

## 5 Transfer von Bildideen – Kopien nach rudolfinischen Künstlern

Auf die Frage, wie die vielen angeblichen Werkstattkopien nach rudolfinischen Meistern in den Kontext der rudolfinischen Kunst einzuordnen sind, konnte bislang erhellend statuiert werden, dass das Kopieren in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen Teil des ästhetischen Diskurses ist. Daher kann man damit schon von einer Kultur des Kopierens sprechen. Unklar ist allerdings bisher, wie man die Gemälde von anonymen Malern mit diesen Beobachtungen verknüpfen muss. Diffus ist vor allem der bisherige Umgang mit diesen Werken nach rudolfinischen Meistern, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von ihnen selbst stammen.

Vorschnell wird meist von einer Kopie nach einem Werk aus der kaiserlichen Sammlung gesprochen. Vor allem im Kunsthandel ist ein solches Vorgehen zu beobachten. Aufgrund des verloren gegangenen Wissens zu Provenienz, Auftraggeber oder ursprünglichem Kontext changieren die Zuschreibungen zwischen Werkstatt, Umfeld und Nachfolger. Damit wird ein Wissen um die angeblich historische Nähe zum Hauptkünstler suggeriert und ein vermeidlich historisches Wissen konstruiert.

Weiterhin kann festgestellt werden, dass diese Abstufungen meist auf einem subjektiven und postmodernen Qualitätsempfinden beruhen. Man benennt als gelungen eingestufte Kompositionen ‚Werkstattkopie‘, um einen Entstehungskontext nahe am Meister zu imaginieren oder um anklingen zu lassen, dass dieser eventuell selbst Hand angelegt haben könnte. Werke minderer Qualität erfahren durch die Einordnung als ‚Nachahmung‘ eine Herabstufung und werden als Werke der Rezeption untergeordnet. So zeigt sich, dass bei der Einschätzung von Gemälden sich die kennerschaftlichen Kategorien Roger de Piles‘ bis heute durchgesetzt haben. Damit tradiert sich auch die Vorstellung, dass ruhmreiche kanonische Künstler stets in äußerster Qualität gearbeitet hätten. Mittlerweile wurde jedoch längst erkannt, dass in der frühen Neuzeit die Qualität der Werke von der Bezahlung der Auftraggeber abhängig gewesen sein kann.<sup>471</sup> So zeigt sich auch hier, dass die heutigen Taxonomien für die Beurteilung solcher anonymen Werke ungenügend sind. Sie täuschen nicht nur ein angeblich historisches Wissen vor. Viel eher unterschlagen sie den Kontext und damit die Funktion solcher Gemälde in ihrer Zeit vollständig.

471 Vgl. Dagmar Hirschfelder: Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation. In: Daniel Hess et al. (Hrsg.): *Der frühe Dürer*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2012, S. 101–116.

Noch dazu überträgt man die Vorstellungen über den europäischen Kunstmarkt auf die rudolfinische Zeit. Meist wird nämlich angenommen, dass in großen Werkstätten unabhängig von einem Auftraggeber Gemälde für einen freien Kunstmarkt auf Vorrat produziert wurden, denn „[o]b in Antwerpen, Amsterdam, Venedig oder Nürnberg: Überall kamen Nachahmungen, Reproduktionen oder freie Interpretationen auf den stetig wachsenden Markt“.<sup>472</sup> Doch dieser häufig angesprochene Kunstmarkt, in dem aufgrund der großen Nachfrage ebenfalls Imitationen, Kopien und Reproduktionen als Kunstwerke gehandelt wurden, entwickelte sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu voller Blüte. Dass es bereits im 15. Jahrhundert Tendenzen gegeben hat, kleinere Gemäldeformen wie Andachtstafeln oder kleinformatige Altartafeln in Werkstätten vorrätig zu halten, und dass es auch im ausgehenden 16. Jahrhundert vereinzelt Produktionsketten für einen offenen freien Handel gegeben hat, kann dabei als Vorstufe gelten. Der gut organisierte Kunsthandel mit vermittelnden Zwischenhändlern und einer Vorrathaltung von Kunstwerken für den freien Verkauf ist jedoch erst später belegbar und auf einzelne Städte beschränkt.<sup>473</sup>

Wenn diese Kopien also nicht für den Handel bestimmt waren, stellt sich die Frage nach ihrer Funktion und Rolle in der Kultur um 1600. Welchem Zweck dienten sie und lässt sich dieser überhaupt noch eindeutig benennen? Lässt sich an den Werken ablesen, wie über sie nachgedacht oder gesprochen wurde? Wo finden sich Hinweise, um diesen Fragen näherzukommen? Oder muss man eingestehen, dass aufgrund einer fehlenden Quellenlage und Überlieferungskultur für Kopien es keine Antworten auf diese Fragen geben kann? Basierend auf einer Kontextualisierung der Objekte in die

472 Brakensiek 2010, S. 39.

473 Über den Beginn des Kunsthandels sind Einzelstunden bei Wagner zusammengefasst, vgl. Wagner 2014. Ein Kunsthandel in marktwirtschaftlicher Hinsicht, also ohne die Kontrolle durch Zunftregeln, wurde bisher vor allem in der Wirtschaftsgeschichte beschrieben, vgl. Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Pricing Invention: Originals, Copies, and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Pierre-Michel Menger (Hrsg.): *Economics of the Arts* (= Contributions to economic analysis, Bd. 237). Amsterdam 1996, S. 27–70; Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: Rules versus Play in Early Modern Art Markets. In: *Recherches Économiques de Louvain/Louvain Economic Review* 66 (2000), H. 2, S. 145–165; Neil de Marchi, Hans J. van Miegroet: The History of Art Markets. In: Victor Ginsburgh, Charles D. Throsby (Hrsg.): *Handbook of the Economics of Art and Culture* (= Handbooks in economics, Bd. 1) 2006, S. 69–122; Michael North: Der niederländische Kunstmarkt und seine Ausstrahlung auf Europa. In: Franz W. Kaiser, Michael North (Hrsg.): *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, Van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters* (= Publikationen des Bucerius Kunst Forums). München 2017, S. 10–17. Ausnahmen stellen sicher die Werkstätten Brueghel und Cranach dar, in denen bereits frühe Marktstrategien erkennbar waren und die unter diesen Aspekten produzierten, vgl. Greta Koppel: Copying for the Art Market in 16<sup>th</sup> Century Antwerp. A Tale of Bosch and Brueghel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings united under Cross-Examination* (= CATS series of technical studies). London 2012, S. 84–101; Claus Grimm et al. (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken* (= Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 26). Ausst.-Kat. Festung Rosenberg, Kronach. Augsburg 1994.

Zeit und Kultur des Bildgebrauchs um 1600 verspricht zumindest eine Annäherung auf Antworten. Erst wenn man die Objekte in ihrer Historizität fasst, sich also bewusst macht, dass sie selbst Quellen mit über 400-jähriger Objektbiografie sind, erst dann lassen sich Thesen zur ursprünglichen Verwendung aufstellen.<sup>474</sup> Dazu gehört eben auch die Rezeption der Werke in den unterschiedlichsten Medien und über die lange Zeit ihrer Existenz hinweg.

Betrachtet man beispielsweise das Gemälde *Diana und Aktaeon* nach der Bildidee von Joseph Heintz d. Ä. (Kat.-Nr. A 11) kann festgestellt werden, dass der Maler dieser neuen Version nicht das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung kopiert hat, wie es häufig bei solchen Werken suggeriert wurde. Ihm hatte der Kupferstich Aegidius' II Sadelers vorgelegen, den er nicht nur in seinen eigenen Stil übertragen, sondern auch im Moment der Erzählung gewandelt hat (Kat.-Nr. A 2, A 7). Während in Heintz' d. Ä. Bilderfindung Aktaeon gerade erst in die Badeszene einfällt und die Nymphen aufschreckt, hält der Maler dieser Version den Moment der Verwandlung fest. Denn Diana hat ihn bereits mit den Wasserspritzern getroffen, um das unsittliche und verbotene Beobachten zu bestrafen. Die Veränderung der ursprünglichen Vorlage zeugt nicht nur von einer gewissen Kreativität des Malers, der das überlange Format zusätzlich um die Anlage eines Ruinenbogens neben einem angeschnittenen Brunnenbecken ergänzt, sondern auch von dem Wissen um die Legende. Mit der Übernahme der Figurenerfindungen und der kompositorischen Anpassung gelingt ihm ein neues Gemälde mit originärem Anspruch.

Anstatt also nun die Werke der Rezeption lediglich einzeln oder im Vergleich auf ein vermutetes Urbild bzw. Vorbild zu erfassen, wird bei dieser Analyse der Fokus auf mehrere Werke der Rezeption erweitert. Die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken werden in Bildreihen gleichwertig nebeneinandergestellt, um durch eine vergleichende Betrachtung übergeordnete Fragestellungen sichtbar machen zu können. In dieser Zusammenschau lässt sich einfacher erkennen, welches Werk als Vorbild gedient haben könnte. Weiterhin lässt sich feststellen, ob ein Vorbild in der originären Materialität und gleichbleibenden Größe dupliziert wurde oder ob man die Komposition und Farbigkeit verändert hat. Hinter diesem methodischen Ansatz verbirgt sich die Idee, dass Werke der Rezeption miteinander verglichen werden können, ohne dass sie genuin die

474 Der Begriff ‚Objektbiografie‘ ist zunächst von Igor Kopytoff 1986 eingeführt worden und wird produktiv in der kulturhistorischen Forschung verwendet. Gerade unter dem Aspekt der sich verändernden Wertschätzungen von Kunstwerken durch die Zeit hilft dieser Begriff, den Wandel zu implizieren, vgl. Igor Kopytoff: *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986, S. 64–91; Udo Gößwald: *Die Erbschaft der Dinge*. In: Elisabeth Tietmeyer et al. (Hrsg.): *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur* (= Museum Europäischer Kulturen, Bd. 9). Münster, New York, München, Berlin 2010, S. 33–41; Dietrich Boschung et al. (Hrsg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (= Morphomata, Bd. 31). Paderborn 2015.

gleiche Herkunft oder Produktionsbedingung gehabt haben. Ihnen allen liegt nämlich zugrunde, dass die Künstler\*innen sich mit der gleichen Bildidee auseinandersetzten und Lösungen für einen Transferprozess gefunden haben. In der Zusammenschau der einzelnen Rezeptionsreihen stellen sich somit Fragen, die bei einem Vergleich von Vorbild und Nachbild oder – wenn man es denn so nennen kann – von Original und Kopie nicht vorgenommen werden konnten.

Dieses Verfahren lässt sich sehr gut am Beispiel der Bildidee *Diana und Aktaeon* von Heintz d. Ä. festmachen, die hier als Vergleichsreihe für die Werke Bartholomäus Sprangers dienen (**Bildreihe A *Diana und Aktaeon***).<sup>475</sup> Als anderes Beispiel kann ebenso Hans von Aachens *Anbetung der Hirten* dienen, das er um 1584 für die Cappella della Natività in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom gemalt hatte.<sup>476</sup> Von dieser *Anbetung*, die vermutlich zerstört ist und lediglich in ähnlicher Weise durch den 1588 datierten Kupferstich Aegidius II Sadelers überliefert wurde, sind über 36 Werke der Wiederholung bekannt. Die diversen Variationen dieser Komposition sind über den gesamten europäischen Kontinent verstreut und bis ins späte 18. Jahrhundert bezeugt.<sup>477</sup> Für beide Beispiele ist eine Verbreitung über den Kupferstich festgestellt worden. Bereits Jürgen Zimmer, auf den die Zusammenstellung der Versionen von *Diana und Aktaeon* zurückgeht, stellt im Werkkatalog zu Heintz d. Ä. die Beobachtung an, dass keine dieser bekannten Interpretationen auf dessen Gemälde *Diana und Aktaeon* aus der Gemäldegalerie Rudolfs II. zurückzuführen ist. Das Indiz findet sich am linken Bildrand. Während auf dem Gemälde die Nymphe zu einem über einem Ast gehängten Bogen greift, fasst die Hand derselben Nymphe auf dem Stich nach einem Tuch (**Abb. 51**). Es kann also selbst bei einem Maler mit Werkstatt ausgeschlossen werden, dass alle Gemälde, die als Kopie oder Werkstattarbeit von rudolfinischen Künstlern benannt wurden, in Prag entstanden. Vor allem, wenn dazu ein Kupferstich existiert, kann dieses günstige vervielfältigbare Medium dem Transfer der Bildidee dienen. Doch wie verhält es sich mit den Kompositionen Sprangers? Um klären zu können, ob der bei diesen beiden Beispielen beobachtete Transferprozess von Gemälde über die Reproduktion im Kupferstich bis zu den Werken der Rezeption in unterschiedlichen Medien erfolgte, wurde ein Korpus von acht Bildreihen erstellt. Ob man jedoch immer davon ausgehen kann, dass die Übersetzung der Komposition allein über den Kupferstich vollzogen wurde, muss in jeden Einzelfall kritisch überprüft werden. Weiterhin ist bisher unbekannt, ob dieser hier beobachtete Transferprozess auf andere

475 Dies stellte bereits Jürgen Zimmer fest, auf dessen Werkmonografie zu Joseph Heintz a. Ä. die hier zusammengestellte Bildreihe fußt, vgl. Zimmer 1971, Nr. A 16, S. 94–98.

476 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, Nr. 18, S. 129; Jacoby 2000, Nr. 9, S. 89–91.

477 Vgl. Eliška Fučíková: Die Malerei. 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. 13–31, hier S. 19.

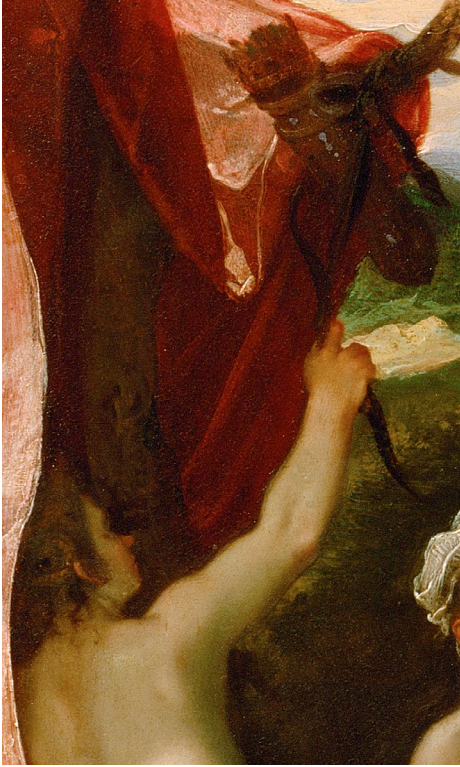


Abb. 51 Links: Hans von Aachen, *Diana und Aktaeon* (Detail Kat.-Nr. A 1); rechts: Aegidius II Sadeler, *Diana und Aktaon* (Detail Kat.-Nr. A 2)

Werkegruppen ohne Weiteres übertragen werden kann. Unklar ist zudem, wie diese gemalten Wiederholungen der Kupferstiche gemeinhin bewertet wurden, die in die aktuelle Forschung eingeordnet werden können und ob man aus den anonymen Werken überhaupt Erkenntnisse gewinnen kann.

Als Grundlage dient ein Korpus von acht Bildreihen mit Bildideen Sprangers, eben jenem rudolfnischen Hofkünstler, der angeblich nach dem Tod Rudolfs II. in Vergessenheit geraten war. Bei der Auswahl der Reihen wurde berücksichtigt, ob Bildideen mit biblischen, mythologischen oder allegorischen Inhalten vertreten sind. Darüber hinaus wurden Reihen ausgewählt, von denen zum einen noch heute viele Kopien existieren und zum anderen sich Transferprozesse im Gattungswechsel feststellen lassen. Mit dieser Auswahl soll sichergestellt werden, dass trotz der Selektion Aussagen über den Umgang mit den Bildideen und damit der Rezeption dieser Werke getroffen werden können.

Bei der Zusammenstellung des Korpus wurde festgestellt, dass beinahe alle Werke der Rezeption keine dokumentierten Provenienzen aufweisen und der Kontext der Herstellung absolut unbekannt ist. Es stehen also Werke im Fokus, die im weitesten

Sinne als nicht untersuchbar gelten. Mit den tradierten kunsthistorischen Methoden stößt man schnell an die Grenzen einer geordneten Untersuchung. Vor allem bei gemalten Versionen nach Kupferstichen wie den eingangs vorgestellten scheint eine Zuschreibung kaum möglich zu sein. Durch die Übernahmen der Komposition führen weder Ikonografie noch Strukturanalyse zu irgendwelchen Anhaltspunkten für eine kunsthistorische Analyse. Wie lassen sich diese Werke kontextualisieren oder gar in eine Beziehung zueinander setzen? Wie bereits betont haben alle diese Werke einer Bildreihe gemeinsam, dass die Künstler sich mit der gleichen Bildidee auseinandergesetzt haben. Dies kann man statuieren, ohne genau zu wissen, welches Objekt genau als Vorlage diente. Ob nun von einem Gemälde Sprangers, einem Reproduktionsstich, einem Kupferstich oder gar der späteren Kopie eines Stichs oder von einem bereits kopieren Gemälde ausgegangen wurde, lässt sich nicht eindeutig sagen. Manchmal geben wie beim Beispiel der Reihe *Diana und Aktaeon* Veränderungen der Details einen Hinweis auf die Transferreihenfolge. Ein anderes Mal kann die identische Farbgebung und Größe sowie Materialität auf eine duplizierende Funktion hindeuten. Doch häufig bleibt dieser Prozess im Unklaren.

Mithilfe einer historisch-kritischen Herangehensweise jedoch konnte bereits im vorausgegangenen Kapitel festgestellt werden, dass sich am Ende des 16. Jahrhunderts eine Steigerung von historischen Referenzen für manche Bildideen finden lässt. Dieses Phänomen konnte plausibel durch die Einbettung in das damalige Denkmodell, eines agonalen Prinzips, fundiert werden. Zitieren, Kopieren und Neuinterpretieren gehörten zur höfischen Kultur. Lässt sich nun diese Beobachtung auch auf die anonymen Gemäldekopien nach Kupferstichen übertragen, die aus dieser Kultur stammen?

Werke, die im Allgemeinen bislang als Teil eines Rezeptionsverhaltens untersucht wurden, sollen in einer methodenpluralistischen Herangehensweise neu betrachtet und sowohl als originäre Kunstwerke als auch in einer Zusammenschau in vergleichenden Bildreihen einer historisch-kritischen Analyse unterzogen werden. Unterstützend werden aufgrund des werkimmanenten Ansatzes Überlegungen zu Materialität, Rezeptionsästhetik und Fragen der Stilkritik herangezogen.

Dabei gilt es, ausgehend von den Objekten selbst die These zu klären, ob die Kultur des Kopierens lediglich ein höfisches Phänomen war oder ob sie zusammen mit den Bildideen weitertransportiert wurde. Im Fokus stehen dabei die Gemäldekopien nach Bildideen und in Einzelfällen wurden zur Unterstützung der Argumentation Zeichnungskopien einbezogen. Es soll überprüft werden, welche Wege rudolfinische Bilderfindungen nehmen konnten und welche Formen von Transferereignissen auf sie eingewirkt haben. Dann wird überlegt, was sich anhand dieser Ergebnisse über die kunsthistoriografische Deutung der ursprünglichen Werke ableiten lässt.

Unlängst ging man noch davon aus, dass die vielen Kopien aus der Werkstatt des Hofkünstlers stammen. Offen ist jedoch, ob Spranger eine Werkstatt im traditionellen arbeitsteiligen Sinne hatte. Bislang ist in der Forschung noch kein Künstler bekannt,

der sich selbstbewusst als Spranger-Schüler oder -Lehrling bezeichnete, wohingegen bei den anderen Malern wie von Aachen und dann Heintz d. Ä. neben Gehilfen, Gesellen oder Schülern aus dem Laienbereich auch Maler auftauchen.<sup>478</sup> Wäre es nicht ein Qualitätsmerkmal, bei einem hoch angesehenen Hofmaler des Kaisers gearbeitet zu haben? Würde man nicht diverse Zeugnisse von angeblichen Schülern finden, die sich mit dem Namen des ruhmreichen Meisters schmückten? Doch Hinweise dieser Art sind gänzlich unbekannt.

Die Vermutung, Spranger habe eine Werkstatt in der Prager Burg gehabt, ist eher umstritten. Zeugen doch die Quellen lediglich von einem Atelier, also einer Raumform, in der gemalt werden konnte.<sup>479</sup> Auch sind die gezogenen Parallelen zu den anderen Hofmalern nicht zutreffend, da sich ihre Arbeitsfelder deutlich voneinander unterschieden. Spranger selbst arbeitete relativ exklusiv für den Kaiser und die Galerien in Prag. Wenn man Joachim von Sandrart Glauben schenken möchte, hatte man sogar „wenig [Möglichkeiten,] Sprangers Werke zu bekommen“.<sup>480</sup> Während von Aachen also für die Produktion repräsentativer Porträts auf die Kopierleistung einer Werkstatt angewiesen war, oder Heintz d. Ä. selbst eigene Werke duplizierte, ist die Sachlage bei Spranger mehr als undurchsichtig.<sup>481</sup> Man darf davon ausgehen, dass Spranger für manche Tätigkeiten Assistenten gehabt haben wird. Von einer großen, auf Produktion ausgerichtete Werkstatt wie bei den Cranachs oder wie sie Peter Paul Rubens später in Antwerpen einrichten sollte, ist sicherlich nicht auszugehen. Trotzdem kann man eine Werkstatt voraussetzen, da Rückschlüsse aufgrund von Werken gezogen wurden, die zwar im Stil Sprangers gearbeitet sind, aber dem Maler selbst aus diversen Gründen

478 Namentlich werden im Moment die Maler Hans Holzmayer (1565–1625) und Pieter Isaacsz (1568–1625) als Schüler von Aachens in Italien gehandelt, wobei ebenfalls Christian Buchner, Hans Christian Schürer und Andreas Vogel als Lehrlinge in seiner Prager Zeit bekannt sind, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Die Zeichnungen. 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. 33–41, hier S. 39. Zu Isaacsz siehe Heiner Borggreffe: Pieter Isaacsz in the Company of Hans von Aachen. In: Badeloch Noldus, Juliette Roding (Hrsg.): *Pieter Isaacsz (1568–1625). Court Painter, Art Dealer and Spy*. Ausst.-Kat. Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg. Turnhout 2007, S. 43–57, hier S. 44–45. Im Fall Joseph Heintz' d. Ä. ist zu beobachten, dass Matthäus Gundelach kurz nach seiner Ankunft in Prag relativ schnell ihm zuarbeitete und dann letztendlich die Werkstatt mitsamt Musterbüchern übernahm, wobei durch die Vermählung mit Heintz' Witwe diese Verbindung besiegelt wurde, vgl. Bender 1981, S. 27–28.

