeinsamkeit im weitesten Sinne gegeben, selbst wenn bis zuletzt diese Annahme ein These bleiben muss.

Noch deutlicher wird das Denken in einem komparatistischen Prinzip bei den sogenannten Kunstkästen, die aus der rudolfinischen Sammlung bekannt sind. Neben dem bereits diskutierten Objekt, das Parmigianinos und Joseph Heintz d. Ä., *Bogenschnitzenden Amor* kombiniert (Abb. 11), gab es noch ein weiteres Werk, das die direkte Gegenüberstellung von Vorbild und nachahmender Version in Form eines Kunstkammerstücks ermöglicht hat. Es handelt sich dabei um den Kunstkasten mit Albrecht Dürers *Großer Kalvarienberg* von 1504 und Jan Breughel d. Ä. gemalte Version aus Holz von 1604 (Abb. 47).⁴⁶¹

Die Kusine Rudolfs II., Marie-Antoinette von Bayern, sendete das exquisite Kunstobjekt 1608 als Hochzeitsgeschenk an ihre Tochter Maria Magdalena und Cosimo de' Medici nach Florenz, wo es in der Tribuna der Uffizien ausgestellt wurde. In einem Wandkästchen arrangiert, stehen sich bei geöffnetem Zustand auf der einen Seite ein in Hell-Dunkel-Zeichnung ausgeführter *Vielfiguriger Kalvarienberg* einer in Farbe gemalten Kopie auf der anderen Seite gegenüber (Abb. 48, 49).⁴⁶² Bei geschlossenem Zustand sah man den *Einzug Christi nach Jerusalem*, ebenfalls von Breughel d. Ä. (Abb. 50). Dabei handelt es sich um ein ganz außergewöhnliches Stück, das in seiner Zusammenstellung die zeitgenössischen Ideen einer *ars combinatoria* verkörpert, in der die Kopie Breughels neben der Vorlage im agonalen Wettstreit in einem Kunstwerk vereint ist. Unabhängig von den aktuellen Diskussionen um die Zuschreibung galt die Zeichnung damals als eigenhändiges Werk Dürers, das Jan Breughel d. Ä. als Vorlage für die gemalte Version diente. Bereits Britta Dümpelmann betont mit Nachdruck, dass Werke dieser Art eine kunsthistorische Aufwertung erfahren müssen: „[...] so vorschnell wie vereinfachend von einer Praxis des Kopierens zu sprechen, verkennt bei weitem den epistemologischen Kerngehalt dieses Verfahrens, das produktions- wie rezeptionsästhetische Invention und Ausführung voneinander trennt und beide, in

461 Man kann davon ausgehen, dass der Kunstkasten bereits in Prag arrangiert wurde. Eine erste Beschreibung in den Quellen ist auf den 28.12.1628 datiert und in dem *Inventario di tutte le figure, quadri et altre cose della tribuna, 1603–1631* (Archivio della Bibliotheca degli Uffizi, Ms. 71, c. 56) zu finden, welches die Werke auflistet, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Tribuna befunden haben: „Un quadro in dua parte mastiettato in mezzo che si apre con cornice d'ebano, alto braccia 1 1/5, largo braccia 4/5, ch'è in una parte di dentro un disegno di minio di chiaro-scuro d'Alberto Duro, del Monte Calvario con Nostro Signore in croce e più quantità di figure significanti quando l'andorno a crucifigere e da l'altra banda la copia di esso colorito di mano del Bruces e per di fuori, nella parte dinanzi un paesino con figure e animali con un cespuglio di un quercione, similmente colorito dal detto Bruces. Donato a Sua Altezza Serenissima dalla Serenissima Arciduchessa sua madre“, zitiert nach Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà (Hrsg.): *Collezionismo mediceo e storia artistica. Bd. 2,1: Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621–1666*. Florenz 2005, hier S. 74–75.

462 Britta Dümpelmann diskutiert die ältere Forschung und gibt plausibel die Rekonstruktion der Provenienz als auch das Verhältnis der Varianten untereinander wieder, siehe Dümpelmann 2018, S. 71.



Abb. 48 Albrecht Dürer, *Kalvarienberg*, Feder (?) und Pinsel, Tusche in Schwarz, Höhungen in Weiß auf grün grundiertem Papier, aufgezogen auf Holz, 58 x 40 cm, am unteren Bildrand monogrammiert und (unleserlich) datiert: AD 1505.

Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto die Disegni e delle Stampe,
Inv.-Nr. 1890 n. 8406 recto

Abb. 49 Jan Breughel d. Ä.,
Kalvarienberg, 1604,
Öl auf Holz, 62 x 42 cm,
signiert und datiert unten
links: A.D. INVENTOR 1505
BRVEGHEL FEC. 1604.
Florenz, Gallerie degli Uffizi,
Inv.-Nr. 1890 n. 1083



Abb. 50 Jan Breughel d. Ä.,
Einzug Christi nach Jerusalem,
1604, Öl auf Holz, 58 x 40 cm.
Florenz, Gallerie degli Uffizi,
Gabinetto die Disegni e delle
Stampe, Inv.-Nr. 1890
n. 8406 verso

ihrer Gegenüberstellung, wechselseitig aufwertet.“⁴⁶³ Die gemalte Fassung stellt dabei eine Bravourleistung dar, da für den Gattungstransfer von monochromer Zeichnung zur buntfarbigen Variante das Geschick des nacheifernden Malers gefragt war.⁴⁶⁴ Die Präsentation in einem Kunstkasten lädt den Betrachter zum vergleichenden Sehen und darüber hinaus zum Philosophieren über ästhetische Phänomene ein.

4.6 Konklusion: die Kultur des Kopierens

Im Rückblick auf die hier exemplarisch besprochenen Objekte muss an dieser Stelle konstatiert werden, dass Kopien kein Ausnahmephänomen sind, denn sie gehörten zum praktischen Umfeld der Malerei dazu. Dabei konnte anhand von Fallbeispielen belegt werden, wie bewusst bzw. unbewusst das Kopieren nach der Ausbildungszeit bei den einzelnen Malern Praxis war und in unterschiedlichsten Ausprägungen von manchen Karrieren zum Prinzip erhoben wurde. Dabei konnten die vorgestellten Werke nur einzelne Schlaglichter auf eine alle Kunstgattungen betreffende Praxis des Kopierens werfen, indem der Fokus auf die Malerei und dazu nur auf einzelne wenige Vertreter am Hof gerichtet wurde. Mit dem Blick auf zeitgenössische Künstler an anderen Orten kann man beinahe schon von einer Kultur des Nachahmens in ganz Europa sprechen, die wiederum Barockkünstler wie Rubens hervorgebracht hat, der dann im Weiterdenken das *Aemulatio*-Prinzip zu einem Kerngedanken seiner Malerei erhob.⁴⁶⁵

Jenseits dieser zum Prinzip erhobenen Kunstaübung lassen sich Kopien in Prag an vielen Orten in der alltäglichen Kultur des Hofes wiederfinden. Dabei spielte neben dem Anlegen der Sammlung vor allem die internationale Diplomatie eine Rolle. Die Kopien konnten neben einer Stellvertreterfunktion auch die memoriale Funktion der

463 Ebd., 86.

464 Über die Kopien nach Dürers *Großen Kalvarienberg* und die damit verbundene Aufwertung des Werks durch die zahlreichen Rezeptionen in unterschiedlichen Materialitäten und Medien auch Christine Göttler: Die Fruchtbarkeit der Bilder. Kopieren nach Dürer um 1600. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4 (2019), H. 3, S. 41–62.

465 Hierzu die Überlegungen von Klaus Irle, vgl. Irle 1997. Erneut wurde in der Forschung auf die Aneignung älterer Kunst von Rubens hingewiesen, vgl. Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009; Kristin Lohse Belkin (Hrsg.): *A House of Art. Rubens as Collector*. Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerpen. Antwerpen 2004; Kristin Lohse Belkin: Rubens' Kopien nach Deutschen und Niederländischen Alten Meistern. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 57–81; Gerlinde Gruber et al. (Hrsg.): *Rubens. Kraft der Verwandlung*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Städel Museum, Frankfurt am Main. München 2017; Müller 1982; Miriam Neumeister: Rubens und seine gemalten Kopien. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009, S. 11–27.

Vorbilder übernehmen. Kopien, die in diesen Zusammenhängen standen, mussten nicht nur in Größe und Material dem Vorbild entsprechen. Die Auftraggeber legten außerdem großen Wert auf die Qualität der Malerei und das Material der Kopien, sodass die gleiche Erscheinungsform einer exakten Kopie gewährleistet war.⁴⁶⁶ Maler, die in dieser Perfektion kopieren konnten, wurden hoch geschätzt und in den Dienst der Höfe gestellt, wie es anhand einiger Biografien der rudolfinischen Maler aufgezeigt wurde. Kopien galten jedoch nicht als minderwertige Gemälde oder gar als wertlose Objekte. Viel eher übernahmen sie durch ihre Anfertigung nicht nur die Geschichte des Originals, sondern erfuhren durch den Maler der Kopie eine Wertsteigerung und geschichtliche Aufladung, sodass man von einer ‚Originalität der Kopien‘ sprechen kann. Sie kam besonders dann zum Tragen, wenn diese neu geschaffenen Werke in ihrem neuen Umfeld durch die Aufstellung oder Nutzung eine neue Funktion übernahmen.⁴⁶⁷

Deutlich erkennbar ist, dass die meisten am rudolfinischen Hof geschaffenen Kopien für die Sammlung selbst entstanden sind und die von Rudolf II. beschäftigten Maler für den Kaiser exklusiv kopierten. Die Inventarliste ist voller Belege, dass sowohl Original als auch Kopie in der Gemäldegalerie verblieben.⁴⁶⁸ Die häufigste Form von Kopien, die sich in der Sammlung Rudolfs II. selbst finden lassen, sind jedoch Imitationen oder dem Prinzip der *Aemulatio* folgende wetteifernde Objekte, die von der starken humanistischen Prägung der Maler zeugen und auf eine Kultur des Kopierens im Zuge einer Steigerung von historischen Referenzen hindeuten.