479 Vgl. Bukovinská 2000, S. 196.

480 TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 280.

481 Bezüglich der Mitarbeiter Hans von Aachens wurden bereits einige Arbeitsabläufe bekannt bzw. sind einige Angestellte auch namentlich nachweisbar, vgl. zu der Arbeitspraxis in der Werkstatt Heiden 1970, S. 157; Peltzer 1911/1912. Über die Mitarbeiter Hans von Aachens siehe vor allem Zimmer 2012. Generell vermitteln die wenigen Zeugnisse kein genaues Bild von den Kooperationen, Werkstätten und Arbeitsverhältnissen in Prag, vgl. Fučíková: Schicksal 1998, S. 179.

nicht zugeschrieben werden konnten. So möchte Eliška Fučíková in einem Altar für das Georgskonvent in Prag erkennen, dass Spranger dieses mehrflügelige Werk „[...] only with the assistance of a large workshop“<sup>482</sup> anfertigen konnte. Es muss aber zwischen temporären Hilfsmalern und in Ausbildung stehenden, im Stil des Meisters arbeitenden Schülern einer Werkstatt unterschieden werden. Während also eine Anstellung temporärer Assistenten logisch erscheint, gibt es für Schüler in Ausbildung keine stichhaltigen Beweise. Spranger war zwar als einziger Hofmaler in der Prager Malerzunft vertreten, doch sind auch hier keine Hinweise auf eine große Werkstatt in seinem Stadthaus auf der Prager Kleinseite gegeben.<sup>483</sup> Es kann also weitestgehend nach heutigem Kenntnisstand ausgeschlossen werden, dass alle gemalten Kopien im Umfeld des Künstlers auf der Prager Burg entstanden sind.

Wie kann man diese Werke aber nun untersuchen? Die Maler der Wiederholung wollen doch vor allem den Stil des Vorbilds treffen. Der Stilvergleich als erster methodischer Ansatz greift demnach nicht. Inspiriert ist die hier gewählte Vorgehensweise von Aby Warburgs Bildreihen im Bildatlas *Mnemosyne*.<sup>484</sup> Inspiriert davon ist die Vorstellung, dass sich in dieser entlokalisierten Kontextualität der Variationen einer Bildidee diverse Transferphänomene bis hin zu unterschiedlichen Rezeptionsverhalten ablesen lassen, obwohl weder Autorschaft, Auftraggeberschaft noch historischer Objektkontext rekonstruierbar sind. Dabei wird insbesondere in den Rezeptionsverfahren überprüft, welches Transfermedium die Bildidee überlieferte. Tritt der Kupferstich als jenes Medium in den Fokus, kann die von Jürgen Zimmer in Fallstudien bereits erprobte Strategie bei gemalten Stichkopien herangezogen werden. Dabei kann man davon ausgehen, dass eine solche Stichkopie dem Kupferstich in den Details ähnlicher ist als dem vorausgegangenen Gemälde. Die Übertragung der Malerei in den Kupferstich führt durch das Lineament zu einem spezifischen

482 Fučíková: Castle 1997, S. 23. Dies wiederholt sie und sieht die frühe Tätigkeit Gundelachs bei Spranger als Assistenz bzw. Lehrling während des Auftrags des St. Georgsklosters, „[...] wo er möglicherweise bei der Realisierung großer Bilderzyklen [...] mitwirkte“, Fučíková: Residenz 1997, S. 58. Fučíková zieht ebenfalls einen Vergleich zwischen einer angeblichen Werkstattpraxis Sprangers und Hans von Aachens, ohne einen finalen Beweis zu liefern oder gar zu definieren, was sie unter einer Werkstatt bei Spranger versteht: „It is therefore conceivable that his copies if the master’s compositions were produced at the request of van Aachens requirements. They could have served him as a source if inspiration in his workshop. We are familiar with this workshop practice from Spranger’s studio, for example.“ In: Fučíková 2012, S. 43.

483 Vgl. ebenfalls Šroněk 1997, S. 20, 98–99, 223–224.

484 Ein Versuch, Warburgs Ideen der Bildreihen näherzukommen, wurde im Rahmen der Studienausgabe seiner gesammelten Schriften unternommen, vgl. Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012. Speziell zur Methode der bildkomparatistischen Vorgehensweise siehe Uwe Fleckner: Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment. In: Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.): *Bilderreihen und Ausstellungen* (= Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.2). Berlin 2012, S. 1–18.



und eindeutigen Detailreichtum, der sich in den Wiederholungen nach dem Stich ebenso wiederfinden lässt. Abweichungen dienen dann als willkommene Indizien für die Identifikation von sich wiederholenden Versionen, wie es bereits bei dem zuvor genannten Beispiel des Stichs *Diana und Aktaeon* vorgestellt wurde. Besonderes Augenmerk bei der Analyse soll daher auf dem Gattungstransfer liegen. Denn die Übersetzung eines linear aufgebauten Mediums in Schwarz und Weiß, wie es der Kupferstich ist, verlangt von dem Maler die Erfindung der Farbe und ein Umdenken in die Malerei.<sup>485</sup>

Grundlage dieser aus einer gewissen Methodenvielfalt schöpfenden Herangehensweise ist, dass ihnen allen der Grundkonsens inhärent ist, „[...] Bilder als kulturell konstruierte Artefakte zu analysieren, die sich einer Festlegung auf eindeutige Inhalte oder Funktionen widersetzen“.<sup>486</sup> Bei den vergleichenden Bildreihen als Untersuchungsgruppe soll aufgezeigt werden, wie man in objektnaher Analyse mit diesen anonymen Werken nach Bilderfindungen Sprangers umgehen kann, die aufgrund eines Überlieferungsdefizits ihre eindeutigen Inhalte und eignen Funktionen verbergen.

Dabei sollen zwei Bildreihen exemplarisch mit der hier vorgestellten Vorgehensweise ausführlich untersucht werden, um dann in einem weiteren Schritt die gesammelten Erkenntnisse aus den Bildreihen vergleichen zu können. Die Auswahl und Einschränkung der Analyse begründet sich in der besonderen Ausgangslage. Gewählt wurden zwei Bildreihen gleichen Themas, die aufgrund ihrer häufigen Wiederholungen eine genügende Bandbreite aufzeigen.

Spranger hat die Szene *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* (Kat.-Nr. B 1) aus der Passion Christi nicht nur für die Gemäldegalerie gemalt, sondern davon auch einen Reproduktionsstich von Jan I Sadeler anfertigen lassen (Kat.-Nr. B 2) sowie einige Zeit später eine zweite Variante erstellt, die allein für die Veröffentlichung im Kupferstich von Aegidius II Sadeler, dem Neffen Jans, vorgesehen war (Kat.-Nr. C 1). Es wird jedoch aus dieser langen Rezeptionskette von Interpretationen, Versionen, Reminiszenzen und exakten Kopien nur jene hier genauer diskutiert, die repräsentativ für ein gewisses Verfahren der Aneignung stehen. Es ist nicht auszuschließen, dass im Verlauf der Geschichte auch unzählige Werke verloren gingen oder aufgrund von Anonymität oder eines Mangels an Qualität nicht aufbewahrt wurden. Dem fragmentarischen Blick soll in acht Fallstudien entgegen werden, um die Bandbreite aller dieser Transferphänomene aufzeigen zu können.<sup>487</sup>

485 Vgl. Zimmer 2008, S. 60.

486 Stephan Bogen: Semiotik. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 329–335, hier S. 334.

487 Einen Überblick über die einzelnen Objektdaten findet sich im Katalog der Bildreihen, ab S. 269.

## 5.1 *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* – von der Gemäldegalerie in die private Andacht?

Zu den am häufigsten wiederholten Bilderfindungen Sprangers zählt ein für sein Œuvre anscheinend recht untypisches Bildthema, wird der Künstler doch stets mit der Darstellung von erotisch ineinander verschlungenen Götterpaaren in Verbindung gebracht.<sup>488</sup> Dies mag dazu geführt haben, dass sein Gemälde *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* mit seiner christlichen Ikonografie noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts als Werk italienischer Künstler in der Bukarester Sammlung verzeichnet war und erst von Roberto Longhi plausibel dem Prager Hofkünstler zugeschrieben werden konnte (**Kat.-Nr. B 1**).<sup>489</sup> Die heute wieder sichtbare Inschrift auf der Schaufel bestätigt diese Zuschreibung, und so zählt man das Gemälde *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* heute zu den wenigen signierten und datierten Werken Sprangers. Sowohl die Datierung in der Inschrift als auch die Nennung im Prager Inventar lassen darauf schließen, dass es für die kaiserliche Gemäldegalerie entstand.<sup>490</sup>

Es handelt sich um eine großformatige Wiedergabe einer Szene aus dem Johannes-evangelium (Joh 20, 17), in der Maria Magdalena weinend am leeren Grab von einem an sie herantretenden Gärtner überrascht wird und in diesem den auferstandenen Christus erkennt. Seine Figur tritt von links hinten aus dem Dunkel. Er trägt einen braunen aus der Form geratenen Filzhut und schultert eine Schaufel. Diese Attribute sowie das schlicht gehaltene, rotbraun verwaschene Oberkleid und das sonnengebräunte Inkarnat lassen auf den ersten Blick einen Gärtner vermuten. Schwer zu erkennen und beinahe von dem Kopf der vor ihm knienden Frau überdeckt, ist eine der Nagelwunden als Zeichen seiner Passion an der Hand zu erkennen, die den Schaufelgriff umfasst. Um die Hüften trägt er noch dazu einen kostbaren roten Mantelstoff, der in großen Falten geschlagen ist und über dem linken Arm in eine Drapierung übergeht als Kontrast zu dem Erscheinungsbild als einfacher Gartenarbeiter. Vor dem Körper, sowohl an den Betrachter als auch an die vor ihm knienden Maria Magdalena gerichtet, formt die rechte Hand eine deutliche Geste zum Innehalten, indem der Zeigefinger mahnend aufgerichtet ist. Dabei legen seine Finger die Handfläche in starke Schatten, sodass

488 Die Wahl des Titels *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* für die jüngste Ausstellung in New York 2014 sei nur als Beispiel für diese Verknüpfung genannt.

489 Bartholomäus Spranger, *Christus als Gärtner, Noli me tangere*, 1591, 128,5 × 97,3 cm, Öl auf Leinwand, Bukarest, Muzeul National de Arte al Romaniei, Inv.-Nr. 8053/87, vgl. Léon Bachelin: *Tableaux Anciens de la Galerie Charles I<sup>er</sup> Roi de Roumanie*. Paris 1898, Nr. 43, S. 59–60 (als Barocci); Alexandru Busuioceanu: *La galerie de peintures de Sa Majesté le Roi Carol II de Roumanie. Écoles italiennes du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris 1939, Nr. 39, S. 88–89 (als Fontana); DaCosta Kaufmann: *School* 1988, Nr. 20.52, S. 266–267 (mit älterer Literatur); Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 59, S. 131–132 (mit aktueller Literatur).

490 Zimmermann 1905, S. XLI: „911. Wie Christus der Maria Magdalena erscheint, vom Spranger. (Orig.)“.

auch hier die Nagelwunde erst bei näherer Betrachtung zu erkennen ist. Diese Geste, die prominent links von der Bildmitte platziert ist, lässt die anfängliche Identifizierung ins Schwanken geraten, und auf den zweiten Blick fällt neben einem schmalen Goldring um das behütete Haupt die christusähnliche Physiognomie auf. Christus ist an eine von der linken unteren Bildecke angeschnittene Kante getreten, welche wohl die Sarkophagwand andeuten soll, auf der die junge Frau ihr kostbares Salbgefäß in Silber und Gold abgestellt hat. Sie kniet vor der kleinen Steinmauer und wendet lediglich den Kopf dem Herantretenden zu, sodass ihr zartes Gesicht mit dem porzellanhaften Inkarnat im Profil erscheint. Während kleine blonde Locken den Haaransatz umrahmen, wurden einzelne Strähnen am Hinterkopf zurechtgelegt, von einem dunkelblauen Seidentuch gefasst und mit blauen Schleifen an den Schläfen fixiert, während eine Perlenkette in die Locken eingewoben scheint. Einzelne lange Haarstränge liegen offen auf den Schultern und verschwimmen mit dem gelbgoldenen Umhang. Dieser steht im Kontrast zu dem blauen Überkleid, das sie über einem schimmernden weißen Obergewand trägt.

Der Geste Christi folgend verharrt Maria Magdalena in ihrer Bewegung und verfängt sich mit der linken Hand in einem weißen Schaltuch, das vor der Brust übereinandergelegt ist. Der abgespreizte Daumen und die ausgestreckten Finger scheinen provokativ auf die durch das Gewand hindurchscheinenden Brustwarzen zu weisen. Mit der Rechten hingegen stützt sie sich auf das auf der Kante des Sarkophags stehende Gefäß und umspielt den Rand grazil mit dem Zeigefinger.

Gekonnt suggeriert die Blickführung der Figuren die Ambivalenz von dynamischer Drehung und Innehalten. Während Maria Magdalena mit überraschten Augen den Blick in der rückwärts gewandten Drehung suchend und ein wenig zögerlich nach oben richtet, antwortet der Gärtner mit bedächtig niedergeschlagenen Augen und einer ihr zugeordneten Verbotsgeste. Dabei lässt Spranger auf dieser dicht gedrängten kleinen Fläche neben dem Sarkophag einen diagonal in die Tiefe führenden Bildraum entstehen. Der sehr nahe an der Szene teilhabende Betrachter wird durch die angeschnittene Figur der Maria Magdalena über ihren Arm und Blick diagonal nach hinten geführt und durch den Blick Christi wieder zurückgeleitet.

Erst bei genauerem Hinsehen und dieser Achse folgend wird der Landschaftsausblick im rechten oberen Bildviertel einbezogen. Hinter einem undefinierten dunklen Bildmittelgrund mit einem angedeuteten Tor eröffnet sich eine türkisblaue hügelige Landschaft mit einzelnen Siedlungen und Menschen, die wie in Nebel gehüllt erscheinen. Auf einem Hügel im Bildmittelgrund sind dann in grisaillehafter Art drei leere Kreuze zu erkennen, die auf die Vorgeschichte dieser Szene, die Passion und den Kreuzestod, verweisen. Der wolkenverhangene graublaue Himmel und die bewaldeten Hügel bilden eine kühltonige Kulisse zu den farbenstarken Stoffen im Vordergrund. Die Figuren werden von einem hellen Licht, das von rechts kommt, hell angestrahlt, sodass sich unter dem erhobenen Arm Christi ein Schlagschatten bildet und seine Augen unter der Hutkrempe stark verschattet sind.

Das Bildthema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* kommt aus dem Bereich der neutestamentarischen Ikonografie und wird gemäß der Vulgata meist unter dem lateinischen Titel *Noli me tangere* geführt. Zieht man die biblische Vorlage, hier die Lutherbibel von 1984, heran, wird schnell deutlich, dass sich Spranger relativ genau an den Text gehalten hat, wobei er die Erzählung in einem Moment zusammenzieht:

Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte. Als sie nun weinte, schaute sie in das Grab und sieht zwei Engel in weißen Gewändern sitzen, einen zu Häupten und den andern zu den Füßen, wo sie den Leichnam Jesu hingelegt hatten. Und die sprachen zu ihr: Frau, was weinst du? Sie spricht zu ihnen: Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.

Und als sie das sagte, wandte sie sich um und sieht Jesus stehen und weiß nicht, dass es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Frau, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast; dann will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm auf Hebräisch: Rabbuni!<sup>491</sup>, das heißt: Meister!<sup>492</sup>

Dem schnellen Erkennen folgt in Vers 17 die Warnung, sie dürfe Jesus nicht berühren:

Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater. Geh aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.<sup>493</sup>

Die gesamte Bilderfindung ist demnach konform mit der über die Übersetzungen hinweg tradierten Textkonventionen. Spranger sucht die Herausforderung und entwickelt zwei unterschiedliche visuelle Übersetzungen für die gleiche Szene.

Kann diese Texttreue und das Spiel mit den Darstellungstraditionen der Grund sein, warum es eine Vielzahl von Kopien in unterschiedlichen Gattungen von eben diesem Thema gibt? Oder ist Spranger mit beiden Kompositionen eine besondere Invention gelungen, die den Geschmack nicht nur des Kaisers, sondern auch der Zeit getroffen haben könnte? Bereits Michael Henning weist darauf hin, dass Spranger hier das Thema *Noli me tangere* neu gestaltet hat. Henning hebt hervor, dass die profane

491 In der Vulgata findet man die Version „Rabboni“, welche dann auch in der Inschrift des Kupferstichs verzeichnet ist: Joh 20, 16: „dicit ei Iesus Maria conversa illa dicit ei **rabboni** quod dicitur magister“.

492 Joh 20, 11–16.

493 Ebd., 17.

Erscheinung Christi im Gegensatz zu seiner göttlichen Natur stehe und der Bildraum der Szene stark beeinträchtigt werde.<sup>494</sup>

Diese These Hennings gilt es zu belegen. Zuerst soll Sprangers Bilderfindung in der Version des Gemäldes mit anderen Kompositionen des gleichen Themas verglichen werden. Welche Aspekte seiner Arbeit ordnen sich gemäß einer Darstellungstradition des Themas einer konventionellen Auffassung unter und welche sprechen aufgrund einer Erneuerung für Sprangers Innovationskraft? Danach kann unter Zuhilfenahme einer tiefgehenden Lektüre des Quellentexts nach Gründen für die Veränderungen in der Darstellung gesucht werden. Erst im Anschluss daran dienen die vorgenommene Analyse und die bis dahin gezogenen Schlüsse einer Auseinandersetzung mit den Wiederholungen und Variationen von Sprangers Bilderfindung. Ziel dieses Vorgehensweise ist es, die Gründe zu fassen, warum diese Bildidee von großer Beliebtheit bei den Zeitgenossen war und welche Funktion die Wiederholungen hatten. Dabei muss stets hinterfragt werden, welche Berührungspunkte das vorbildgebende Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung mit den bekannten Wiederholungen hat.

### 5.1.1 Versionen des *Noli me tangere* von Bartholomäus Spranger

Ein Grund für die Popularität des Themas *Noli me tangere* liegt sicherlich in der engen Verbindung der Erzählung mit dem Glaubensbekenntnis. Dabei ist sowohl die Auslegung als auch die Übersetzung der Bibelstelle mit einem Verständnis verbunden, das zu Fehldeutungen führen könnte. Im Griechischen ist an dieser Stelle „me mou haptou“ zu lesen. Die deutsche Übersetzung geht mit „Berühre mich nicht“ ein wenig an der ursprünglichen Intention vorbei. Der Infinitiv *haptēin* kann nämlich nicht nur ‚berühren‘ im wörtlichen Sinne, sondern auch figurativ mit ‚an etwas festhalten‘ übersetzt werden. Barbara Baert führt aus, dass gerade dieses Element ein beschwichtigendes Wort vonseiten Christi sei, denn „[f]rom a theological perspective, one could apply the thesis argument here: He has truly risen, for He has been seen. Seeing is believing“.<sup>495</sup> Man solle nicht an ihm als Person festhalten, nicht in der Trauer verhaftet bleiben, sondern seiner eingedenk vertrauen und glauben.<sup>496</sup> Daraus ergibt sich eine Disposition im Verbot des Nicht-Anfassens mit dem Wunsch eines haptischen Beweises für den wiederauferstandenen Körper. Vor allem in dieser augenscheinlich widersprüchlichen Lage steckt der theologische Kern des Sujets: Die büßende Maria Magdalena wird in ihrem Glauben auf die Probe gestellt. Sie muss an die Auferstehung glauben. Durch das Berühren Christi würde sie ihrem Zweifel nachgeben. Dass es nicht direkt um das

494 Henning 1987, S. 99–100, 217.

495 Barbara Baert: *Noli me tangere* or the Untouchable Body. Five Exercises in the Prohibition on Touching. In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2007), S. 8–21, hier S. 16.

496 Vgl. ebd., hier S. 10.

Verbot des Anfassens geht, bestätigt die spätere Aufforderung an den Apostel Thomas, die Seitenwunde doch direkt zu berühren.<sup>497</sup> Maria Magdalena hat ihn nicht durch das Sehen erkannt, sondern erst, nachdem Christus ihren Namen nennt. Daraufhin folgt das Verbot des Anfassens. Bei Thomas hingegen ist es umgekehrt. Er erkennt Christus, aber glaubt nicht an dessen Auferstehung. Daher darf er durch eine Berührung verifizieren, was er mit seinem Geist nicht erkannt hat. Maria Magdalena glaubt also bereits bei dem Wort, dem Erkennen, fest an die Wiederauferstehung und braucht das Anfassen als Bestätigung nicht mehr.<sup>498</sup>

Die Darstellung des Auferstandenen, der an Maria Magdalena herantritt und ihr das Glaubensbekenntnis ohne haptischen Beweis abverlangt, ist bereits im Mittelalter häufig Teil von zyklischen Passionsdarstellungen. Dabei trifft man noch auf unkanonisierte Darstellungsweisen mit lokalen Abweichungen.<sup>499</sup> Es findet häufig eine Vermischung mit dem Typus des auferstandenen Christus und Attributen der Gärtnerfigur statt.

Erst in der frühen Neuzeit erfolgte eine Reduktion auf die zwei Hauptfiguren.<sup>500</sup> Dabei lassen sich unterschiedliche Darstellungsweisen der Figur Christi festmachen. Zum einen gibt es die textnahe Auslegung der Szene, in der Christus als Gärtner an die Kniende herantritt und das Verbot ausspricht. Eine große Vorbildfunktion dieser Variante hat Albrecht Dürers Holzschnitt aus der *Kleinen Passion*, die sowohl nördlich als auch südlich der Alpen weitverbreitet gewesen war (**Abb. 52**).<sup>501</sup> Dem Betrachter den Rücken zuwendend kniet Maria Magdalena auf einem hohen bauchigen Salbgefäß vor dem an sie von links Herangetretenen und erhebt ihre Rechte, um ihn zu berühren. Christus hingegen hat bereits das *Noli me tangere* ausgesprochen und mahnt mit dem Zeigefinger zum Einhalt der Bewegung. In ein weites schweres Tuch gehüllt, werden seine Hand- und Fußwunden sichtbar. Als Gärtner ist er dann deutlich durch die links geschulterte Schaufel und den vorne hochgeschlagenen Hut mit großer Krempe zu erkennen. Von hinten links kündigen sich bereits die anderen Marien an, um das Grab zu besuchen. Dürer kombiniert in der Figur Christi durch den freien Oberkörper, das Manteltuch und das Zeigen der Wunden den Typus des Auferstandenen ohne Kreuzfahne mit dem des Gärtners.

Ähnlich, jedoch mit anderen Mitteln gelang Correggio um 1525 diese Vermischung (**Abb. 53**).<sup>502</sup> Inmitten einer grünen Landschaftskulisse zeigt sich hier Christus auf der

497 Vgl. ebd., hier S. 13.

498 Vgl. ebd., hier S. 16–17.

499 Holl et al. 1968.

500 Vgl. ebd., Sp. 334.

501 Vgl. Rainer Schoch et al. (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde. München 2001, Bd. 2, Nr. 217.

502 Vgl. David Ekserdjian et al. (Hrsg.): *Correggio and Parmigianino. Art in Parma during the Sixteenth Century*. Ausst.-Kat. Palazzo del Quirinale, Rom. Mailand 2016, Nr. 13, S. 190–191 (David Ekserdjian) mit älterer Literatur.

Abb. 52 Albrecht Dürer,  
*Noli me tangere* (Kleine Passion),  
1510, Holzschnitt, 127 × 98 mm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv.-Nr. RP-P-OB-1351



Abb. 53 Correggio,  
*Noli me tangere*,  
um 1525, Öl auf Leinwand,  
130 × 103 cm, Madrid,  
Museo Nacional del Prado,  
Inv.-Nr. P00111

rechten Bildseite Maria Magdalena auf der linken und bedeutet ihr mit einer eher flachen Hand innezuhalten. Deutlicher als die Geste des Verbots ist hier die gen Himmel gestreckte Hand als präfiguratives Zeichen der Auffahrt zu sehen. Den bloßen Oberkörper in einen blauen Mantel gehüllt, weist der Körper des Auferstandenen keine Merkmale der Passion mehr auf. Da darüber hinaus die Gartenwerkzeuge wie Spaten und Hacke bereits mitsamt Hut an die Seite gelegt wurden, ist hier weder *Noli me tangere* noch *Christus als Gärtner* als Bildthema gemeint. Viel eher wird auf den Transferzustand des Bezwingers des Todes hingewiesen. Ähnliches lässt sich auch bei Bronzino (1503–1572) rund drei Jahrzehnte später wiederfinden (**Abb. 54**). Sein auf die Schaufel gestützter, lediglich im Schambereich durch ein weißes Tuch verhüllter Christus zeigt sich in triumphierendem Schrittmotiv völlig unversehrt und vor Kraft strotzend. Dabei vermischen sich unterschiedliche Traditionen, indem es zu einer gleichzeitigen Darstellung der Christusfigur mit der Siegesfahne und Christus als Gärtner kommt. Hierbei wird die Gärtnervariante texttreu und die Version Christi als Triumphator über den Tod aus dem Spätmittelalter tradiert. Beide Auffassungen erfüllen im Kern allein durch die Haltung der Figuren den schwierigen Moment zwischen Begehren und Verbot, welcher in einem Akt der Erkenntnis endet, wie es bereits der Kirchenvater Ambrosius sah.<sup>503</sup> Oftmals sind die Hände, die sich lediglich in dieser neutralen Spalte zwischen den Protagonisten treffen, im Zentrum des Bilds dargestellt.<sup>504</sup>

In der Zeit des Konzils in Trient von 1545 bis 1563 kritisierten zunächst die Traktatschreiber den freien Umgang der Maler mit den biblischen Vorlagen. Gerade das Zeigen des offenen Grabs beispielsweise wurde von unterschiedlichen Seiten kritisiert. Johannes Molanus (1533–1585) empfindet es geradezu als Unart, dass man bei den zeitgenössischen Bildern Jesus nach der Auferstehung zuerst Maria erscheinen lässt, anstatt ihn der büßenden Maria Magdalena gegenüberzutreten zu lassen.<sup>505</sup> Vor allem für das bereits genannte Beispiel von Bronzinos Variante des Themas ist diese Kritik zutreffend. Das Gärtnermotiv wird stark vernachlässigt, da die körperliche Schönheit, die Verdrehungen der Figuren und das geschickte Arrangieren wie in einem Tanz im Interesse des Künstlers und Auftraggebers liegen: Eine bibeltreue Darstellung war nicht das Ziel.

Es ist zu beobachten, dass sich nach dem Tridentinischen Konzil als Antwort auf die Bildkritik und im Zuge des sich in Europa zuspitzenden Konfessionsstreits in den folgenden Jahrzehnten eine texttreuere Darstellung der Szene vermehrt durchsetzte.

Ein Kupferstich von Cornelis Cort nach Giulio Clovio aus dem Jahr 1567 zeigt den Auferstandenen gemäß der Quelle eindeutig als Gärtner (**Abb. 55**). Der vor der Sonne schützende, das Gesicht verschattende Hut hat seine Form verloren. Christus schultert eine Hacke über dem mit einem am Kragen ausgefransten Oberkleid, das in

503 Vgl. Baert 2007, S. 14, Anm. 14. Dort nach Ambrosius: De virginitate, Cap. III, 14–20, 20.

504 Vgl. ebd., S. 12.

505 Vgl. Hecht 2012, S. 489–490.



Abb. 54 Bronzino, *Noli me tangere*, 1560/1562, Öl auf Holz, 289 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.- Nr. 130



Abb. 55 Cornelis Cort nach Giulio Clovio, *Noli me tangere*, 1567, Kupferstich, 278 × 208 mm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. Graph.A1: 538

der Hüfte lediglich mit einer Kordel gegürtet ist. Es handelt sich um den Moment, in dem Maria Magdalena ihn als Christus erkannt hat und aus der knienden Position heraus ergreifen möchte. Diese Bewegung hält er jedoch durch seine zurückweisende Hand auf. Dass Christus die vor ihm Kniende hier mit der linken Hand mahnt, ist wohl der seitenverkehrten Wiedergabe der Vorlage geschuldet, da es bei den bisher angeführten Beispielen immer die rechte Hand gewesen ist, mit der die Geste *Noli me tangere* ausgeführt wurde. Im Hintergrund ist das Grab mit gemauertem Eingang zu erkennen, den ein Engel bewacht, der ähnlich überrascht wie Maria Magdalena die Armhaltung wiederholt. Und auch Sprangers Version des Themas in dem Bukarester Gemälde hält sich penibel an die Quelle. Es wäre sogar möglich, dass er Clovios Bilderfindung gekannt hat, da er in seiner Zeit in Rom bei dem berühmten Miniaturmaler das Malen auf Kupfertafeln erlernt und eng mit diesem für diverse Projekte zusammengearbeitet hatte.<sup>506</sup>

Im direkten Vergleich haben die beiden Kompositionen auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun. Während Clovio als Gartenwerkzeug noch die Hacke verwendet, greift Spranger auf die Schaufel zurück, die in Darstellungen nördlich der Alpen häufiger als Attribut des Gärtners vorkommt. Die größten Unterschiede liegen jedoch in der Wahl des Bildausschnitts, in der Positionierung der Figuren im Bildfeld und im Betrachterstandpunkt. Während in Clovios Version ein angemessener Abstand eingehalten wird, rückt in Sprangers *Noli me tangere*-Komposition der Betrachter empfindlich nahe an das Geschehen heran. Die Figuren sind somit an den Armen durch den Bildrand beschnitten und füllen beinahe vollständig die Bildfläche aus. In dem älteren Stich hingegen werden sie nicht vom Bildraum bedrängt und haben daher genügend Fläche, um raumgreifende Bewegungen mit ausgebreiteten Armen vornehmen zu können. Spranger bringt die beiden Handelnden auf kleinem Raum zusammen und lässt somit den leeren Spalt zwischen Christus und Maria Magdalena verschwinden, in dem bei den bisher aufgezeigten Beispielen meist das *Noli me tangere* in der Gestik Raum gefunden hat. Diese Verdichtung hat zur Folge, dass das durch den aufrechten Zeigefinger ausgesprochene Gebot des Nicht-Berührens allein durch die Nähe der beiden Figuren zueinander kaum eingehalten werden kann. Christus ist als Gärtner so dicht an die Trauernde herantreten, dass man als Betrachter vermuten kann, dass sich zumindest schon die Mäntel streifen. Durch das Drehen der gesamten Komposition in die Diagonale erzeugt Spranger somit eine für den Betrachter spannende Unsicherheit. Selbst bei noch so genauem Hinschauen ist nicht auszuschließen, dass aufgrund der Nähe eine Berührung der beiden Figuren trotz Verbots stattfindet. Erzeugt wird diese Ungewissheit durch das Negieren von etwas ikonografisch Notwendigem: dem Abstand zwischen beiden, der nun bei Spranger nicht mehr vorhanden ist.

506 Als Beispiel sei hier Sprangers *Bekehrung des Hl. Paulus* genannt, welches er frei nach einer Zeichnung von Giulio Clovio auf Kupfer gemalt hat, siehe Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 11, S. 80–81.



Abb. 56 Lucas van Leyden, *Noli me tangere*, 1519, Kupferstich, 132×165 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-1655

Viel eher als Clovios Version, die wie bereits erwähnt seitenverkehrt gedacht werden muss, scheint sich Spranger mit der bei Zeitgenossen bekannten und verbreiteten Komposition Dürers aus der *Kleinen Passion* auseinandergesetzt zu haben, finden sich doch hier dasselbe Schaufelmotiv und eine ähnliche Physiognomie Christi wieder. Allerdings wirkt auch hier im Vergleich die Komposition des Gemäldes durch die Drehung der Maria Magdalena und die Nähe der Figuren gestaucht.

In keinem der bisher aufgeführten Beispiele liegt jedoch ein phänotypisches Vorbild für die Wahl des Bildausschnitts vor. Spranger scheint sich bei dieser Bilderfindung im Vergleich mit anderen Künstlern, die ihm bekannt gewesen sein konnten, einer langen Darstellungstradition bezüglich der Positionierung der Figuren zueinander gänzlich zu verweigern. Viel eher lässt sich seine Bildidee als Amalgam unterschiedlicher Darstellungstraditionen lesen. Dabei überrascht seine Wahl des Ausschnitts. Fündig wird man im Werk Lucas van Leydens, von dem ein 1519 datierter Kupferstich des gleichen Themas ein Vorbild gewesen sein könnte (Abb. 56). Es ist bekannt, dass Rudolf II. nicht nur diverse Druckstöcke von Dürer und Aegidius II Sadeler, sondern auch von van Leyden besessen und gemeinsam in der Kunst- und Wunderkammer

aufbewahrt hatte.<sup>507</sup> Darüber hinaus verfügte er über eine umfangreiche Sammlung, sodass Spranger, der selbst wiederum eine große Grafiksammlung besaß, dieser Stich gewiss bekannt gewesen sein dürfte. Der Vorwurf der eklektischen Zusammenstellung von bekannten Elementen aus unterschiedlichen Werken, dem sich Sprangers Kunst noch Mitte des 20. Jahrhunderts ausgesetzt sah, ist unter dem Aspekt der *Imitation* und *Aemulatio* komplett zu entkräften, wie bereits zuvor ausführlich diskutiert wurde.

Geschaffen für die Gemäldegalerie des Kaisers und somit für ein kunstliebendes und gelegentlich kennerschaftliches Publikum, bietet diese Komposition ausreichend Möglichkeiten zur Konversation. Das bewusste Einbeziehen eines Betrachters durch die Geste des angeschnittenen Arms und den führenden Blick Maria Magdalenas lässt den erhobenen Zeigefinger Christi auch zum mahnenden Zeichen für die Personen vor dem Gemälde werden. Doch diese einzige Auslegung der Funktion genügt nicht, um den Facettenreichtum in Sprangers Gemälde zu fassen. Neben diesem Spiel mit Darstellungstraditionen und einem Einbeziehen des Betrachters enthält die Szene *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* in dieser Komposition noch dazu eine stark erotische Komponente, die zunächst bei einem Werk mit religiösem Inhalt verwundern dürfte. Neben dem Offensichtlichen, die bereits erwähnten durch das Oberkleid hindurchschimmernden Brustwarzen, wirkt auch die verzückte Geste der Hände erotisch: Während Maria Magdalena mit der einen beinahe kokett den Seidenschal befinger, umspielt sie mit der anderen den Rand des Gefäßes. Ihr diagonal nach hinten gerichteter Blick erinnert an die häufig erotisch aufgeladenen Darstellungen der büßenden Sünderin, die sich als Bildthema bei den rudolfinischen Künstlern ebenfalls einer gewissen Beliebtheit erfreut hat.<sup>508</sup> Doch ist dadurch noch nicht ausreichend erklärt, warum gerade diese Bilderfindung Sprangers so häufig wiederholt wurde.

### 5.1.2 Kupferstiche und Kopien

Aufschluss soll daher die Analyse der Rezeptionsreihe geben, wobei zunächst von den der Invention folgenden Kupferstichen ausgegangen wird, um dann nach der Untersuchung der gemalten Kopien Rückschlüsse auf das Transfermedium ziehen zu können. Im Anschluss daran soll nach Möglichkeit versucht werden, die ursprüngliche Funktion einer jeden Kopie zu rekonstruieren, da hier Indizien für die zeitgenössische Beurteilung der Bildidee Sprangers gefunden werden können. Daran anknüpfend und

507 Vgl. Bauer/Haupt 1976, S. 104: „Ein Kästlin, darinne sein nachgenante geschnittene Kupfer. 1984. In der understen schubladen ligen erstlich ein groß kupfer von *Eg: Sadeler* geschnitten, sein *Palass et Musae*, des *B. Sprangers invention*. 1985. Ein kupfer von *A. D.f Albrecht Dürer* geschnitten, ist *st. Eustachius*.“

508 Zu übertragen ist diese Beobachtung auch auf die vielen Kopien nach Joseph Heintz' d. Ä. *Büßender Maria Magdalena*, vgl. Zimmer 2008; Vácha 2010; Zimmer 2011.

aufgrund der neuen Erkenntnisse kann auf die anfangs gestellte Behauptung zurückgegriffen werden: Die rudolfinische Kunst hat nach dem Tod Rudolfs II. kein Ende gefunden, sondern die europäische Kultur weiterhin mitgeprägt. Gezeigt werden soll diese Prägung vor allem an den Inventionen Sprangers, die nicht nur bei Zeitgenossen von großer Beliebtheit waren.

Blickt man zunächst auf die Kupferstiche, muss man sich bewusst machen, dass bereits hier eine große Transferleistung vorliegt. Es war ein enormes Abstraktionsvermögen der Kupferstecher notwendig, um die meist schnell ausgeführten Vorzeichnungen bzw. buntfarbigen Gemälde in das eigentliche Medium zu übertragen. Dabei gingen sie mit großer Interpretationskraft diese Aufgabe an, indem sie durch eine Vielzahl von Grauabstufungen eine Farbigkeit treffen mussten, die wie bei diesem Beispiel die Tiefe der Landschaft und die Plastizität der Figuren erzeugen.<sup>509</sup>

Auf den ersten Blick scheint der Kupferstich von Jan I Sadeler zu dem Typus der Reproduktionsstiche zu gehören. Diese Vermutung wird ebenfalls durch die am unteren Plattenrand gesetzte Beschriftung „Pinxit Barth : Spräger, Joann : Sadeler sculps[it] : et dedic[avit] :“ gestützt (**Kat.-Nr. B 2**). Damit wird eine gemalte Vorlage, ein Gemälde, als Vorbild für Sadelers Stich festgesetzt. Es fallen trotzdem bei genauem Vergleich der heutigen Erscheinungsform der Tafel mit dem Kupferstich einige Abweichungen auf. Schon am unteren linken Bildrand der Grafik wachsen aus dem angeschnittenen Rand kleine Blätter hervor, die im Gemälde nicht zu erkennen sind. Allerdings ist die Malschicht nicht an allen Stellen erhalten und wurde insbesondere an den Rändern stark in Mitleidenschaft gezogen.<sup>510</sup>

Der Armreif an Maria Magdalenas linkem Handgelenk als ein Zeichen für ihre Herkunft aus wohlhabendem Hause ist ein wenig schmaler gebildet als im Gemälde zu sehen. Eine weitere Änderung, und damit auch die markanteste im Kupferstich, wird in dem Landschaftsausschnitt an der rechten oberen Bildecke sichtbar. Spranger setzte vor die Stadtkulisse Jerusalems, in grünblauem Nebel versunken, die drei Kreuze wie in Weißhöhung in das Tal hinein, und zwar lediglich mit knappen, ungenauen Pinselstrichen. So bleibt unklar, ob die Kreuze leer sind oder nicht. Auf dem Kupferstich sind sie deutlich sichtbar auf dem Hügel am rechten Bildrand zu sehen. Während das mittlere Kreuz bereits leer ist, hängen an den flankierend schräg dazu stehenden Kreuzen noch die Leidensgenossen Christi. Ist Sadeler hier von der Vorlage abgewichen? Diese Annahme muss revidiert werden. Vor dem gereinigten Original erscheinen auf dem Hügel, an der gleichen Stelle wie im Kupferstich, die Ansätze von

509 Vgl. Tobias Pfeifer-Helke: Stichnetzeichnungen. In: Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011, S. 325–326, hier S. 325.

510 Grund hierfür sind sicherlich die vielen Transporte durch die häufigen Besitzerwechsel, siehe Provenienz Kat.-Nr. B 1. Der Restaurierungsbericht war bisher noch nicht einsehbar und würde weitere Aufschlüsse darüber geben.

Kreuzbalken in einem weißlichen Grünton (Abb. 57). Die wie Kreuze anmutenden Striche gehören eher zur abreviaturnhaft gesetzten Silhouette der Stadt. Es ist wohl dem schlechten Zustand der Malschichten und diversen Reinigungen zuzuschreiben, dass die Kreuze nicht erhalten sind. Somit hätte sich Sadeler an dieser Stelle penibel an die Vorlage gehalten. Für diese Annahme spricht ebenfalls Sprangers ansonsten textnahe Darstellung. Gemäß der biblischen Erzählung wurden die Kreuze auf dem Berg Golgatha aufgestellt, sodass eine Positionierung im Tal, welches noch dazu stark vernebelt und undeutlich ausgeführt ist, nicht nur der Quelle widersprechen würde, sondern auch kompositorisch unglücklich gelöst wäre. Die weißen Linien vor den Toren der Stadt, bisher als Kreuzgruppe identifiziert, sind eher der Stadt zuzuordnen.



Abb. 57 Bartholomäus Spranger, *Noli me tangere* (Detail Kat.-Nr. B 1)

In der Darstellung gelingt es Sadeler also, im Kupferstich eine genaue Wiederholung des Gemäldes zu leisten. Die Schwierigkeit dieses Transfers liegt an anderer Stelle. Durch den dominanten Lichteinsatz lässt Spranger Licht- und Schattenpartien stark kontrastieren, einzelne Bildpassagen liegen beinahe völlig im Dunkeln. Die Herausforderung an den Kupferstecher bestand nun darin, diese dunklen Tonwerte im grafischen Medium zu imitieren, ohne die Schraffenverbünde zu verwaschen oder gar die Details des Vorbilds unkenntlich zu machen. Und genau hier liegt die Qualität Sadelers begründet: In seinem Stich sind vor allem jene Details deutlich erkennbar, die auf dem Gemälde stark verschattet oder unpräzise ausgebildet sind. Neben den

einzelnen Schmuckdetails im Haar von Maria Magdalena und einer genauen Ausführung von Gewandfalten sind es besonders die Nagelwunden Christi, dessen Blick und die Kreuzgruppe im Hintergrund, die – aufgrund von starker Verschattung oder schneller, teils flüchtiger Malweise im Gemälde – im Stich dominanter wirken. Vor allem die unter dem Gewand hervorragenden Brustwarzen Maria Magdalenas erhalten im Vergleich zu dem Gemälde einen aufreizenderen Charakter. Darüber hinaus präzisiert der Titulus über der Darstellung den Moment. Ähnlich einem Ausruf wird hier die Szene pointiert: „MARIA: RABBONI.“, das als ‚Maria ruft Rabboni (Meister)‘ gelesen werden kann und auf die Vulgata-Übersetzung hindeutet.

Auch wenn der Vorteil des Kupferstichs im Vergleich zur gemalten Variante vor allem in der Wiedergabe von Details liegt, vermag er jedoch die Volumina nicht in Gänze abzubilden. Das Gemälde wirkt insbesondere durch die kontrastreiche Hell-Dunkel-Führung und den aus dem Dunkel hervortretenden Christus um einiges tiefer als der monochrome Druck. Daher erscheint das Gesicht Christi in Sadeler's Umsetzung bei Weitem flacher und weniger bewegt als im Vorbild.

In der Regel wird der Kupferstich nach 1591 angesetzt, da das datierte Gemälde hier einen *terminus post quem* vorgibt. Auch die unter das Bildfeld gesetzte Inschrift gibt weitere Informationen:

PRO ILLUS.tri AC GENERO.so D[omi]no D.JOANNI LIBE<sup>ro</sup> BARONI  
À SPRINZENSTAIN ET NEUHAUS, S.[a]cra[e] C.[casa]re M.[aiesta]ti ET  
SERENISS.[imo] FERDINANDO ARCHIDUCI AUSTR.iae etc. À Cons. /

Gewidmet Johann Albrecht Baron von Sprinzenstein und Neuhaus, ist bisher keine genauere Datierung möglich gewesen. Dem *Universallexikon* von Johann Heinrich Zedler ist zu entnehmen, dass Sprinzenstein von seiner Anstellung bei Ferdinand II. von Tirol um 1590 in den Dienst Erzherzog Maximilians als oberster Proviantmeister wechselte, um kurz darauf bei Herzog Wilhelm von Bayern als Geheimer Rat tätig zu werden.<sup>511</sup> Allerdings entbehrt die Quelle präziserer Angaben und die Bezeichnung „um das Jahr 1590“<sup>512</sup> lässt durchaus einen gewissen Spielraum zu. Es bleibt also zu vermuten, dass der Stich in zeitlicher Nähe zum Gemälde entstand, sodass die sich rasch ändernden Anstellungsverhältnisse nicht berücksichtigt werden konnten.