Generell sei auch hier wiederholt, dass ein Kopieren oder Variieren der Bildidee eines anderen Künstlers kein neues Phänomen war. Das Aneignen unter Hinzufügung einer eigenen Zutat ist jeder Kunstform immanent. Was in der postmodernen Kulturforschung als ‚inter-‘ oder ‚transmediale Adaption‘ bezeichnet wird, kann um 1600 mit der *Aemulatio* gefasst werden. Unterstützt wird das Mentalitätskonzept des interpikturalen Wettstreits durch eine geschickte Hängung und ein Nebeneinanderstellen in der kaiserlichen Sammlung, um eine komparatistische Betrachtung für die kennerschaftliche Konversation anzuregen. Die Funktion dieser Werke liegt also neben ihrer historischen Referenz in der Aktivierung des kennerschaftlichen Betrachters zum Gespräch. Dabei war vor allem die Übertragung einer Bildidee in ihrem zielgerichteten Prozess nicht einfach eine Übertragung des vermeintlichen Originals in ein neues Medium, sondern unter diesen Rahmenbedingungen ein vielschichtiger Transferprozess, dem übergeordnete Prinzipien eingeschrieben waren und der von

466 Dies hat im Vergleich auch Anja Grebe in den Kopien nach Dürer gesehen, die verkaufte Werke ersetzen sollten, vgl. Grebe 2013, S. 189.

467 Vgl. Bartsch et al. 2010, S. 2.

468 Vgl. Reitz: Rezension 2015, S. 135; Ševčík 2016, S. 150.

Zeitgenossen verstanden wurde. Damit ergaben sich neue Werke, wodurch die Kopien selbst zu Originalen wurden.⁴⁶⁹

Wenn also diese Objekte in ihrer Zeit als ‚Kopien‘ galten, liegt das an einer Ermangelung sprachlich ausdifferenzierter Begrifflichkeiten, die sich erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts ausbildeten. Der Begriff war damit nicht als normative Kategorie zu verstehen. Viel eher galt das Kopieren unter Verwendung anderer Techniken, also das Wiederholen der Bildidee in einem anderen Medium oder mit einem anderen Material, als Zeichen der Aktualisierung und Verehrung.

Kaum haltbar ist darüber hinaus die in der Forschung noch immer aufrechterhaltene Vermutung, dass Kopien von Werken aus der Sammlung angefertigt wurden, wenn diese als Geschenk den Hof verließen. Ebenso wenig lassen sich bislang Duplikate aus der Sammlung als Handelsprodukte für den freien Kunstmarkt feststellen. Unklar ist daher noch, wie die vielen Kopien nach Werken rudolfinischer Maler zu bewerten sind.

Ihnen ist gemein, dass sie alle das Ergebnis eines Rezeptionsverhaltens sind und in ihrer Imitation gleichfalls den zeitgenössischen Transformationsprozessen, die das Kunstprinzip der *Aemulatio* mit sich bringt, unterlegen sind und als solche interpretiert werden müssen.⁴⁷⁰ Kann man daran anschließend davon ausgehen, dass die im humanistisch geprägten Umfeld des Prager Hofes praktizierten Prinzipien über die Bildideen der Künstler auch nach außen transportiert wurden? Lassen sich diese Verfahren der *Aemulatio* selbst dann finden, wenn das Referenzsystem die rudolfinischen Künstler selbst sind?

Bis zu diesem Punkt wurden nämlich die vielen Kopien vollständig außer Acht gelassen, die Bildideen rudolfinischer Künstler zeigen. Es stellt sich also nun die Frage, ob die hier beschriebenen Verfahren ebenfalls auf diese Gemäldekopien übertragbar sind. Wurden die Gemäldekopien als Zeichen der höfischen Kunstpolitik für Kunstsammlungen, für diplomatische Verhandlungen oder sogar für den anonymen Kunsthandel erstellt?

469 Ausführlich ist diese Herleitung des Transferbegriffs und die Originalität der Kopie bei Bartsch beschrieben, vgl. Bartsch et al. 2010, S. 1.

470 Vgl. DaCosta Kaufmann 1985, S. 24.