So unsicher wie die Datierung bleibt auch der Grund für die Widmung. Während Annette Strech noch annimmt, dass die Widmung an den kaiserlichen Beamten wohl allein von Jan I Sadeler ausgeht,<sup>513</sup> sieht Dorothy A. Limouze den Hofkünstler in den Prozess integriert: „While the dedications were authored by the court artist

511 Zedler, Bd. 39 (Spif-Sth), Sp. 514–515.

512 Ebd., Sp. 514.

513 Siehe Annette Strech: *Druckgraphik nach Bartholomäus Spranger (1546–1611). Kupferstiche 1573–1610*, 2 Bde. Mag. FU Berlin 1996.

Spranger, the prints no doubt introduced Jan Sadeler's virtuosity to potential patrons.<sup>514</sup> In der Regel versuchten Künstler, durch eine Widmung einen möglichen Auftraggeber oder Fürsprecher für sich zu gewinnen. Beweggründe könnten finanzieller Natur gewesen sein oder der strategischen Karriereplanung gedient haben. Die Familie Sadeler beherrschte diese Form der Diplomatie durchaus. Denn bereits zehn Jahre zuvor hatte Jan I Sadeler bei Kaiser Rudolf II. um ein Privileg für seine Drucke gebeten.<sup>515</sup> Als Fürsprecher konnte er Graf Otto Heinrich von Schwarzenberg, einen einflussreichen böhmischen Adligen, gewinnen, dem er erst kurze Zeit zuvor einen Porträtstich gewidmet hatte.<sup>516</sup> Das Privileg wurde zunächst auf zehn Jahren angesetzt, mehrmals verlängert und wurde noch beim hier besprochenen Druck durch die Inschrift „cu[m] privilegio S.[acrae] C.[aesareae] Maiestat.[is]“ eingesetzt.<sup>517</sup>

Vorstellbar wäre, dass auch mit dieser Widmung ein Versuch unternommen wurde, einen möglichen Auftraggeber zu gewinnen. Da Spranger in dieser Zeit bereits eine gut besoldete Stelle als Hofkünstler in Prag innehatte, wird wohl eher Jan I Sadeler die treibende Kraft hinter dieser Vervielfältigung gewesen sein. Dafür spricht ebenfalls, dass er zusammen mit seinem Bruder Raphael zwei weitere Stiche Johann Albrecht Sprinzenstein widmete.<sup>518</sup> Mit den gleichen Titularen versehen, scheint der Stich *Noli me tangere* nach Spranger zu einer kleinen Kampagne gehört zu haben, um die Gunst des Barons zu gewinnen, der bis zu seinem Tod 1598 stets hohe Ämter an diversen Höfen bekleidete.<sup>519</sup>

Dass sich der Stich recht großer Beliebtheit erfreute, zeigt eine gleichsinnige Kopie im Kupferstich von Eli du Bois, der laut Inschrift von Nicolas de Mathonière (1573–1640) verlegt wurde, einem weitgehend unerforschten Verleger, der wohl um 1610 tätig war (**Kat.-Nr. B 2 a**).<sup>520</sup> Die Widmung wurde jedoch geändert und einem

514 Limouze 1997, S. 173.

515 Vgl. Voltelini 1894, S. LXXX, Reg. 11938; zur Sadeler-Kupferstecherdynastie vgl. Rute M. Edquist: *Sadeler Catalogue. Catalogue of the Prints of the Sadeler-Family at the Baillieu Library*. Melbourne 1990; Isabelle de Ramaix (Hrsg.): *Les Sadeler, graveurs et éditeurs* (= Bibliothèque Royale Albert I., Bd. 233). Ausst.-Kat. Bibliothèque Royale, Brüssel. Brüssel 1992.

516 Siehe Limouze 1997, S. 173; die Quellen sind nachzulesen bei Voltelini 1894, S. LXXX–LXXXII, Reg. 11938, 11939, 11949.

517 Vgl. Limouze 1990, S. 30–31: „Accordingly, the documents which exists regarding privilegia, which were early, government-implemented patents, giving permission to publish and protection against illegal copying by other printmakers, imposed both religious and political censorship on a printmaker's subject matter.“ Korrespondenz publiziert bei Voltelini 1894, S. LXXX–LXXXII, Reg. 11938, 11939, 11949.

518 Bei den anderen Stichen handelt es sich um zwei querformatige Stiche mit Küchen und Gastmahlthema nach Kompositionen Jacopo Bassanos, vgl. Dieuwke de Hoop Scheffer (Hrsg.): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Bd. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II., Text*. Amsterdam 1980, Nr. 199, 200.

519 Vgl. Zedler, Bd. 39 (Spif-Sth), Sp. 514–515.

520 Ein datierter, von Mathonière verlegter Druck mit einer *Huldigung zur Krönung von Louis XIII.* nennt das Jahr 1610 als Datum, siehe Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HB24899,



allgemeinen Verwendungszweck zugeführt. Oberhalb der Darstellung ist „S. Maria Magdalena“ zu lesen. Somit steht nicht mehr der narrative Charakter der Bibelerzählung im Vordergrund, es handelt sich nun vielmehr um eine Heiligendarstellung. Erklärend wurde dann unter das Bild eine verkürzte Beschreibung der Szene auf Latein gesetzt. Sprangers Bilderfindung wurde durch das Weglassen der Widmung und der dadurch erfolgten Herauslösung aus dem höfischen Kontext für den französischen Markt aufbereitet.

Eine von der Forschungsliteratur bisher kaum beachtete weitere Bilderfindung Sprangers verkompliziert die Sachlage. Gestochen von Aegidius II Sadeler, lässt sich eine andere Version des gleichen Themas in vielerlei Kopien wiederfinden (**Kat.-Nr. Bildreihe C**). Derselbe Titel führte zu fehlerhaften Abbildungen<sup>521</sup> oder der vorschnellen Annahme, der Stich von Aegidius II sei lediglich eine Inverskopie von Johanns Druck.<sup>522</sup> Wie der direkte Vergleich beider Kupferstiche jedoch zeigt, ist dies nicht der Fall.

Auf den ersten Blick trägt die Ähnlichkeit der Komposition und der Bildaufteilung. Bei beiden wird das hochrechteckige Format von einer darunterliegenden Inschrift begleitet. Sowohl die Positionen der Figuren und die nahe an den Betrachter gerückte Maria Magdalena als auch der sie überragende Christus auf der linken Bildseite lassen bei beiden Stichen einen Landschaftsausblick im rechten oberen Bildviertel zu. Während diese formalen Merkmale übereinstimmen, weichen die beiden Versionen bei genauerer Betrachtung deutlich voneinander ab.

Zwar wird der Betrachter ebenfalls durch den nach hinten gerichteten Blick Maria Magdalenas auf den Christus in Gärtnergestalt geführt, hier jedoch bleibt ihm der Zutritt zur Szene durch ihren als Grenze fungierenden aufgestützten Arm verwehrt. In einer ebenso eleganten wie artifiziellen Torsion hält sie in ihrer Bewegung inne. Der an sie herantretene Christus ist in Aegidius II Sadelers Stich nun mit entblößter Brust in vollkommen idealisierter Schönheit zu sehen, wobei die Zeichen seines Kreuzestods sowohl an seiner rechten Seite als auch an der erhobenen Hand deutlich zu erkennen sind. Dabei entspricht er mit dem fein gewirbelten Bart, den halblangen Locken und einem spitzen Schnauzer der Mode in Sprangers Zeit. Der Gärtnerhut wirkt dem folgend mit einem Aufschlag koketter, wobei auch hier die breite Krempe den gesenkten Blick verschattet. Bei dieser Figur ist ebenfalls eine Torsion innerhalb des Körpers zu erkennen, die das Ergebnis einer vorausgegangenen Bewegung zu sein scheint. Im Herantreten und gleichzeitigen Zurückweichen durch Kopfdrehung und Handgeste vor der Berührung, entsteht ein Moment der Spannung.

Neben diesen offensichtlichen Abweichungen gestaltet sich auch die Landschaft in dem jüngeren Stich anders, als es noch bei dem Gemälde oder dann bei Jan I Sadelers

<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HB24899> [Stand: 01.08.2022], vgl. Strech 1996, Bd. 2, Nr. 61, S. 49.

521 Vgl. Ausst.-Kat. Essen/Wien 1988, Bd. 1, S. 184, Abb. 4.

522 Vgl. *TfB*, Bd. 72, S. 102.

Reproduktion der Fall ist. Eine dunklere Partie, lediglich durch einen umwucherten Baumstamm gebildet, hinterfängt Maria Magdalena. Die Verortung der Figuren in dem Garten wird durch den deutlich sichtbaren rautenförmigen Zaun betont. Dahinter wiederholt Spranger bzw. Aegidius die gleiche Torformation und den diagonal rechts dahinter aufragenden Kreuzigungsberg. Der Ausblick auf Jerusalem mit seinen überkuppelten Häusern erstreckt sich nun bis an die linke Bildkante über einen weiteren Bildraum und endet nicht in einem Bergmassiv, sondern in sanften Hügeln.

Während man aufgrund des geänderten Lichteinfalls denken könnte, Aegidius' Version sei eine seitenverkehrte Wiedergabe einer Spranger-Zeichnung, zeigt die auf dem Stich korrekte Position der Seitenwunden, dass dem nicht so ist. Mit gewissem Aufwand wurde die heute unbekannte Vorlage seitenverkehrt gestochen. Die formal ähnliche Positionierung der Figuren ist demnach beabsichtigt und kein Ergebnis des Druckvorgangs.

Noch offen ist, in welchem Bezug diese zweite Version des gleichen Themas zu dem Gemälde sowie zu dessen Nachstich steht und was mit einer Neuauflage bezweckt werden sollte. Diese Fragen sind nicht eindeutig zu klären. Bisher wurde vermutet, dass Spranger in einem gewissen zeitlichen Abstand das Bildthema erneut aufgegriffen hat, um es seiner veränderten Figurenauffassung anzupassen. Man sieht sich an vergleichbare Konstellationen wie bei der Wiederholung des Themas *Odysseus und Kirke* erinnert (Abb. 58, 59). Ganz auszuschließen ist jedoch nicht, dass Spranger diese unterschiedlichen Auffassungen des Themas gleichzeitig vorbereitete, eine für die Ausführung des Gemäldes auswählte und die andere später einer neuen Bestimmung zuführte. Dass es sich bei diesem Stich nicht um eine Reproduktion handelt, belegt die Nennung Sprangers als Erfinder dieser Bildidee: „B. Spranger invent.“ Es hat demnach kein Gemälde dieser Art als Vorlage gegeben und Aegidius hat auch nicht selbstständig die Version seines Onkels verändert. Die Bildunterschrift zu der von Aegidius II Sadeler gestochenen Version ist weder mit einer Widmung noch mit dem Hinweis auf das kaiserliche Privileg versehen, was gegen einen Zweck als Geschenk oder als offizieller Auftrag vom Hof spricht.

Viel eher wird die Komposition durch die Inschrift einer allgemeingültigen und vielseitig interpretierbaren Bedeutung von göttlicher Liebe zugeführt:

Te simul abscondis; simul et vis CHRISTE videri: / Hinc flet, téque unâ, quaerit  
Amans, et habet. /

Ludere gestit Amor: turpes abscedite lusus; Bellé et DIVINUS ludere nouit  
AMOR

Damit ist es wahrscheinlich, dass Aegidius II Sadeler und Spranger in Zusammenarbeit diese Druckgrafik für einen stetig größer werdenden Markt und eine sich ebenfalls vergrößernde Käuferschaft erstellt haben.

Abb. 58 Bartholomäus Spranger, *Odysseus und Kirke*, um 1580/1585, Öl auf Leinwand, 108 × 72 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1095

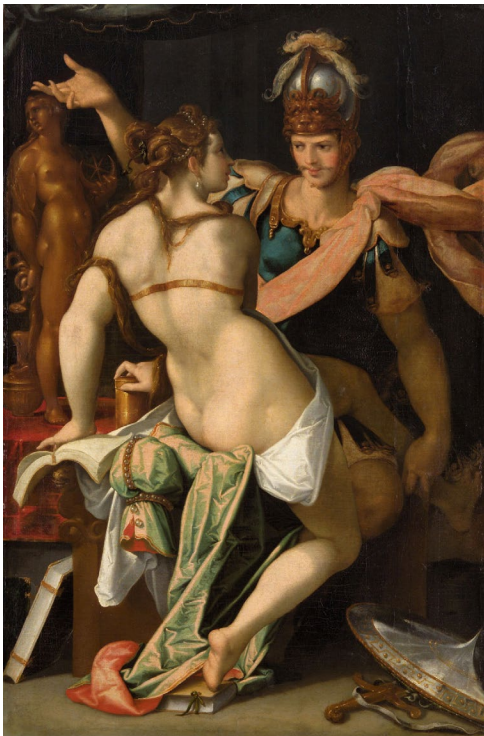


Abb. 59 Bartholomäus Spranger, *Odysseus und Kirke*, um 1586/1587, Öl auf Leinwand, 110 × 73,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1099

In der Kooperation beider Künstler wird eine doppelte Auseinandersetzung mit dem Vergangenen erreicht. So kann der Hofkünstler eine alte Komposition auf einen zeitgemäßen Geschmack hin aktualisieren; und der Stecher kann bei der Ausführung desselben Sujets in einen innerfamiliären Wettstreit treten. Vermutlich hat Aegidius den Stich noch vor seiner Anstellung am Hof umgesetzt. Dafür sprechen neben dem fehlenden Privileg auch die Quellen, nach denen er schon ab 1600 religiöse Bildthemen nach Sprangers Entwürfen stach, aber erst ab 1605 mit 25 Florin Besoldung in den Rechnungsbüchern auftaucht.<sup>523</sup>

Ungeachtet dessen gelang beiden Künstlern eine Komposition, die lange Zeit einen gewissen Käufergeschmack zufriedenstellte. Dies ist sowohl den insgesamt sieben Kopien und Nachstichen als auch diversen Neuauflagen derselben Druckplatte durch unter anderem den Neffen Marco Sadeler (um 1660) zu entnehmen (**Kat.-Nr. C 1 b**). Da, wie bereits deutlich betont, kein Gemälde als Vorbild für diese Stiche gedient hat, gilt es, bei den vielen Gemälden dieser Bilderfindung genauer hinzusehen.

### 5.1.3 Untersuchung der Rezeptionsfolgen

Die Forschungsgeschichte zu den sogenannten Kopien nach Sprangers Gemälde *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* in Bukarest und den Kupferstichen nach seinen Inventionen verdeutlicht, dass man sich bisher nicht mit den Werken als eigenständige Objekte auseinandergesetzt hat. Im aktuellen Werkkatalog beispielsweise werden als Kopien des Gemäldes eine Version in Williamstown und eine in Köln genannt.<sup>524</sup> Während das erste Werk noch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gemälde Sprangers vorzuweisen hat (**Kat.-Nr. B 3**), folgt das zweite eindeutig dem Kupferstich von Aegidius II Sadeler und nicht dem Bukarester Vorbild (**Kat.-Nr. C 5**). Einzig aufgrund des identischen Titels nahm man eine Abhängigkeit an, ohne weitere Recherchen vorzunehmen. Gleiches zeigt sich dann auch bei den beiden Sadeler-Stichen, die sogar subsummiert unter einer gemeinsamen Katalognummer behandelt werden. Dort sind drei Zeichnungen lediglich mit Standort und Inventarnummer aufgelistet, wobei keine Differenzierung stattfindet, welcher der beiden doch sehr unterschiedlichen Kompositionen gefolgt wird (**Kat.-Nr. B 15, C 11, C 13**).<sup>525</sup> Es muss jedoch gefragt werden, ob diese Vernachlässigung und die damit einhergehende Ungenauigkeit aus gutem Grund geschehen ist. Galten die Werke doch lange Zeit in der Kunstgeschichte als nicht kreative Wiederholungen einer fremden Bildidee. Dieses Vorurteil soll nun

523 Vgl. Limouze 1990, S. 148; Hausenblasová vermutet, dass er zuvor fälschlich unter den Goldschmieden geführt wurde, da man ihn bereits früher in Prag vermutete, siehe Hausenblasová 2002, S. 415; ebenfalls Limouze 1997, S. 174.

524 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 59, S. 132.

525 Vgl. ebd., Nr. 208, 209, S. 322–323.

zunächst untersucht und dann gegebenenfalls vollständig ausgeklammert werden, um in einer ausführlichen Beschäftigung mit dieser Bildreihe zu belegen, dass die Kopien als scheinbar minderwertigen Objekte eine epistemische Aussagekraft besitzen.

Ausgehend von der *Inventio* werden hier nun gemäß der vergleichenden Methode Vorbild, Kupferstich und Kopie einander gegenübergestellt. Dabei ist anzumerken, dass die Abfolge der Untersuchungen keine Hierarchisierung oder Abhängigkeit der Kopien untereinander suggerieren soll. Es wurde versucht, chronologisch vorzugehen, wobei in manchen Fällen ein eindeutiger Entstehungszeitpunkt nicht bekannt ist. Da eine größere zeitliche Nähe von Jan I Sadelers Stich zu dem Gemälde in Bukarest angenommen werden kann, soll auch parallel zur bisherigen Reihenfolge mit dieser Version begonnen werden.

### 5.1.3.1 Version 1: Bartholomäus Spranger und Jan I Sadeler

Bisher sind 17 Wiederholungen in unterschiedlichen Gattungen von *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* bekannt, die dem Gemälde Sprangers in Bukarest zu folgen scheinen und, sofern sie der Forschung bekannt waren, bisher als Kopien desselben angenommen wurden (**Kat.-Nr. B**). Dabei handelt es sich um Gemälde, Hinterglasmalerei, Zeichnungen und um ein Relief in Alabaster. Einige dieser Objekte sind datiert, sodass sich eine Zeitspanne von ungefähr 1599 bis 1734 ergibt, wobei die meisten Werke um 1600 anzusiedeln sind. In ihren Maßen bleiben alle unter dem Format des Gemälde Sprangers in Bukarest, weichen jedoch auch meist von der Größe des Stichs ab. Verwunderlich ist darüber hinaus, dass die gemalten Kopien in ihrer Farbigkeit in keiner Weise dem Vorbild entsprechen. Während einige Werke heute nicht mehr ausfindig gemacht werden können, ergibt sich aus der Untersuchung der anderen ein gewisses Bild über die Nachwirkung von Sprangers Bilderfindung. Während die meisten dem Kupferstich Sadelers in den Maßen stark ähneln, sticht das Gemälde in Williamstown durch sein relativ großes Format aus der Reihe hervor (**Kat.-Nr. B 3**). 1963 vermachte ein Sammlerehepaar es dem Williams College Museum of Art.

Im Vergleich mit Sprangers Werk wird schnell klar, dass dieses nicht als Vorbild gedient haben kann. Das Gesicht Christi erscheint flacher und breiter, auch die grazile Drehung Maria Magdalenas wirkt in dem Williamstown-Gemälde starrer. Die Baumwipfel rechts hinter dem Gärtner und die Hintergrundgestaltung weichen deutlich voneinander ab. Vor allem die scharfen Konturen des Faltenwurfs, der starre Blick Maria Magdalenas und das eher in der Fläche angelegte Gesicht Christi sind auf dem Kupferstich Jan I Sadelers zu finden (**Kat.-Nr. B 2**). Daraus lässt sich schließen, dass der unbekannte Maler dieses Gemäldes auf den Kupferstich oder einen der seiten- gleichen Nachstiche zurückgegriffen hat (**Kat.-Nr. B 2 a, b**). Die starken Abweichungen in der Farbigkeit lassen darüber hinaus ebenfalls vermuten, dass der Maler das Vorbild in der Prager Gemäldegalerie nicht kannte. Er entschied sich dafür, Christus

in einen farbigen Mantel zu hüllen, um das einfache Braun des Gärtnergewands aufzuheben. Dabei knüpfte er an die Tradition des roten Manteltuchs bei Auferstehungsdarstellungen an. Beim Inkarnat entschied er sich für eine gedeckte Variante bei beiden Figuren, sodass die Kontraste zurückgenommen erscheinen. Auch wenn das Gemälde heute ein wenig nachgedunkelt erscheint, ist in der Farbigkeit eine eher gemäßigte, ins Rötliche neigende Palette zu erkennen. Vor allem in der Landschaft ist dieses Vorgehen erkennbar.<sup>526</sup> Diese wiederum ist weitaus weniger detailliert, als es der Stich vorgibt, fehlen doch sowohl die Marien hinter dem Tor als auch die Kreuze auf dem Berg. Zudem fehlen weitere Details der Grafik wie die kleinen Pflanzen auf dem Sarkophag am unteren Bildrand.

Vermutlich war dem wiederholenden Künstler bzw. dem Auftraggeber dieses Gemäldes nicht an der Texttreue des Themas gelegen. Sein Interesse galt eher der Geste sowie den agierenden Figuren, die sich deutlicher vom Hintergrund abheben, als es beim Gemälde und auch beim Stich von Sadeler der Fall ist. Dafür spricht ebenfalls die Vergrößerung des Motivs in ein Format, welches für eine Gemäldegalerie angemessen wäre. Die Qualität der Malweise und das gekonnte Übertragen in eine plausible Farbigkeit sprechen eher für eine gezielte Produktion für einen Auftraggeber, wobei diese These aufgrund der fehlenden Quellenlage nicht belegbar ist.

Eine gänzlich andere Farbigkeit im Vergleich zu diesem Gemälde und dem Vorbild in Bukarest zeigt sich in einem Werk im Historischen Museum Frankfurt (**Kat.-Nr. B 4**). Das Täfelchen gehört zu den qualitativvolleren Kopien aus dem sogenannten Prehn'schen Miniaturenkabinett, einer aus 32 Holzkästen bestehenden kleinen Bilderakademie mit über 800 Kleinbildern. Der Konditormeister Johann Valentin Prehn (1749–1821) erstellte in den Kästen im Kleinformat Hängungen nach dem Vorbild barocker Bilderwände (**Abb. 60**). Der genaue Ankaufprozess und wie das Gemälde in die prehn'sche Sammlung gelangte, ist unbekannt. Für das Kabinettchen wurden die Bilder einer assoziativen Logik folgend in Pendants angeordnet, was zu einem Spiel mit der Kombinatorik anregen sollte. Die heutige Erscheinungsform ist eine Rekonstruktion von 1988 und wurde einem älteren Versteigerungskatalog entnommen. Das kleine Gemälde auf Kupfer wurde mit einem eigens angepassten Rahmen aus vergoldetem Tragant versehen und in einen Holzkasten mit anderen kleinformatigen Bildern eingepasst.<sup>527</sup> Das mittlerweile zugekittete Loch am oberen Bildrand deutet auf eine frühere direkte Hängung mittels Nagel hin.

526 Der Einschätzung Sobotiks, es könne sich wohl um einen venezianisch geschulten Maler, der an Hans von Aachen erinnert, handeln, kann an dieser Stelle nicht verifiziert werden, siehe Kent Sobotik (Hrsg.): *Central Europe 1600–1800*. Ausst.-Kat. Ringling Museum of Art, Sarasota [FL]. Sarasota [FL] 1972, S. 7–8.

527 Vgl. Julia Ellinghaus, Wolfgang Cilleßen: Bilder-Akademie. Das Gemäldekabinett des Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749–1821). In: Frank Berger et al. (Hrsg.): *Frankfurter Sammler und Stifter. Eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt* (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 32). Frankfurt am Main 2012, S. 73–97, hier S. 78, 96–97.



Abb. 60 Carl Morgenstern, *Das Kabinett des Johann Valentin Prehn*, 1829, aquarellierte Zeichnung, Frankfurt am Main, Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. hmf B 639

Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass dem Maler der Kupferstich von Jan I Sadeler als Vorlage zur Verfügung stand. Zu erkennen ist dies nicht nur an den sehr genauen Übernahmen der Umriss, sondern auch an den im Kupferstich vorgenommenen Abweichungen im Vergleich zum Gemälde.

Dafür spricht ebenfalls das teils starke Abweichen in der Farbigkeit im Vergleich zu Sprangers Gemälde in Bukarest. Während die Farbigkeit in der Gewandung Maria Magdalenas mit einem blauen Kleid über weißem Unterkleid und gelbgoldenem Mantel<sup>528</sup> sich ähnelt, trägt Christus anstatt eines roséfarbenen Hemdkleids und einem stark roten Mantel auf dem Frankfurter Gemälde ein blaues Oberkleid und ein Manteltuch aus dunklerem Purpur.

Vergleicht man weiterhin die Gestaltung des Hintergrunds miteinander, ist in dem kleinformatigen Kupferbild nichts von Sprangers diffusem, scheinbar vernebeltem Landschaftsausblick auf die Stadt wiedergegeben. Auch hier orientierte sich der unbekannt Maler an dem Lineament des Kupferstichs, wobei die Wolkenbahnen horizontaler verlaufen und mithilfe einer kontrastreicheren Farbsetzung eine bedrohlichere

Im Rahmen eines Forschungsprojekts wurde unter der Leitung von Wolfgang P. Cilleßen das Miniaturkabinett erforscht. Die Ergebnisse sind auch online verfügbar: <http://bildersammlung-prehn.de> [Stand: 01.08.2022].

528 Über die Mantelfarbe ist hier schwer zu urteilen, da es sich um eine spätere Übermalung handelt.

Atmosphäre und eine deutlichere Lichtführung erzeugen, indem in den Häusern und an den Felsformationen dunkle Schlagschatten gesetzt wurden.

Das auffälligste Indiz dafür, dass dem Maler hier der Kupferstich als Vorlage diente, stellt die Inschrift am unteren Bildrand dar. Auf einem der Abbildung vorgesetzten Titulus wurde in einer dem Stich ähnlichen Schrift ebenfalls „MARIA RABBONI“ eingesetzt.

Es gilt somit als erwiesen, dass dem unbekanntem Maler der Kupferstich Jan I Sadelers als Vorlage gedient hat. Es stellt sich aber die Frage, auf welcher Ebene hier die Rezeption zu suchen ist. Zur Zeit der Entstehung der kleinen Kupfertafel galt Spranger sicherlich noch als einer der ruhmreichsten Künstler seiner Zeit. Dass darüber hinaus im Kupferstich eben dieser als Inventor ausgezeichnet ist, lässt eine direkte Auseinandersetzung mit der Komposition des Hofmalers vermuten. Zudem macht Julia Ellinghaus darauf aufmerksam, dass das Wissen um den Künstler der Bilderfindung wohl erst nach dem Tod des Sammlers Prehn verloren ging. In einem Restaurierungsbericht aus dem Arbeitsbuch der Familie Morgenstern wird das Gemälde vor 1807 noch als „1 Stück von Spranger Kristus erscheint Maria als Gärnterin rep. auf Kupfer 2“<sup>529</sup> genannt. Der Name des Inventors der Bildidee überlebte die lange Handelsgeschichte. Die Wertschätzung, die das Kunstwerk durch verschiedene Besitzer erfuhr, spiegelt sich auch allein in der Tatsache wider, dass es als sammelwürdig empfunden wurde, obwohl der ausführende Künstler, also der Kopist, unbekannt geblieben ist.

Die Wertschätzung sogar von anonymen Gemälden aufgrund ihrer Bildidee und einer qualitätvollen Ausführung ist bei vielen noch erhaltenen Gemäldekopien nach Spranger zu bemerken. Dabei ist zu beobachten, dass insbesondere Malereien auf Kupferplatten hoch geschätzt wurden. Als das Werk eines Nachfolgers Sprangers wurde 2014 im Auktionshaus Christie's eine solche Kupferplatte versteigert, die in den Maßen ein wenig kleiner als die Frankfurter Version ist (**Kat.-Nr. B 5**). Vergleicht man diese Tafel mit dem Gemälde in Bukarest, fallen auch hier die gleichen Indizien wie bei den bereits besprochenen Tafeln auf. Am deutlichsten liegt der Unterschied in der farblichen Fassung. Während das Gewand Christi ebenfalls in einem gedeckten Rosé gemalt wurde, divergiert die Farbe beim Mantel, dem Hut und der Gewandung Maria Magdalenas, welche in der Kopie deutlich goldgelber wirkt. Generell werden die Lichtpunkte und Reflexionen wie am Hut in ein eher gelbliches Licht gesetzt.

In den formalen Unterschieden tauchen ebenfalls die gleichen Elemente auf, die bei den bisher beschriebenen Kopien schon gesehen wurden. Christus wurde weitaus weniger verschattet und der Landschaftsausblick detaillierter ausgeführt. Genau wie im Kupferstich lassen sich hier sowohl die Bergformation als auch die auf dem Hügel stehenden Kreuze davor wiederfinden. Aufgrund der geringen Maße dieser Miniatur wurden solche Kleinformen jedoch nur angedeutet.

529 Arbeitsbuch der Familie Morgenstern, Johann Ludwig Ernst oder Friedrich Morgenstern, Arbeitsbuch 1, vor 1807, aufbewahrt in der Bibliothek, Historisches Museum Frankfurt.



Darüber hinaus weist das Gesicht eine flache, in die Breite gehende Gestaltung auf. Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass auch hier Jan I Sadlers Stich als Vorlage diente. Es muss allerdings festgestellt werden, dass der Maler aufgrund des kleinen Formats einige Abstriche in der Detailgenauigkeit machen musste. Ein solcher Abstrich betrifft zum einen das Salbgefäß in der Hand der Heiligen, welches am Fuß eine ungeschickte Wiedergabe der Perspektive aufweist. Zum anderen wirkt auch die erhobene Hand Christi durch eine Fehlpositionierung der geschlossenen Finger ungünstig.

Da die Größe und die Proportionen der Gesichter nicht mit dem Kupferstich übereinstimmen, wird hier wohl die Vorlage abgezeichnet und nicht gepaust worden sein. Unter Berücksichtigung dieser Annahme und angesichts des eher schlechten Zustands der Maloberfläche kann trotzdem von einer qualitätvollen Miniatur gesprochen werden. Genau solche auf Kupfer gezeichneten Miniaturen galten im 17. Jahrhundert als beliebte Sammlerstücke für höfische Galerien. Sie stellen dabei nicht nur eine besondere Herausforderung an die Malerei dar, denn diese Technik, Farben auf die glatte Kupferplatte zu setzen, beherrschten nicht viele Künstler. Noch dazu waren sie sehr beliebt, da die Farben besonders haltbar waren und auch sehr strahlkräftig wirkten. Für Kunstkenner an vielen Orten stellen sie damals wie heute wertvolle Sammelobjekte dar, die neben einer Bewunderung für die Technik oder Motive nicht zuletzt wegen ihres glänzenden Materials geschätzt wurden.<sup>530</sup>

Ein Zeugnis besonderer Art, das beinahe als Paradebeispiel die Reichweite des hier besprochenen Motivs über Regionen und Zeiten hinweg belegt, ist ein Kunstobjekt in der Schweiz. Aus der Sammlung des begeisterten Historikers und hauptberuflichen Pfarrers Melchior Estermann (1829–1910)<sup>531</sup> stammt ein kleinformatiges Hinterglasgemälde mit Sprangers Motiv *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner*. Neben der Datierung auf das Jahr 1734 lässt sich das Werk aufgrund der Inschrift als Arbeit der Schweizer Künstlerin Anna Maria Barbara Abesch (1706–1773) identifizieren. Nach der Ausbildung bei ihrem Vater schuf sie ein großes Œuvre, aus dem sich unter

530 Bislang ist die Malerei auf Kupfer eher noch ein Randphänomen der Forschung. Die zeitgenössische Bewunderung dafür im 17. und 18. Jahrhundert konnte jedoch vielfach beobachtet werden, vgl. Adriano Amendola: Collecting Copper Plates between Venice and Rome in the Seventeenth Century. In: *Journal of the History of Collections* 28 (2016), H. 2, S. 161–173; Edgar Peters Bowron: A brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560–1775. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775*. Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 9–30; Ekkehard Westermann: Copper Production, Trade and Use in Europe from the End of the Fifteenth Century to the End of the Eighteenth Century. In: Michael K. Komanecky et al. (Hrsg.): *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775*. Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix [AZ] u. a. New York 1998, S. 117–130.

531 Estermann war Mitglied des Historischen Vereins der Zentralschweiz und hat sich besonders um die Geschichte des Buchdrucks verdient gemacht, vgl. Verzeichnis der 1896 bis 1916 verstorbenen Mitglieder des Vereins. In: *Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins der Zentralschweiz* 61–70 (1918), S. 187; Fritz Blaser: Luzerner Historiker als Buchdruckgeschichtsforscher (Fortsetzung). In: *Der Schweizer Sammler und Familienforscher* 11 (1937), S. 283–285, hier S. 285.

160 signierten und meist datierten Werke von höchster Qualität eben auch dieses erhalten hat. Heute befindet es sich in der Privatsammlung von Dr. Edmund Müller in Beromünster (Kat.-Nr. B 16).

Sehr qualitativ wurde von der Künstlerin das Motiv seitenverkehrt umgesetzt. Diese Spiegelung erfordert die Technik der Hinterglasmalerei, da das zu bemalende Glas auf den Stich gelegt wird, um die Vorlage nicht zu beschädigen. In tupfender Weise wurden zunächst Schattenpartien, Details und feine Pigmente aufgetragen, um Schicht für Schicht – vom Dunklen ins Helle – die Form aufzubauen.

Dabei nahm Abesch auch Veränderungen am Hintergrund vor. Während sich im Kupferstich hinter Christus ein dichter Laubwald öffnet, erhält der Betrachter nun einen Ausblick auf ein begrüntes Bergmassiv mit zypressenartigen Bäumen. Selbst wenn dahinter noch das Tor und die Umriss der abschließenden Berge mit der Grafik übereinstimmen, verzichtete Abesch auf die Kreuze, setzte die Stadt an einen Fluss, der entlang des Horizonts verläuft, und gestaltete sie deutlich größer. Die Anlage von Stadt, Berg und Gewässer erinnert stark an die Lage Luzerns am Vierwaldstättersee, wobei diese Betrachtung lediglich spekulativ ist.

Bei der Produktion von Hinterglasmalereien lässt sich, abhängig von den jeweiligen Künstler\*innen, teils eine Vorproduktion für einen Verkauf auf Messen oder Jahrmärkten, teils eine von Auftraggeber\*innen gezielte Anfrage für ein Werk feststellen.<sup>532</sup> Bei Abesch geht man davon aus, dass die Werke gezielt von den jeweiligen Sammler\*innen beauftragt wurden. Dieser Schluss legt die Beobachtung nahe, dass sie ihre Hinterglasmalereien nicht nur mit ihren Anfangsbuchstaben, sondern auch häufig mit den Zusätzen „Surlacensis“ oder „Surlaci in Helvetia“ signierte. Frieder Ryser sieht diese Notwendigkeit der Markierung von Künstlerpersönlichkeit und Herstellungsort nur dann, wenn Werke von auswärtigen Kunden\*innen bestellt wurden.<sup>533</sup> Da man die Werke Abeschs jedoch vor allem in der Schweiz und in Süddeutschland findet, lässt sich hier eher vermuten, dass die Signatur als Zeichen der Marke „Abesch“ zu verstehen ist, denn die Künstlerin galt schon zu Lebzeiten als bedeutendste Vertreterin der Technik der Hinterglasmalerei.<sup>534</sup>

Diese These stützt zudem ein erhaltenes Dokument mit dem Auftrag für ein Stück nach einem Dürer-Stich, in dem neben dem Motiv sowohl die Maße als auch die Bezahlung festgelegt wurden.<sup>535</sup> Dabei griff Abesch entweder auf das Werkstattkonvolut

532 Brigitte Salmen, Frieder Ryser (Hrsg.): *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau. Murnau 1997, S. 11.

533 Vgl. ebd., S. 12.

534 Vgl. Jolidon 1998. Die Nennung in Balthasars Auflistung 1777 spricht ebenso dafür, siehe Joseph Anton Felix von Balthasar: *Museum virorum lucernatum fama et meritis illustrium, quorum imagines ad vivum depictae visuntur*. Luzern 1977, S. 1.

535 Vgl. Yves Jolidon: Der hl. Eustachius nach Dürer. Ein Hinterglasgemälde von Anna Barbara Abesch. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 44 (1993), S. 211–217; Ausst.-Kat. Murnau 1997, S. 115, unter Nr. N8 (Yves Jolidon).

des Vaters zurück oder übernahm von den Auftraggebern an sie herangetragene Motive, die meist Kupferstiche waren. In diesem Fall kann man davon ausgehen, dass sie den Stich Jan I Sadalers selbst besaß, da ein zweites Exemplar, das wohl 1948 zerstört wurde, existierte.<sup>536</sup> Selbst wenn laut Yves Jolidon die große Werkanzahl und formale Unterschiede der bekannten Gemälde auf eine Arbeitsteilung in einer werkstattähnlichen Arbeitsgemeinschaft hindeuten, kann eine serielle Massenproduktion ausgeschlossen werden.<sup>537</sup>

Neben der langen Zeit der Rezeption kann man an diesem Beispiel besonders gut die lokale Anpassung des Motivs im Hintergrund erkennen. Auch wenn der Vierwaldstättersee hier nicht gemeint sein sollte, entspricht die Neuanlage der Stadt an einem von Bergmassiv umrahmten Gewässer eher der Erlebniswelt der Schweizer Künstlerin und ihren Auftraggeber\*innen.

Ähnliche Formen der Anpassung an lokale Traditionen oder einen eigenen Stil ist in einer Wiederholung des Motivs zu erkennen, das Peter Candid zugeschrieben wurde (Kat.-Nr. B 11). Da diese Zuschreibung nicht verifiziert werden konnte, wird auch hier von einem weitestgehend unbekanntem Künstler ausgegangen.<sup>538</sup> Das Gemälde weicht in wenigen Details vom Kupferstich ab, ist aber sicher von ihm entlehnt, da hier ebenfalls weder die Farbigkeit noch die Malweise oder die Maße mit dem Bukarester Gemälde übereinstimmen. Die deutlichste Anpassung erfolgte jedoch in der Physiognomie Christi. Der Maler formte das Gesicht nach seiner eigenen Bildauffassung. Vorschnell könnte man vermuten, dass sich hier ein möglicher Auftraggeber selbst in der Figur Christi porträtieren ließ. Dagegen spricht jedoch, dass das Gesicht eher an einen anderen Darstellungstypus erinnert als an ein Bildnis.

Neben weiteren gemalten Kopien, die wegen der ungewissen Besitzverhältnisse nicht spezifischer untersucht werden konnten,<sup>539</sup> sind noch Wiederholungen des Motivs in anderen Medien vorhanden.

In der grafischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen befindet sich unter vielen hervorragenden Blättern aus der Zeit um 1600 auch eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung, die dem hier besprochenen Motiv Sprangers zum Thema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* folgt (Kat.-Nr. B 15). In einem dunklen Rahmen gefasst ähnelt die Zeichnung mit den Maßen 20,6 × 28,8 cm dem Kupferstich. Bei genauerer Untersuchung ist jedoch feststellbar, dass das Motiv nicht abgepaust, sondern sorgfältig abgezeichnet wurde. Dabei folgen die Umrisslinien der Figuren noch den Vorgaben des Kupferstichs von Jan I Sadeler. Der Hintergrund hingegen wurde

536 Georg Staffebach: *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Luzern 1951, S. 188.

537 Vgl. Jolidon 1998, Bd. 1, S. 4.

538 Die Zuschreibung an Pieter de Witt gen. Peter Candid kann insofern nachvollzogen werden, als in seinem Umfeld häufig Gesichter mit ähnlich markanten Augenlidern zu finden sind.

539 Höhner (Kat.-Nr. B 7); Christies South Kensington 2007 (Kat.-Nr. B 9); Christie's Rom (Kat.-Nr. B 6).

frei variiert. Nach der Vorzeichnung der Umrisslinien mit einer dünnen Feder wurde in unterschiedlichen Graunuanzen, einer blaugrüulichen und einer braungrüulichen, versucht, die Schattierung und damit die Tiefenwirkung des Stichs nachzuempfinden. Abschließend wurden Akzente wie der Heiligenschein Christi, die Hutkrempe und Stoffränder in Bleiweiß gesetzt. Neben dem Format sprechen auch weitere Indizien dafür, dass dem Künstler der Stich als Vorlage zur Verfügung stand. Neben dem eher flächig-frontal gehaltenen Gesicht fallen auch hier Details wie der Haarschmuck Maria Magdalenas auf. Da zudem der Faltenwurf teilweise exakt übernommen wurde, bleibt bei der Annahme kein Zweifel.

Im Erlanger Katalog von 1929 wurde der Künstler unter dem Kürzel DS geführt, der mittlerweile recht wahrscheinlich als der aus Würzburg stammende Künstler Georg Daniel Schultz d. Ä. identifiziert werden kann, der in den Quellen aufgrund eines Streits mit der Zunft 1636 in Danzig nachgewiesen werden kann.<sup>540</sup> Vermutlich ist diese Person auch mit dem Monogrammist GDS gleichzusetzen, denn es wäre möglich, dass er in seinen frühen Arbeiten vor 1600 noch keine einheitliche Signatur verwendete.<sup>541</sup> Er gilt als Lehrer des bekannteren Malers Daniel Schultz d. J. (1615–1683), mit dem er ebenfalls verwandt gewesen ist.<sup>542</sup> Die Signatur „Von Wirtzberg: 99“ kann unter Zuhilfenahme eines anderen Erlanger Blatts Würzburg als Herkunftsort und 1599 als Entstehungsjahr aufschlüsseln.<sup>543</sup> Heinrich Geissler spricht von einer wenig ausgeprägten Individualität des Zeichners, da es sich bei den Schulz' d. Ä. zugeschriebenen Werken um Nachahmungen, gezeichnete Kopien oder nur wenig geänderte Pasticcios handelt. Die Erlanger Zeichnung sticht durch ihre besonders sorgfältige Ausführung jedoch deutlich hervor. Wie Tobias Pfeifer-Helke betont handelt es sich bei einer Nachzeichnung von Kupferstichen, bei sogenannten Stichkopien

540 Vgl. siehe Elfried Bock: *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*. Frankfurt am Main 1929, Nr. 743, S. 180. Weiterhin George Cuny: Der Danziger Maler Daniel Schultz. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915), S. 1–9; Bożena Steinborn: *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*. Warschau 2004.

541 Das Monogramm GDS taucht vor allem bei Zeichnungen aus den 1620er-Jahren auf wie in Erlangen (H62/B 926–928) oder in Köln (WRM, Z 270), vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, S. 165 (Heinrich Geissler). Im *ThB*, wurde mit dem Monogramm noch kein Künstler identifiziert, siehe *ThB*, Bd. 37 (1950), S. 396. Das Monogramm Daniel Schültz (Nagler: Monogramm, Bd. 2, Nr. 1358, S. 521) passt aufgrund der Lebensdaten nicht; weiterhin ist mit Daniel Schültz oder Schultz (Nagler: Monogramm, Bd. 2, Nr. 1366, S. 522–523) wohl der Sohn gemeint, von dem bekannt ist, dass er am polnischen Hof porträtierte. Einen passenden Monogrammist GDS kennt Nagler nicht.

542 Bei der Art des Verwandtschaftsverhältnisses, ob Onkel (Cuny 1915) oder Vater (Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980), bleibt es bisher bei Spekulationen, sodass hier keine genaue Aussage gemacht werden kann. Weiterhin Cuny 1915, S. 2. Es ist allerdings eindeutig, dass der Zeichner nicht mit dem eher bekannten Maler aus Danzig gleichen Namens übereinstimmt, welcher sich als Porträtmaler hervorgetan hat, vgl. Steinborn 2004.

543 Dort in gleicher Weise die Inschrift „Dan: Schu:/ von würzburg 1599 ...“, siehe Bock 1929, Nr. 743, S. 180, weiterhin Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/1980, Bd. 2, S. 165 (Heinrich Geissler).

„[...] des 16. und frühen 17. Jahrhunderts [nicht um] eine ‚bloße‘ Kopie im heutigen Sinn [...], eher wäre an eine Form der Übersetzung, Interpretation, Transformation oder Anverwandlung zu denken“.<sup>544</sup>

Georg Daniel Schultz' d. Ä. Zeichnung ist noch dazu keine StICKKOPIE im engen Sinne, da hier nicht versucht wurde, das Lineament des Kupferstichs nachzuempfinden, wie es im Vergleich dazu die Zeichnungen aus Moskau und Köln in Bezug auf den Stich gleichen Themas von Aegidius II Sadeler versuchen (**Kat.-Nr. C 14, C 15**). Viel eher war der Künstler hier bemüht, eine Grisaille zu schaffen. Durch den starken Einsatz des Pinsels wirkt die Zeichnung eher „malerisch“, um Heinrich Wölfflins Charakterisierung zu verwenden.<sup>545</sup>

Diese Zeichenweise mit unterschiedlichen Grautönen, das Fassen der Komposition in einen Rahmen sowie die deutlich sichtbare Signatur und Datierung deuten auf eine Eigenständigkeit des Blatts hin. Denn diese Praktiken widersprechen den gängigen Beobachtungen bei Zeichnungen zu Übungszwecken in der Künftlerausbildung.<sup>546</sup>

Dass Kupferstiche neben der Möglichkeit des Bildbesitzes für Sammler auch häufig Künstlern und Handwerkern anderer Gattungen als Vorlagen dienten, ist altbekannt. So gesehen ist ein Alabasterrelief aus der königlichen Sammlung des Schlosses Wawel in Krakau keine Ausnahme (**Kat.-Nr. B 14**).<sup>547</sup> Heute in einem vergoldeten Rahmen als Galeriewerk gefasst, wurde die Alabastertafel bereits mit einer Fuge zum Rahmen angelegt, sodass nichts vom Bildfeld beschnitten wurde. Anhand der Anlage der Falten und im Gesicht Christi lässt sich relativ schnell sehen, dass auch hier der Kupferstich als Vorlage gedient hat. Das Lineament der Gewandsäume wird durch deren Vergoldung sichtbar, daher wird die Form der Figuren fassbarer. Durch die gleichfarbige Oberfläche, sprich: die fehlende Verschattung Christi, wirken die Figuren jedoch wie übereinanderstehend und damit relativ beengt. Dem Schneider gelang es nicht, die Tiefe und das Herantreten Christi zu übernehmen. Die unklare Blickführung Christi geht wohl auf den Zustand der Vergoldung zurück. Im Hintergrund wird lediglich durch einzelne Äste und rosenähnliche Pflanzen hinter Christus die Verortung der Szene in einem Garten angedeutet. Während sich Zaun und Tor auf der rechten Seite wieder stärker an der Vorlage orientieren, wird der Landschaftsausblick lediglich angedeutet.

544 Pfeifer-Helke 2011, S. 325.

545 Das Phänomen der gemalten Zeichnungen trat um 1600 häufiger auf, vgl. Klusik-Eckert 2018.

546 Vgl. Zeichnungsbücher, Typologien, ebenso Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. 2. verb. Aufl. Wien 1923; Carlo James et al. (Hrsg.): *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation*. Amsterdam 1997; Bambach 1999; Christopher Baker et al. (Hrsg.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*. Aldershot 2003; Thomas Ketelsen et al. (Hrsg.): *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie* (= Bestandskataloge des Kupferstich-Kabinetts). Köln 2011; Klusik-Eckert 2018.

547 Mein Dank geht an Aleksandra Lipińska, Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Ostmitteleuropa an der LMU München, die mich auf dieses Relief aufmerksam gemacht hat und den Kontakt zu den polnischen Kolleg\*innen vermitteln konnte.

Die Kreuze auf dem Berg stehen dicht aneinandergedrängt, um in das schmalere Format zu passen. Trotzdem kann man von einer feinen Arbeit sprechen. Im Nachhinein wurden sowohl Haare als auch Pflanzen mit brauner Farbe hervorgehoben. Elemente wie das Salbgefäß und die drei Kreuze im Bildhintergrund, die Vegetation und der Zaun mit Tor treten durch eine flächige Vergoldung hervor.

Zu der ursprünglichen Bestimmung, der Funktion oder dem Kontext dieses Reliefs ist heute nichts mehr überliefert. Die aktuelle Aufbewahrung im Schloss Wawel deutet darauf hin, dass dieses Werk als kunstfeines Objekt in der Kunstkammer des Königs seinen Platz gefunden haben könnte. Es wäre zudem denkbar, dass vor seiner Überführung in den Sammlungskontext das kleine Relief Teil eines Epitaphs oder Altars im Kirchenraum gewesen war. Nur wenige Epitaphien oder Altäre sind noch in situ in den Kirchen erhalten, weshalb sich eine Herleitung über mögliche Vergleichsbeispiele schwierig gestaltet. Dabei bieten sich aus ikonografischen Gründen Szenen aus der Passion und hier besonders der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung an.<sup>548</sup> So sind beispielsweise mehrere Epitaphien aus den 1580er-Jahren in Schlesien bekannt, in denen das *Noli me tangere* als Teil einer Auferstehungssikonografie zu sehen ist.<sup>549</sup>

Denkbar wäre dennoch eine Kombination eines großen Reliefs in der Mitte mit einer *Auferstehung*, die zur Linken von einer *Grablegung* und zur Rechten von *Noli me tangere* flankiert wird, ähnlich wie es in einem Epitaph von C. Berger für Hans von Schweinitz und seine Frau Magdalena von Stosch aus dem Jahr 1589 im schlesischen Rosochata (Seifersdorf) vorzufinden ist.<sup>550</sup> Darüber hinaus gab es in Schlesien und Pommern bereits ab den 1550er-Jahren eine Tradition, Alabasteraltäre oder Altarteile aus niederländischer Produktion zu verwenden.

Dass dieses hier besprochene Relief aus einem ähnlichen Kontext stammen könnte, ist also in Anbetracht der Praxis durchaus denkbar. Die Frage, ob diese Alabasterplatte aus den Niederlanden stammt, ist aufgrund der Beschaffenheit der Schnitzarbeit eher zu verneinen. Vielmehr kann man hier von einem lokal geschulten Künstler ausgehen, der entweder einen niederländischen Prototyp imitiert<sup>551</sup> oder bezüglich der figürlichen

548 Aleksandra Lipińska: Południowoniderlandzkie ołtarze alabastrowe (1550–1560) w zbiorach europejskich [Süd-niederländische Alabasteraltäre (1550–1560) in europäischen Sammlungen]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 180–193.

549 Jan Harasimowicz: *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit* (= Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte, Bd. 21). Köln 2011, S. 291.

550 Vgl. Aleksandra Bek: Rola wzorników niderlandzkich w rzeźbie renesansowej środkowiska legnickiego [Die Bedeutung der Musterbücher für die Renaissanceskulptur der Lignitzer Kunst]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 167–179, hier S. 170, Abb. 1.

551 Vgl. Piotr Oszczanowski: Wrocławskie epitafium Uthmannów – rzecz o „niderlandyzmie wycuczonym“ [Das breslauer Epitaph der Uthmann – Eine Fallstudie über den „gelehrten

Gestaltung auf den Kupferstich zurückgreift, wie es schon häufig bei vergleichbaren Werken gesehen wurde.<sup>552</sup>

### 5.1.3.2 Version 2: Bartholomäus Spranger und Aegidius II Sadeler

Was die noch heute vorhandene Zahl der Wiederholungen des Kupferstichs von Aegidius II Sadeler angeht, der bei gleichbleibendem Thema auf eine andere Komposition Sprangers zurückgeht, steht diese Bilderfindung dem ersten Motiv in nichts nach. Auch hier lassen sich 14 gemalte und gezeichnete Objekte der Wiederholung finden. Dabei ist es als glückliche Fügung zu betrachten, dass zwei von diesen signiert sind (**Kat.-Nr. C**).

Eins der diese Variante des Themas *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* wiederholende Gemälde befindet sich heute in der Pinacoteca Civica in Forlì nahe Bologna (**Kat.-Nr. C 2**). Deutlich größer als der Stich ist es für einen Altar oder ein Epitaph des Oratorio di San Sebastiano angefertigt worden, in welchem es 1820 noch auffindbar war. In einer älteren Notiz wird von einer Inschrift berichtet: „B. G. P. 1602.“<sup>553</sup> Daher ist das Werk auf 1602 datierbar, wobei die Identifizierung der Initialen B. G. P. bisher nicht gelang. Bereits 1893 war jedoch diese zitierte Notiz auf der Rückseite nicht mehr lesbar. Egidio Calzini und Giuseppe Mazzatini verweisen auf eine frühere Restaurierung.<sup>554</sup>

Geht man davon aus, dass Aegidius II Sadeler den Kupferstich knapp vor oder in der ersten Zeit seiner Anstellung am Hof in Prag, wohl im Jahr 1600 oder 1601, produziert hat, überrascht es, wie schnell sich der Stich in Mitteleuropa verbreitet hat. Da es darüber hinaus auch kein Gemälde von Spranger gegeben hat, folgen alle hier aufgeführten Werke dem Kupferstich von Aegidius. Es stellt sich also lediglich die Frage, wie mit der monochromen und linearen Vorlage umgegangen wurde.

Darüber hinaus belegt dieses Beispiel, dass Sprangers Bilderfindungen auch ohne einen höfischen Kontext als Vorlage in einem christlichen Kontext möglich gewesen

Niederlandismus“]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 203–216; Marcin Wisłocki: Epitafia w wilmnitz i Semlow jako przykłady recepcji niderlandyzmu w rzeźbie pomorskiej około 1600 roku [Die Epitaphe in Wilmnitz und Semlow als Beispiele einer Rezeption von niederländischen Einflüssen in der pommerschen Skulptur um 1600]. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 291–303.

552 Vgl. Bożena Steinborn: O pomocniczej roli rycin niderlandzkich. In: Mateusz Kapustka (Hrsg.): *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2508: Historia sztuki, Bd. 17). Breslau (Wrocław) 2003, S. 54–79.

553 Giordano Viroli: *La Pinacoteca Civica di Forlì*. Forlì 1980, S. 215. Das Oratorio wurde nach der Säkularisation entkernt und dient heute als Ausstellungsraum.

554 Vgl. Egidio Calzini, Giuseppe Mazzatini: *Guida di Forlì*. Forlì 1893, S. 36–37.

wären. Dabei gelang es dem Künstler, die Komposition in einer ihm eigenen Farbigkeit umzusetzen. Die von Giordano Viroli als ‚caravagesk‘ bezeichnete Farbigkeit, unter anderem hervorgerufen durch eine starke Verbräunung des Firnisses, erinnert an zeitgenössische Künstler aus der Region um Bologna. Der Maler wählte hier eine dunkeltonige Verschattung der Figuren, um der Plastizität der Vorlage nachzukommen. Dabei erscheint das Gesicht Maria Magdalenas gänzlich dunkel und nur noch als Silhouette vor dem sich aufschwingenden Mantelstück. Adriana Arfelli, die hier noch ein eigenhändiges Bild Sprangers vermutet, würdigt in diesem Gemälde in der Figurenerfindung die Mischung zwischen michelangelesker Muskulosität und nordischem Manierismus in der Grazilität.<sup>555</sup> Eine Durchmischung von unterschiedlichen kulturellen Einflüssen ist auszumachen. Hier zeigt sich, dass eine Unterscheidung von italienischen oder niederländischen Bildelementen keine Rolle gespielt hat.

Ähnliches ist dann auch für eine weitere Umsetzung des Kupferstichs in Spanien anzunehmen. Signiert mit „p. el mudo me facit“ ist die Zuschreibung an den weitgehend unbekanntem Madrilenen Pedro el Mudo plausibel (Kat.-Nr. C 3).<sup>556</sup> Ihn selbst kennt man lediglich aufgrund einiger signierter Werke und eines Dokuments bezüglich seines Begräbnisses 1648 in San Martín in Madrid.<sup>557</sup> Wie Angulo Iñiguez in einem kurzen Kommentar über den Künstler bemerkt, arbeitete dieser vor allem nach Kupferstichen, sodass die Verwendung von Sprangers Motiv in diesen Kontext passte. Dabei sieht Iñiguez ihn als einen typischen Vertreter des spanischen Manierismus, indem er el Mudo in eine Reihe mit Alonso Vázquez und Denis Calvaert stellt.<sup>558</sup> Mit recht großer Wahrscheinlichkeit ist dieses Gemälde für einen Madrilenen, sei es explizit für eine Sammlung oder für einen religiösen Zweck, entstanden.

Mit diesen ersten Beispielen zeigt sich recht trefflich, wie weit die Bilderfindung Sprangers durch das Transfermedium Kupferstich innerhalb Europas wandern konnte und wie schnell diese Verbreitung erfolgte. Während man bei dem Gemälde in Forlì aufgrund der Datierung auf 1602 ein präzises Jahr kennt, welches kurz nach Herstellung des Stichs liegt, lässt sich aufgrund des Todesjahres el Mudos das Jahr 1648 als weiterer Rahmenpunkt festlegen, wobei die meisten seiner Werke um 1620 entstanden sein dürften.

555 Adriana Arfelli: *La Pinacoteca e i Musei Comunali di Forlì* (= Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, Bd. 47). Rom 1935, S. 16.

556 Siehe Diego Angulo Iñiguez: Pedro el Mudo. In: *Archivo Español de Arte* 38 (150) (1965), S. 123–124, hier S. 123. Das Gemälde war zuletzt 1964 in der Privatsammlung Tomás García de Diego in Madrid nachgewiesen. Der Ort des heutigen Verbleibs konnte nicht ausgemacht werden. Aufgrund der ungenügenden Abbildung kann ein Vergleich mit dem Kupferstich und den anderen Gemäldekopien nicht vorgenommen werden.

557 Juan Agustín Ceán Bermúdez (Hrsg.): *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 Bde. Madrid 1800, Bd. 3, S. 209–210; Diego Angulo Iñiguez, Alfonso Perez Sanchez: *Historia de la Pintura Española. Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII*. Madrid 1969, S. 336–338.

558 Angulo Iñiguez 1965, S. 123.



Während jedoch das italienische Gemälde eindeutig für einen religiösen Kontext bestimmt war, kann man das bei der spanischen Version nicht sagen. Neben den fehlenden Quellen lässt sich auch mithilfe der Ikonografie kein Hinweis darauf finden.

Ein anderes Beispiel, bei dem der Stich wie in dem italienischen Werk als Vorlage für einen Altar gedient hat, ist in einem großen Flügelaltar dokumentiert, der sich wohl in der Martinuskerk im niederländischen Weert befunden hat. Hier lag dem Maler, der in einer Inschrift auf der Mitteltafel lediglich als „Georgius Brunus“ überliefert ist, eine der seitenverkehrten Stichkopien vor, die er in die schmale hochformatige Tafel eines Seitenflügels übersetzte (**Kat.-Nr. C 4**).<sup>559</sup> Es ist demnach zu vermuten, dass die Bildidee an sich der ausschlaggebende Grund für eine Umsetzung des Kupferstichs in ein Gemälde für einen sakralen Kontext gewesen war.

Leider lässt sich die ursprüngliche Aufstellung angesichts der vielen gemalten Kopien nach dem Stich heute nicht mehr rekonstruieren, so unter anderem bei einem besonders sorgfältig gemalten Werk, welches sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet (**Kat.-Nr. C 5**). Während man noch 1939 angenommen hatte, dass es sich hier um das Vorbild für Aegidius II Sadelers Kupferstich, demnach ein eigenhändiges Werk Sprangers handele, kann man seit 1986 durch das neu erstellte Werkverzeichnis und eine Untersuchung des Gemäldes mit Gewissheit sagen, dass dem nicht so ist.<sup>560</sup> Dass man lange nach dem Ankauf des Museums 1940 dieses qualitätsvolle Gemälde als Kopie des Bukarester *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* eingeordnet hat, liegt vor allem an dem Desinteresse der bisherigen Forschung an Wiederholungen. Es wurde davor nicht kontextualisiert und wird darüber hinaus seither im Depot aufbewahrt.<sup>561</sup>

559 Bisher konnte der Altar nicht gefunden werden. Er ist lediglich durch Fotografien im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) überliefert. Bei geöffnetem Zustand sah man wohl eine Auferstehung aus dem Grab, in dem Christus als Triumphator über den Tod dargestellt ist. In dieser Komposition vereinte der Maler mehrere damals populären Darstellungen dieses Themas. Flankiert wird dies von zwei hochformatigen Szenen eines Bischofheiligen, der auf der einen Seite die Arme flehend gen Himmel gerichtet hat und auf der anderen erschöpft niedergesunken ist. Die exakte Vorlage konnte bisher nicht gefunden werden, sodass hier eher von einer Mischung von Einzelfiguren populärer Druckgrafiken ausgegangen werden kann. Die Komposition erinnert stark an Maarten de Vos, Hans von Aachen, Veronese, Barocci oder auch Zuccari, allesamt Bildideen, die auch im Kupferstich verbreitet wurden.

560 Vgl. Kunsthaus Lempertz: *Auktion 401: Werke alter Kunst aus verschiedenem Besitz. Plastiken, Textilien, alte Gemälde, Möbel, Keramik, Metallarbeiten*. Aukt.-Kat. Köln, 21.4.1939. Lot. 737, S. 87, Taf. 66 („Nach diesem Gemälde existiert ein Kupferstich von Ägidius Sadeler“); Herbert Hoffmann (Hrsg.): *Katalog der Ausstellung Meisterwerke aus den Kölner Museen und der Württembergischen Staatsgalerie Stuttgart*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Stuttgart. Tübingen 1946, Nr. 74, S. 32 (als Spranger); Otto H. Förster, Gert von der Osten (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln: Verzeichnis der Gemälde*. Neudruck der Aufl. von 1959. Köln 1965, S. 161 (als Spranger); Christian Heße, Martina Schlagenhauser (Hrsg.): *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*. Mailand 1986, S. 80 (Kopie nach Spranger).

561 Vgl. Ausst.-Kat. Sarasota 1972, S. 8 (fälschlich als andere Version); Ausst.-Kat. New York 2014, unter Nr. 59, S. 132 (fälschlich als Kopie des Gemäldes aus Bukarest bezeichnet).

Das Gemälde folgt dem Kupferstich sowohl in den Umrisslinien als auch in den Partien von Verschattung exakt, wie man sehr gut am Oberkörper Christi erkennen kann. Darüber hinaus wird in den Gewandfalten jede Verschlingung deutlich wiedergegeben. Der Maler übernahm zudem bei den abschließenden Details wie Barthaar oder Locken die Linienführung des Stichs. Wie aus der bislang vorliegenden Untersuchung hervorgegangen ist, wurde auf der Holztafel sehr genau vorgezeichnet, so dass sich diese Präzision ebenfalls in der Landschaft bei der Anlage von Bäumen und Blattstrukturen wiederfinden lässt. Verwunderlich scheint jedoch angesichts dieser akribischen Übernahme der Stichvorlage das Fehlen der drei Kreuze auf dem Berg rechts im Bildhintergrund. Dieses Fehlen geht auf Retuschen aus dem 20. Jahrhundert zurück, die bei Restaurierungsmaßnahmen erfolgten. In einer früheren Aufnahme von 1939 waren die Kreuze nämlich noch deutlich sichtbar (Abb. 61).<sup>562</sup>

Neben diesen detailgenauen Übernahmen fallen weitere Unterschiede auf, denn der Maler erlaubte sich, an einigen Stellen kreativ mit der Vorlage umzugehen. Das Salbgefäß wird im Gemälde mit goldenem Rankenornament verziert und somit optisch aufgewertet. Diesen Effekt erzielte er ebenfalls mit den goldenen Linien an den Mantelsäumen, die heute jedoch kaum mehr erkennbar sind.

Eine vom Maler vorgenommene Änderung in Bezug auf die Vorlage ist bei der linken Hand Maria Magdalenas festzustellen. Er entschied sich entgegen der Vorzeichnung, die noch Aegidius II Sadelers Kupferstich folgt, und der ersten farbigen Fassung, den abgespreizten Daumen aus dem Kupferstich zu übernehmen. Über die Gründe kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden. Vermutlich wurde wegen einer größeren perspektivischen Korrektur und mit dem Ziel einer geminderten Artifizialität der Handstellung auf den Finger verzichtet. Allerdings verliert das Gemälde dadurch ein Element der Blickführung in diesem Minimalgestus des Daumens, dessen Aufgabe narratologisch das Hinweisen auf die Seitenwunde ist.

Deutlich betont werden muss, dass es dem Maler gelungen ist, aus dem monochromen Kupferstich eine harmonisch wirkende Farbfassung zu gestalten; das stellt wohl die größte Form der Änderung dar. Anders als durch das Schraffenwerk der Linien in der Druckgrafik müssen Volumina in unterschiedlichen Farbstufen sanft abgemischt werden. Durch die nach hinten immer stärker werdende Verblauung wird die Tiefenwirkung im Landschaftsausblick deutlich gesteigert. Vor dieser weiten Ferne kontrastieren der schwarze Hut und das helle Inkarnat Christi deutlicher, als es bei dem Stich der Fall sein könnte. Bezüglich der Farbigkeit und der Malweise lässt sich bisher weder Eindeutiges über den Künstler noch über die Region sagen, wobei

562 Unklar ist an dieser Stelle, ob es sich um die Restaurierung von 1941 oder 1964 handelt. Aus dem Bericht von Weber am 06.05.1964 geht hervor, dass die Retuschen des früheren Eingriffs bereits nachgedunkelt waren und abgenommen werden mussten. Darüber hinaus zeigte sich unter UV-Licht, dass an derjenigen Stelle, an der die Kreuze zu erwarten sind, starke Übermalungen und Risse vorkamen. Restaurierungsbericht in Bildakte WRM 866, Gemäldesammlung, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.



Abb. 61 Unbekannter Künstler, *Noli me tangere*, historische Aufnahme von Kat.-Nr. C 5 aus dem Jahr 1939

man eher zu einem frühbarocken Mitteleuropa tendieren möchte und sich bezüglich der Farbigkeit an die späteren Werke von Joachim Wtewael (1566–1638) erinnert fühlt, ohne dass eine Verbindung suggeriert werden soll.<sup>563</sup> Sowohl niederländische als auch deutsche Traditionen sind auszumachen, wobei bezüglich der Zeitspanne das Jahr 1650 wohl nicht überschritten werden darf. Obwohl dieses Gemälde eines unbekanntes Malers keine Auskunft über Region, Auftraggeber oder Funktion gibt, lässt sich anhand der Malweise eine Strategie des Kopierens nachvollziehen. Während unter dem Mikroskop eine sehr genaue Anlage als Vorzeichnung sichtbar

563 Vgl. Ausst.-Kat. Utrecht/Washington/Houston 2015.

wird, gestaltet sich der Farbauftrag recht sparsam. Eine ökonomische Arbeitsweise, die eine gute Vorplanung benötigt, ist ablesbar, denn größere Farbflächen sind durchgängig pigmentiert, wobei Grenzen klar eingehalten und nicht übermalt wurden. Dieses Vorgehen führte zu einem schnelleren Trocknungsprozess als üblich und einer Einsparung von Malmitteln. Dabei zeigt der Maler mit seiner präzisen Ausführung eine könnende Hand, die sich so manche *Pentimenti*, sozusagen Korrekturen an der Vorlage, erlaubt.

Neben weiteren gemalten Kopien, die in den vergangenen Jahren auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden, sind noch zwei Zeichnungen erhalten, die sich an dem Kupferstich Aegidius II Sadelers orientieren. Während bei der Zeichnung aus dem Puschkin-Museum in Moskau (**Kat.-Nr. C 14**) über eine Urheberschaft aus dem Muller-Umkreis oder im weitesten Sinne eines Goltzius-Umfelds nachgedacht wird,<sup>564</sup> sieht die ältere Literatur bei einer Federzeichnung in Köln Joachim von Sandrart als Urheber (**Kat.-Nr. C 13**), der selbst bei Aegidius II Sadeler gelernt hatte.<sup>565</sup>

Man kann davon ausgehen, dass Zeichnungen dieser Art in den Bereich der Ausbildung von Kupferstechern zu verorten sind. Durch das Training der Strichführung mittels Feder sollte die Handführung für die spätere Stichel­führung erlernt werden. Dafür wurden sowohl bei Stechern als auch für die Ausbildung von Malern Kupferstiche herangezogen.<sup>566</sup> Eine Zuschreibung anhand eines Stilvergleichs ist bei solchen Zeichnungen meist nicht möglich, da es in der Aufgabe des Ausführenden lag, die Vorlage möglichst exakt zu kopieren. Allerdings zeugt allein die Menge solcher Stichnetzungen nach den Bildideen Sprangers in diversen Kupferstich- und Zeichnungssammlungen davon, wie lange diese Stiche in der Übersetzung der Kupferstecher für die Ausbildung der nächsten Künstlergenerationen gedient haben.<sup>567</sup>

564 Vgl. Sadkov 2010, Nr. 374, S. 237–238 (Jan Muller oder Schule).

565 Die in der Datenbank des Rheinischen Bildarchivs angegebene Zuschreibung an Joachim von Sandrart ist dort weder begründet noch belegt, vgl. <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05708817> [Stand: 01.08.2022].

566 Vgl. Pfeifer-Helke 2011.

567 Die Zeichnungen nach Spranger und den Kupferstichen wurden bislang noch nicht kritisch publiziert. Die kopierenden Zeichnungen selbst sind darüber hinaus in dem Ausstellungskatalog nicht bedacht worden. Eine systematische Aufarbeitung erfolgte erst für die Dresdner Sammlung, vgl. Metzler 2011. Recht wahrscheinlich wurden einige dieser Zeichnungen in Sally Metzlers Dissertationsschrift *The Alchemy of Drawing* behandelt, die jedoch nicht publiziert wurde und bisher auch nicht eingesehen werden konnte, vgl. Sally Metzler: *The Alchemy of Drawing. Bartholomäus Spranger at the Court of Rudolf II*. Diss. Princeton [NJ] 1997. Da in der vorliegenden Untersuchung der Fokus auf der Malerei liegt, kann dieses Themengebiet nur angeschnitten werden.

#### 5.1.4 Transfer der Bildidee über konfessionelle, politische und zeitliche Grenzen

Ende des 19. Jahrhunderts hielt man das Bukarester Gemälde für ein Werk des Italieners Federico Barocci (1528–1612). Dabei wollte der Autor dieser Zuschreibung hier in der Maria Magdalena eine elegante Venezianerin sehen und fühlte sich zugleich an Venusdarstellungen Tizians erinnert: „Quant à sainte Madeleine, c’est une élégante Vénitienne, apparentée aux opulentes Vénus de Titien.“<sup>568</sup> Selbst wenn diese Italienisierung von Sprangers Bilderfindung veraltet ist, überrascht diese Fehldeutung keineswegs. Schwingt doch der subjektive Wunsch des Autors mit, ein Gemälde eines damals bekannteren italienischen Manieristen in der Sammlung gefunden zu haben. Ausgehend von der subjektiven Beschreibung Léon Bachelins lässt sich durchaus eine gewisse Ähnlichkeit zu venezianischen Frauenfiguren finden. Ohne erneut eine Diskussion über die unterschiedlichen Stileinflüsse auf das Werk Sprangers führen zu müssen, kann man doch am Ende mit gutem Recht eins feststellen: Die Figurenerfindungen bedienen eine überregionale, moderne und lang anhaltende Ästhetik. Genau darin liegt der Grund für die weite Verbreitung der Bildidee und die Verwendbarkeit in unterschiedlichsten Funktionen. Bei allen bisher bekannten Kopien, die dem Bukarester Gemälde von Spranger im Motiv gleichen, konnte aufgezeigt werden, dass keins eine direkte Kopie des vorbildgebenden Gemäldes ist. Weder in den Maßen noch in der Farbigkeit ist bei den gefundenen Gemälden der Wille erkennbar, eine präzise Kopie des Gemäldes aus der kaiserlichen Gemäldesammlung zu erstellen. Die Abweichungen des Kupferstichs bezüglich des Vorbilds konnten ausnahmslos bei allen Versionen der Nachfolge wiedergefunden werden, wobei sich die Kopisten vor allem den Hintergrund oder die Physiognomien betreffend Freiheiten genommen haben.

Weiterhin konnte aufgezeigt werden, dass die meisten Kopien entweder das Format der Kupferstiche eingehalten oder diese mit dem Ziel einer Miniaturisierung verkleinert haben, wie es insbesondere bei den Werken auf Kupfer oft auszumachen ist. Welche Transfertechniken angewendet wurden, ist heute schwer zu sagen.<sup>569</sup> Es kann also bei diesen Kunstwerken nicht von ‚Kopien‘ im allgemeinen Sprachgebrauch die Rede sein, sondern von ‚Gemälden nach Kupferstichen‘.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass Sprangers beide Versionen der Bilderfindung *Christus erscheint Maria Magdalena* noch bis ins 18. Jahrhundert als würdige Vorlage entweder in der Künftlerausbildung oder sogar für die Umsetzung in neue Werke angesehen wurde. Anders lässt sich die noch vorhandene Ausführung von Abesch im Jahr 1734 nicht erklären. Während sie ansonsten eher zeitgenössische, aber

568 Vgl. Bachelin 1898, S. 60.

569 Über die unterschiedlichen Techniken des Kopierens siehe vor allem Ausst.-Kat. London 1987.

vor allem französische Vorlagen für die Umsetzung in Hinterglasmalerei verwendete, ist dieses Motiv Sprangers eine der wenigen Ausnahmen.

Vermutlich ist Spranger in dieser besonderen Komposition des Themas eine einzigartige Umsetzung gelungen, die relativ lange den ästhetischen Bedürfnissen genügt hat.<sup>570</sup> Inwieweit der Nachruhm des Künstlers für das erneute Verwenden des Kupferstichs ausschlaggebend gewesen ist, lässt sich nicht klären. Da auf dem Kupferstich dieser jedoch als Inventor mit aufgeführt ist, kann von einem Wissen um Spranger als Erfinder der Bildidee ausgegangen werden.

Deutlicher liegt der Fall bei der Kopie aus der Sammlung Prehn. Denn es ist nicht nur nachweisbar, dass die Miniatur um 1900 als Gemälde Sprangers wahrgenommen wurde, vielmehr wusste man auch um den Kupferstich Jan I Sadelers, der sich ebenfalls im Besitz des kunstbegeisterten Konditors befand. Über 200 Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes *Christus erscheint Magdalena als Gärtner* für Kaiser Rudolf II. bleibt die Bilderfindung über das Transfermedium Kupferstich im Umlauf und für Kunstsammler aufbewahrungswürdig. Dabei erstaunen hier nicht nur die lange Nachwirkung und die vielen gemalten Kopien nach dem Kupferstich Sadelers, sondern auch die geografische Verbreitung. Während das Gemälde Sprangers in der Gemäldegalerie des Kaisers und später in den adeligen Sammlungen nur wenigen zugänglich war, verbreitete sich der wohl in München publizierte Kupferstich in Europa und regte Kunstschaffende in Polen und der Schweiz, teilweise mit großem zeitlichem Abstand, zu Neuschöpfungen an.<sup>571</sup>

570 Generell ist wohl anzunehmen, dass für die Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts, das heißt vor dem Einsetzen einer vermehrt volkstümlicheren Verbreitung der Technik, eher zeitgenössische Motive Verwendung gefunden haben, wie Joseph Riederer in einem Verzeichnis der Hinterglasbilder mit bekannten Vorlagen zusammentragen konnte. Dabei fällt auf, dass neben Bartholomäus Spranger doch eher altmeisterlichen Künstler wie Jost Amman (1539–1591), Albrecht Dürer (1471–1528) wiederholt wurden. Doch auch Hans von Aachens (1552–1615) Bilderfindungen lassen sich in neuen Versionen wiederfinden, vgl. Josef Riederer: *Graphische Vorlagen von Hinterglasmalerei*. In: Konrad Vanja et al. (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild, Druck, Papier. Tagungsband Nürnberg 2009. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag* (= Arbeitskreis Bild Druck Papier, Bd. 14). Münster, München 2010, S. 123–149.

571 Über die starken Austauschbeziehungen zwischen München und Prag siehe Thea Vignau-Wilberg (Hrsg.): *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600*. Staatliche Graphische Sammlung, München. München 2005; Jürgen Zimmer: *München und Prag um 1600: Soziokulturelle Aspekte der Hofkunst im Vergleich*. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= *Studia Rudolphina*, Sonderheft). Prag 2009, S. 17–57; Evelyn Reitz: *Emblem, Imprese und Allegorie: Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachens*. In: Beket Bukovinská (Hrsg.): *München – Prag um 1600* (= *Studia Rudolphina*, Sonderheft). Prag 2009, S. 103–116.

## 5.2 Formen des Kopierens als Indiz für ein agonales Prinzip

In der vorliegenden Untersuchung wurde die vorgestellte Analyse der Bildreihen bei allen anderen ebenfalls durchgeführt. Um nicht redundant diverse Beobachtungen zu wiederholen, soll nun die Beweisführung in Bezug auf andere Fallbeispiele und unterschiedliche Transferprozesse des Kopierens gelegt werden. Dabei werden neben den anderen Bildreihen auch einzelne Werke einbezogen. Stets soll dabei die Frage gestellt werden, wie die imitierenden Künstler mit der Vorlage umgingen und ob sich daraus ein Indiz für das übergeordnete agonale Prinzip ablesen lässt.

Diesem Gedanken geht voraus, dass auch außerhalb des Hofes ein Bewusstsein für den Transfer einer Bildidee in ein anderes Medium bestand. Ähnlich wie bei Daniel Fröschl oder Hans Hoffmann, die beide ältere Zeichnungen Albrecht Dürers als Inspiration für neue Werke verwendeten, müssen auch die nun hier zur Untersuchung stehenden Werke eher als Wiederholungen eines Bildthemas – quasi als Versionen eines Vorbilds – begriffen werden und nicht als Vervielfältigungen (Kopien). Damit zeugen sie von einem Prozess künstlerischer Aneignung mit dem Ziel, ein neues und damit originäres Kunstwerk zu erstellen.<sup>572</sup> Um diese Feststellung zu präzisieren, muss überlegt werden, ob das Prinzip der *Aemulatio*, wie es am kaiserlichen Hof in der Malerei und Zeichenkunst sichtbar ist, als Rezeptionsverhalten außerhalb dieses Gelehrtenkreises vorzufinden ist. Da nun auch bei vielen der hier als Fallstudien herangezogenen Werke nicht immer das Konzept und vor allem das geistige Umfeld der Maler bekannt ist, kann nicht verallgemeinernd von einem humanistisch geprägten Umfeld ausgegangen werden. Aus diesem Grund soll in den Werken selbst nach Indizien für diese bildinternen Referenzen gesucht werden. Dabei wird der Fokus auf die Methode des Übersetzens einer gestochenen Vorlage in das neue Malmedium gelegt: Wie funktionierte der Transfer der Bildidee? Aus der nun folgenden Untersuchung werden zunächst solche Werke ausgeklammert, die keinen Gattungswechsel aufweisen.

Um das Verfahren des Transfers deutlicher fassen zu können, muss zunächst kurz über einzelne Werke gesprochen werden, die im Rahmen eines gängigen Prozederes im höfischen Alltag entstanden und in die Kategorie der Auftragsdubletten gehören.

572 Dass dieses Spiel mit Gattungsgrenzen über die Ironie bis in die Parodie getrieben werden kann, wurde bei zeitgenössischen Künstlern bereits gesehen, vgl. ebenfalls Müller et al. 2011, S. 5. In der rudolfinschen Kunst wurde dies bisher nur vereinzelt thematisiert, vgl. Huigen Leeftang: „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ „after“ Bartholomeus Spranger. An Early Parody of Style. In: Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*. Zwolle 2011, S. 89–102; Müller 2012.



Abb. 62 Hans von Aachen, *Verkündigung an Maria*, nach 1613, Öl auf Leinwand, 237 × 177 cm, Erzbistum Prag, als Dauerleihgabe in der Národní Galerie, Inv.-Nr. VO 272

Denn eine der vielen Aufgaben von Malern war das Kopieren von Gemälden aus der Sammlung des Regenten.

Bei Spranger sind solche eigenhändig erstellten Gemäleduplikate, also exakte Kopien von ihm geschaffener Gemälde, nur ein einziges Mal und von fremder Hand relativ selten nachweisbar. Während beispielsweise von Aachens *Verkündigung an Maria* nach 1613 aus dem Jesuitenkolleg Klementinum in Prag Jahrzehnte nach seiner Aufstellung in einer anderen Kirche wohl von Antoni Stevens 1666 ebenfalls als Altarblatt – also in gleicher Gattung und Funktion – eingesetzt wurde (Abb. 62, 63)<sup>573</sup>, ist

573 Mein Dank geht an dieser Stelle an Štěpán Vácha für den Hinweis auf die Kopie. Es handelt sich dabei um eine recht präzise Wiederholung für die Augustinerkirche im 70 km entfernten Bělá pod Bezdězem (Weißwasser), die aufgrund ihres guten Zustands deutlich mehr von der ursprünglichen Farbigekeit zeigt. Von ihm stammt auch die Zuschreibung an Antoni Stevens.





Abb. 63 Anthon Stevens (zugeschrieben) nach Hans von Aachen, Verkündigung, 1666, Bělá pod Bezdězem (Weißwasser), Augustinerkloster

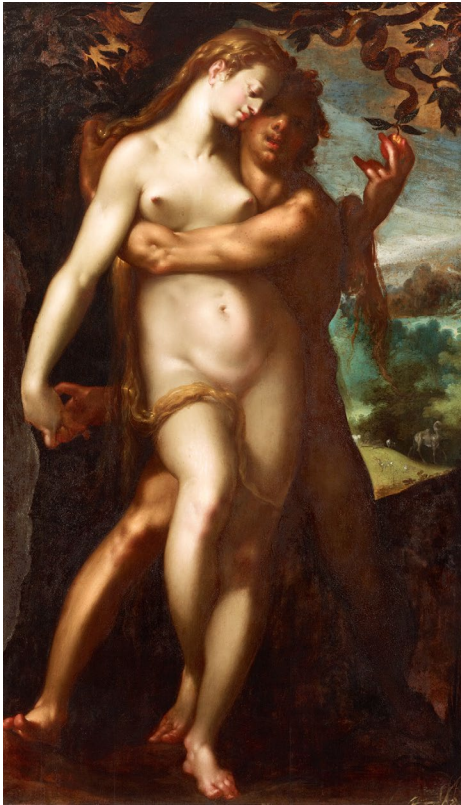


Abb. 64 Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, um 1593/1595, Öl auf Holz, 126 × 79 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 2417



Abb. 65 Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, um 1595, Öl auf Leinwand, 137,7 × 81,3 cm, Riga, Latvian National Museum of Art, Inv.-Nr. 643

der Weg der Kopien nach Sprangers *Sündenfall* heute nicht mehr nachvollziehbar (Abb. 64, 65).<sup>574</sup> Man geht bislang davon aus, dass er selbst die Kopie malte, welche wiederum später von einer unbekanntenen Hand in gleicher Größe und Malweise erneut kopiert wurde (Abb. 66).<sup>575</sup> Da es stets das Ziel einer solchen Kopie ist, dem Vorbild

574 Zu Bartholomäus Sprangers *Sündenfall* siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.56; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 62, S. 135–136. Final ließe sich erst im direkten Vergleich eine Eigenhändigkeit feststellen. Der *Sündenfall* von Riga wurde bislang in der Forschung noch nicht angezweifelt, vgl. J. I. Koeznetsov: *Западноевропейская живопись в музеях СССР. West-European Painting in the Museums of the USSR*. Leningrad 1967, Nr. 21; Nikolaj N. Nikulin: *Netherlandish Paintings in Soviet Museums*. Oxford 1987, Nr. 214; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 63, S. 135–136.

575 Das Gemälde in der Akademie der bildenden Künste in Wien scheint eine zeitnahe Kopie zu sein, vgl. Renate Trnek: *Illustriertes Bestandsverzeichnis. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*. Wien 1989, S. 234; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 136, unter Nr. 62, 63.



Abb. 66 Unbekannter Künstler nach Bartholomäus Spranger, *Sündenfall*, nach 1595, Öl auf Holz, 137 × 78,5 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. 1218

in Erscheinung, Funktion und Materialität exakt zu entsprechen, lassen sich bei der Ausführung durch gute Maler kaum Abweichungen feststellen. Häufig findet man jedoch eine Anpassung an einen aktuellen Malstil, was jedoch nicht ohne Weiteres mit einem Nichtkönnen der Kopist\*innen gleichzusetzen ist. Welche Intentionen letztendlich damit verbunden waren, kann nicht verallgemeinert werden. Auch die althergebrachte Meinung, der Kopist habe den alten Stil einfach nicht kopieren können, ist ein zu vorschnelles Urteil. Viel eher ist das Beibehalten einer eigenen Malweise durch den Kopisten, der eigenen Handschrift, ein deutliches Zeichen für seine Beteiligung. Im Sinne der *Aemulatio* muss das Abweichen von der Vorlage im Stil oder in den Details von guten Malern als eine bewusst gesetzte Auseinandersetzung mit Überbietungsversuch gelesen werden.<sup>576</sup> Dass es selbstredend auch nicht gut ausgebildete Maler gegeben hat, die dilettierend Gemälde kopiert haben, ist mit Blick auf so manche Stücke des aktuellen Kunstmarkts nicht von der Hand zu weisen.

Ein anderes Konzept bei gleichbleibender Gattung der Kopie ist bei den gleichzeitig entstandenen Meisterstichen von Hendrick Goltzius nach Vorlagen unterschiedlicher Künstler wie Dürer und Tizian festzustellen, die bereits bei Karel van Mander als herausragendes Beispiel einer überzeitlichen Auseinandersetzung mit älteren Meistern thematisiert wurden.<sup>577</sup> Auch wenn die Forschung Goltzius unterstellte, die Meisterkopien in bewusster Fälschungsabsicht produziert zu haben, lässt sich die bei van Mander dokumentierte Anekdote am Beispiel Dürers *Beschneidung* auch im Sinne eines agonalen Prinzips lesen.<sup>578</sup> In dem Herausfordern des Großmeisters des Kupferstichs

576 Dabei sei auch wiederholt auf den Holbein-Streit hingewiesen.

577 Vgl. Ariane Mensger (Hrsg.): *Bestehend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016, Nr. 19, S. 66–71.

578 Siehe v. a. bei Ausst.-Kat. Amsterdam 2003, S. 203–215; Thomas Ketelsen: Der Widerstreit der Linie. Zum Status von Zeichnung und Stich(en) bei Vasari und van Mander. In: Markus A. Castor

im eigenen Medium gelang Goltzius nicht nur das Imitieren, sodass sogar Dürer-Spezialisten der damaligen Zeit getäuscht wurden, sondern in gewisser Weise auch das Übertreffen. Vor allem, wenn die selbst ernannten Kenner beim Erwerb dieser angeblichen seltenen Drucke ein „[...] so prächtiges Stück des kunstreichen Nürnbergers erwircht zu haben [glaubten], das man noch nicht kannte [...]“ dieses dann gleich als „[...] das beste, was sie von Albrecht Dürer gesehen“<sup>579</sup> lobten. Goltzius zeigte hier sein Können in der Technik und die Fähigkeit in unterschiedlichsten Modi und Stilen zu arbeiten, „in alle gestalten van handelighen te conned gerscheppen“ wie es in der flämischen Van-Mander-Ausgabe heißt.<sup>580</sup> Es kommt ihm vielmehr darauf an, „[...] seine Vorbilder oder Konkurrenten noch zu übertrumpfen: So war er bestrebt, in den nachgeahmten Stechermanieren eigene Bilderfindungen umzusetzen“.<sup>581</sup> Dabei hielt er gleichermaßen den Kunstsammlern in ihrer Suche nach Raritäten und Außergewöhnlichem einen Spiegel vor.

Lassen sich also solche in der Kunsttheorie um 1600 verorteten Gedankenspiele auch in den Rezeptionsreihen wiederfinden, in denen Bildideen Sprangers außerhalb der Prager Burg und seinem höfisch-gebildeten Umfeld auf andere Kontexte und Konzepte treffen? Da man hier nicht immer auf eine breite Dokumentation der Bewertung von Kunstwerken hoffen kann, muss aus den Werken heraus argumentiert werden.

In einer Zusammenschau des für diese Untersuchung aufgestellten Korpus von unterschiedlichen Bildreihen konnten Gemeinsamkeiten im Transferverhalten von Vorlage zu neuem Kunstwerk festgestellt werden. Dabei soll nun unterschieden werden, ob die Übersetzung neue funktionale, lokale oder kulturelle Kontexte zum Ziel hatte oder ob auf semantischer Ebene Verschiebungen in neue Konzepte festzustellen sind.

## 5.2.1 Transfer der Bildideen in neue Kontexte

### 5.2.1.1 Medium des Transfers

Betrachtet man die vielen Werke, die Bildideen Sprangers folgen, ist beinahe ausschließlich der Kupferstich als Transfermedium auszumachen. Einige wenige Beispiele sind bislang bekannt, die direkt von Gemälden aus der Galerie des Kaisers oder von als eigenhändig geltenden Zeichnungen kopiert wurden. Eins dieser Beispiele ist eine Zeichnung in Dresden, in der ein anonymen Künstler vor allem die Figurenkonstellation von Sprangers *Glaucus und Scylla* memoriert hat (**Abb. 67, 68**). Der Zeichner

et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 205–221; Ketelsen 2012, S. 44–59; Grebe 2013, S. 11–13.

579 Mander/Floerke 1991, S. 339.

580 Miedema/Mander Bd. 1, S. 399, Fol. 185r13; vgl. ebenfalls Ausst.-Kat. Amsterdam 2003, S. 203–215.

581 Ketelsen 2012, S. 33–34.

**Abb. 67** Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, um 1580/1582, Öl auf Leinwand, 110 × 81 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 2615



**Abb. 68** Unbekannter Zeichner nach Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, Feder in Braun, hellgrau laviert, grünviolett und hellrot aquarelliert, 19,1 × 15,4 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7141

dieser Wiederholung ließ die in dem Gemälde gezeigte Draperie, die aus zwei unterschiedlichen Stoffen angelegt ist, miteinander verschmelzen. Noch dazu öffnete er durch das Weglassen des dünneren Tuchs den Blick auf die Scham. Um die Silhouette der gedrehten, nun nackten Scylla zu betonen, wurde ihr Mantelstoff im Ganzen rötlich laviert.

Entweder handelt es sich hier um eine eigene Idee in der Farbe, also ein bewusstes Abweichen vom Vorbild, oder um eine nachträgliche Kolorierung, um die Zeichnung für mögliche Sammler aufzuwerten. Allerdings wirkt die Lavierung nicht nachträglich vorgenommen, weswegen vermutet werden kann, dass der Zeichner das Gemälde nicht selbst gesehen hatte, sondern dieses über eine weitere, heute unbekannt Zeichnung vermittelt bekam. Durch die Veränderung in der Drapage verändert sich nun die Dynamik der Figur. Der vom Meereswind aufgebauchte Stoff und die verwehten Haare wurden für die Zeichnung ebenfalls nicht übernommen. Die Drehbewegung wirkt statuarischer.

Ebenfalls in Dresden sind noch zwei Zeichnungen, die Beispiele der Wiederholung im gleichen Medium sind. Eine sprangersche Zeichnung wurde als Vorlage für weitere Zeichnungen hergenommen. Hier war kein gattungsübergreifender Transfer, keine starke Übersetzungsleistung der Medien notwendig. Man könnte Zeichnungen wie diese auch als Kopien im eigentlichen Sinne verstehen, da sie etwas vervielfältigen. Hier wird die *Minerva als Patronin* gezeigt.<sup>582</sup>

Eine Übernahme von Zeichnungen Sprangers in neue Gemälde von anderer Hand wurde bisher nicht gefunden, wobei die Forschung zu seinen Zeichnungen und den Zeichnungen der Spranger-Rezeption noch lange nicht abgeschlossen ist. Daher kann dieses Transferphänomen aktuell nicht weiter ausgeführt werden.

Welcher Medienwechsel beim Transfer von Bildideen ist also nun in der Rezeption Sprangers am häufigsten vorzufinden? In den meisten Fällen wurde auf Kupferstiche zurückgegriffen. Als leicht zugängliche Vorlagen waren sie bei den meisten der hier zur Untersuchung vorgelegten Bildreihen der Ausgangspunkt für Wiederholungen, Anspielungen oder in eine neue Gattung transferierte Versionen der Bildidee. Meistens sind die Ergebnisse dieses Transferprozesses Werke, die ohne das Vorbild als neue originäre Kunstwerke bestehen müssen – und können. Eine Bezugnahme der Motivgeschichte bleibt überwiegend aus. Dabei zeigt sich auch hier wie bereits bei der Analyse der beiden Motive *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner*, dass im Fall von biblischen Historien die Bildideen über politische und konfessionelle Grenzen hinweg eine weite Verbreitung und häufigere Wiederholung erfuhren (Kat.-Nr. Bildreihe B, C).

582 Metzler hält diese Dresdner Zeichnungen (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7120, C 7123) sowie eine weitere kolorierte Zeichnung für Kopien bzw. für die zweite Version der Madrider Zeichnung, vgl. Metzler 2011, S. 319; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 129, 130, S. 218–120.

Bei den Kupferstichen selbst ist zu beobachten, dass nur zwei Beispiele bekannt sind, in denen Gemälde Sprangers in Reproduktionsstichen wiederholt wurden. Dazu gehört neben der bereits diskutierten Grafik *Christus erscheint Maria Magdalena* von Jan I Sadeler (**Kat.-Nr. B 2**) auch der Stich *Lukas malt die Madonna* (**Abb. 69**) von Raphael I Sadeler nach einem Gemälde Sprangers in München aus dem Jahr 1582 (**Abb. 70**).<sup>583</sup> Alle anderen sind Ergebnisse einer Kooperationsarbeit Sprangers mit unterschiedlichen Stechern und Verlegern, denen er eigens für den Kupferstich erstellte Kompositionen lieferte. Annette Strech zählt insgesamt 49 Verleger auf, wobei sie keine Unterscheidung zwischen aktiver Zusammenarbeit und der Wiederauflage von Drucken als Zeichen einer Spranger-Rezeption macht.<sup>584</sup>

Keiner der vielen Stiche, bei denen Spranger als Inventor der Bildidee gilt, entspricht ansonsten den gelegentlich auch ähnlich komponierten Gemälden. Dies trifft sowohl auf die vielen Versionen des Themas *Herkules um Omphale* zu, wozu Spranger selbst zwei Gemälde und einen Entwurf für einen Kupferstich vorgegeben hat, als auch auf den Stich Aegidius II Sadelers mit dem *Triumph der Weisheit* (**Kat.-Nr. H 2**). Selbst bei der Bildreihe des durchaus populären Themas *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* zeigt der von Jan Muller gestochene Druck gewisse Ähnlichkeiten zu einem von Sprangers Werken für die kaiserliche Galerie (**Kat.-Nr. G 1**). Die Grafik weicht jedoch in vielen Details deutlich von dem Gemälde ab (**Kat.-Nr. G 2**). Im Kupferstich wirken die Figuren durch Mullers Interpretation in die Länge gezogen. Zusätzlich wird das Identifizieren der olympischen Götter durch ein deutliches Betonen der beigegebenen Attribute im Haar – Wein bei Bacchus und Getreide bei Ceres – im Vergleich zum Gemälde erleichtert. Der Grund für diese Abweichung liegt im Arbeitsprozess zwischen Spranger und den Kupferstechern. Es ist zumindest in der Zusammenarbeit mit Muller nachgewiesen, dass Spranger stets Zeichnungen lieferte, die dieser dann in seinem Medium umsetzte. Nach der Korrektur eines Probedrucks konnte der Kupferstich dann veröffentlicht werden.<sup>585</sup> Blickt man also nun auf die Stecher Aegidius II Sadeler, Jan Muller oder Lukas Kilian, arbeitete nur der Erstgenannte in Prag. Die Kooperation mit den beiden anderen musste also per Korrespondenz funktioniert haben.

Resultierend aus diesem Arbeitsprozess ist es daher selbstverständlich, dass auf den meisten Stichen Spranger als Inventor geführt wird, während der Anteil des Stechers mit „excu.“ benannt wird. Einzig Kilian wich von dieser Konvention ab, da er die Stiche bis auf eine Ausnahme ausschließlich mit „Spranger pinxit“ beschriftete. Allein aufgrund dieser Bezeichnung wurde lange Zeit in der Spranger-Forschung eine ungewisse Anzahl von Gemälden als verschollen vermutet.<sup>586</sup> Dass aber genau

583 Klusik-Eckert 2018, S. 172–175.

584 Strech 1996, Bd. 2, S. 63–67.

585 Vgl. Leeftang 2008; Dorothy A. Limouze: Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 85 (1989), H. 362, S. 3–24.

586 So gesehen von Sally Metzler, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 219, 221, 222, 226, 227. Zweifel an der Vermutung, dass es zahlreiche Gemälde als Vorlage für Kilians Stiche gegeben



Abb. 69 Raphael Sadeler nach Bartholomäus Spranger, Lukas malt die Madonna, nach 1582, Kupferstich, 195 × 118 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 53.601.13 (206)

diese Gemälde, die Kilian als Reproduktionen nachgestochen haben soll, verloren sein sollen, sogar keins dieser fünf heute bekannt ist, lässt an der Glaubwürdigkeit des „pinxit“ zweifeln. Annette Strech argumentiert hier nämlich sehr plausibel, dass Kilian eine andere Strategie verfolgt haben könnte: Gemessen an den sehr lavierenden – sie nennt sie ‚malerisch[e]‘ – Zeichnungen Sprangers in der späten Phase ab 1605 – könnte Kilian diese mit dem Pinsel gemalten Vorlagen als Chiaroscuro angesehen haben, quasi in ihrer

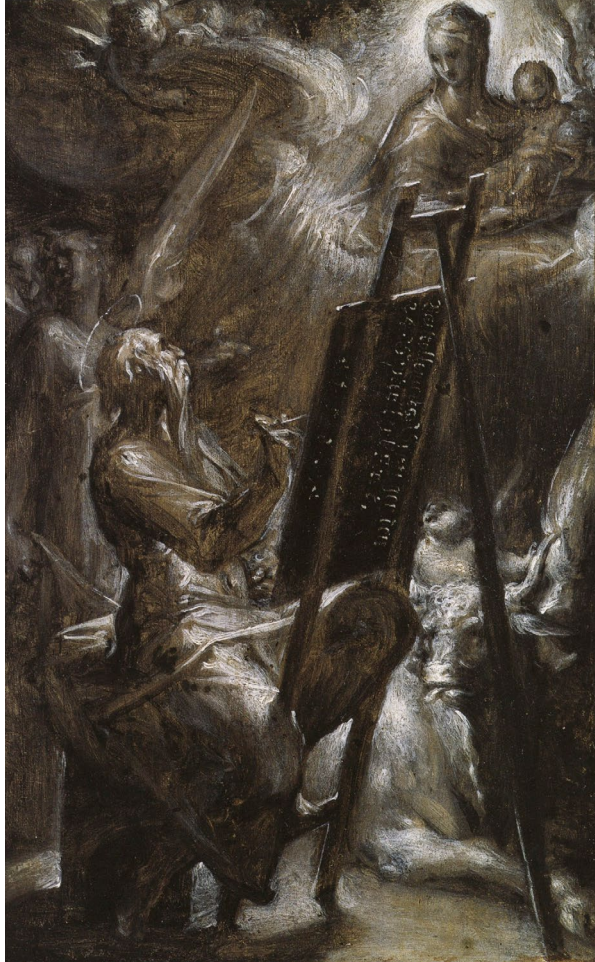
Erscheinungsform als Miniaturgemälde. Dass er die Drucke nicht immer zuverlässig bezeichnete, wurde bereits in anderen Fällen angemerkt.<sup>587</sup> Eine weitere Überlegung scheint nicht ganz abwegig zu sein: Indem Kilian durch das „Spranger pinxit“ suggeriert, er habe den Stich von einem buntfarbigen Gemälde abkupfern müssen und die in der Farbe gebauten Figuren mitsamt ihrer Volumina und der Oberflächenstrukturen meisterlich

haben sollte, wurde bereits bei DaCosta Kaufmann deutlich, der auch von einem mündlichen Zögern Oberhubers berichtet, vgl. DaCosta Kaufmann: School 1988, Nr. 20.77, 20.78, 20.79, 20.85, 20.87. Zwar wurden bisher schon einige Zuschreibungen von Gemälden an Spranger versucht, die angeblich die Vorlagen für die Drucke gewesen sein sollen. Doch sind diese bislang wenig überzeugend gewesen, beispielsweise Kurt Rossacher: Die Weisheit beugt sich den Fesseln der Liebe. Eine verschollene Allegorie des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger. In: *Alte und moderne Kunst* 26 (1981), H. 177, S. 1–6, hier S. 3.

587 Vgl. Strech 1996, Bd. 1, S. 74–77.



Abb. 70 Bartholomäus Spranger,  
Lukas malt die Madonna, 1582,  
Öl auf Kupfer, 183 × 120 mm,  
München, Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen,  
Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 14357



in das Lineament des monochromen Drucks überführt, fordert er vom Betrachter eine größere Wertschätzung ein. War es doch bekannt, dass ein Kupferstich nach einer Zeichnung, ebenfalls eine aus Linien aufgebaute Gattung, einfacher anzufertigen war. Diese Linien konnten sogar durch ein Umdrehen oder Durchpausen direkt auf die Platte übertragen werden. Das Gemälde musste erst durch den Kopisten, hier den suggerierten Reproduktionsstecher, genauestens abgezeichnet, ins seitenverkehrte Abbild transferiert

und schließlich gestochen werden.<sup>588</sup> Man kann davon – und zu diesem Schluss ist Strech auch gekommen – ausgehen, dass die Kupferstiche Kilians, die den Bilderfindungen Sprangers folgen, keine Reproduktionsstiche sind.

Es muss also festgehalten werden, dass bis auf den einen Reproduktionsstich Jan I Sadelers generell Zeichnungen Sprangers als Vorlage für die Stecher dienten. Sie waren entweder Variationen unterschiedlicher Themen von Spranger selbst, können also aus der Ideensuche dieser Werkprozesse stammen, oder waren explizit für den Kupferstich angefertigte Kompositionen.<sup>589</sup>

Mit dieser Erkenntnis entwirrt sich nun auch das als problematisch betrachtete Feld der vielen Zeichnungskopien, die sprangersche Bilderfindungen wiederholen.

588 Die Techniken bei Lambert zusammengefasst, vgl. Ausst.-Kat. London 1987.

589 Vgl. Strech 1996, S. 78–80; Ausst.-Kat. New York 2014, S. 270.



Abb. 71 Bartholomäus Spranger, *Herkules und Omphale*, um 1585, Öl auf Kupfer, 23,2×18,4×0,1 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 1126

Da bei diesen Zeichnungen die Provenienz oder die Zuschreibung zu einem Künstler meist nicht möglich ist, noch dazu die schiere Menge einen Überblick erschwert, kann man so wenigstens feststellen, ob der Zeichner die Gemälde oder Zeichnungen Sprangers als Vorlage nutzte oder sich an den Kupferstichen schulen musste. Beispielsweise kann nun bei einer Federzeichnung in Berlin unzweifelhaft eine Verbindung zum rudolfinschen Hof ausgemacht werden. Das Ge-

mälde *Herkules und Omphale* von Spranger (Abb. 71), welches einst in der Gemäldegalerie Rudolfs II. gewesen war, wird als lavierte Federzeichnung ausführlich wiederholt (Abb. 72). Dass die Zeichnung genau dieses Werk zur Vorlage hatte und nicht den Stich von Anton Eisenhoit mit gleichem Thema, ist an der im Hintergrund hervortretenden Alte mit der Geste der *mano cornuta* zu erkennen, die im Stich fehlt. Andere Zeichnungen hingegen haben den Stich von Eisenhoit zur Vorlage, der ab 1590 durch den Nürnberger Verleger Balthasar Caymox (1583–1635) Verbreitung gefunden hat (Abb. 73).<sup>590</sup> Die Methode der Bildreihen führt zu einer genaueren Auseinandersetzung mit den Kopien nach Spranger und kann bei diesen heute noch als anonym geltenden Zeichnungen der Nachfolger zu einer Klärung beitragen.

590 Anton Eisenhoit, *Herkules und Omphale*, *Spranger Inventor*, 1590, Kupferstich, 32,2×22,6 cm, vgl. Hollstein: *German* 8 (1968), Nr. 2, S. 17; Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 195, S. 308–309. Als Vorlage wurde eine Zeichnung in den Uffizien von Konrad Oberhuber ausgemacht, vgl. Wolffer A. Bulst et al. (Hrsg.): *La città di Ercole. Mitologia e politica* (= *I mai visti*, Bd. 15). Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi, Florenz. Bologna 2016, Nr. 49, S. 142–143 (Michele Grasso); Oberhuber 1958, Nr. Z 24, S. 233, 249, 283 mit älterer Literatur. Eine Hamburger Zeichnung ist wohl eher eine Kopie der Vorzeichnung als eine Nachzeichnung des Stiches. Ein Indiz hierfür ist der sich auch dort wiederholende rechteckige Block, auf dem Herkules seinen Fuß abstützt. Im Stich ist dort bei Eisenhoit ein natürlich gebrochener Stein zu finden, vgl. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinet, Inv.-Nr. 22541.

Abb. 72 Unbekannter Zeichner, *Herkules und Omphale*, um 1600, Feder in Braun, laviert auf Papier, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 13620



Abb. 73 Anton Eisenhoit nach Bartholomäus Spranger, *Herkules und Omphale*, 1590, Kupferstich, 317 × 222 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 49.95.1867

## 5.2.1.2 Räume des Transfers

Über das leicht transportable Medium des Kupferstichs wanderten die Bildideen der rudolfinischen Künstler durch vielerlei Hände. Als Beispiel für eine der östlichsten Ausdehnungen dieses Wanderverhaltens kann eine Buchmalereiseite aus dem Mogulreich herangezogen werden, die sich heute in British Museum befindet. Dort diente die Komposition *Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und drei Engeln* von Abu'l-Hasan (auch Nâdir az-Nadir al-Zaman, 1589–um 1630) als Vorbild, um in seiner eigenen Malweise diese nun einem muslimischen Kontext zuzuführen (**Kat.-Nr. D 2**). Auch diese Bilderfindung wurde von Spranger nie als Gemälde umgesetzt. Sie gilt als eigenständige, für den Kupferstich entworfene Idee, die von Jan I Sadeler gestochen und in mehreren Abzügen verbreitet wurde (**Kat.-Nr. Bildreihe D**). Abu'l-Hasan wiederum zählt zu den berühmtesten Malern des Mogulhofs unter Jahangir (reg. 1605–1627), dem vierten Mogulkaiser Hindustans;<sup>591</sup> er konnte den Stich entweder während einer Studienreise in Italien gesehen oder als Geschenk von Gesandten erhalten haben. Vielfach ist bekannt, dass Druckgrafiken über Handelsbeziehungen oder im Zuge von Missionierungsstrategien der Jesuiten ihren Weg in die entlegensten Regionen der damaligen Welt fanden.<sup>592</sup>

Abu'l-Hasan übertrug den Kupferstich in die für ihn eigene Malweise, indem er sich zwar an die Umrisse der Figuren hielt, die starken Graunancen der Schraffur Jan I Sadelers jedoch in eine eher flächige Auffassung übersetzte. Dabei zeigen sich vor allem an den verdrehten Gliedmaßen die Herausforderungen des Stiltransfers. Durch das Weglassen der Schattenzüge wirken sie überlängt wie im Fall des Christuskinds und unproportional verkürzt wie das Bein Josephs.

Werke dieser Art sind Zeichen einer transkulturellen Adaption, in der neben der Bildidee auch die fremde, hier europäische Ästhetik zitiert wird. In diesen Miniaturen einen Mangel an künstlerischem Vermögen zu sehen, wie es in der älteren Kunstgeschichtsschreibung häufig der Fall war, zeugt von einem vorurteilbehafteten Unverständnis dieses Kulturtransfers, gelten doch in der Mogulkunst andere Kriterien für Qualität, Figur und Farbigkeit als auf dem europäischen Kontinent.<sup>593</sup> Dabei ist nach

591 Bamber Gascoigne, Christina Gascoigne (Hrsg.): *Die Großmoguln. Glanz und Größe mohamedanischer Fürsten in Indien*. Sonderausg. Gütersloh 1987; Stuart Cary Welch (Hrsg.): *The Emperors' Album. Images of Mughal India*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 1987, S. II.

592 DaCosta Kaufmann nennt eine Verbreitung zwischen Peru und dem Mogulreich und umfasst somit die damals bekannte Welt, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *(Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* Leipzig 2006, S. 24. Porras konnte dies bei einem Motiv von Maerten de Vos bereits beobachten, vgl. Stephanie Porras: *Going Viral? Maerten de Vos's St. Michael the Archangel*. In: Thijs Weststeijn et al. (Hrsg.): *Netherlandish art in its global context* (= *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, Bd. 66). Leiden, Boston 2016, S. 54–78. Eine umfangreiche Studie über die Verbreitung rudolfinischer Bildmotive auf dem südamerikanischen Kontinent fehlt bislang.

593 Vgl. Yael Rice: *The Brush and the Burin. Mogul Encounters with European Engravings*. In: Jaynie Anderson (Hrsg.): *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence. International*

Azfar Moin dieses Aneignungsverfahren, das Übernehmen kulturfremder Bilderfindungen, ein Zeichen einer von den Mogulherrschern initiierten Repräsentationsstrategie. Durch das Überführen in die eigene Bilderwelt und das häufig beobachtete Ersetzen Christi mit dem Herrscher innerhalb der adaptierten Miniatur, so Moin, sähe sich der Regent als „ideal sovereign imbued with cosmic power“<sup>594</sup>; dies liege an der unterschiedlichen Auffassung von Porträthaftigkeit in der Mogulkultur. Demgegenüber stellt Yael Rice jedoch die Beobachtung, dass es sich bei solchen Inszenierungsstrategien um Ausnahmen handle, sodass eher die Intention bei den Künstlern zu suchen sei.<sup>595</sup> Diese zweite allgemeinere These treffe wohl auf dieses Beispiel eher zu. Durch das Verwenden europäischer Druckgrafik als Vorbild für die eigenen Miniaturen, das Umdenken der Schraffuren und Schattenwürfe in die eigene Bildtradition und damit das Aneignen stachen die Maler, die diese Form beherrschten, gegenüber ihren Konkurrenten heraus.<sup>596</sup> Ihre Werke galten an den Mogulhöfen als „highly valued, [as a] unique work of art“<sup>597</sup>, da die gänzlich fremde Ästhetik als Rarität gesammelt wurde, wie es auch vice versa an europäischen Höfen in Bezug auf Werke der Mogulkunst geschah.<sup>598</sup>

Eine westliche Ausdehnung der rudolfinischen Malerei bis in die spanisch-niederländischen Kolonien ist ebenfalls zu beobachten. Dort waren es vor allem die im Rahmen von Missionierungsbestrebungen erbauten Kirchen, bei deren Ausstattung auf die Kupferstiche zurückgegriffen wurde. Hier hat man es allerdings nicht mit einem Transfer in einen anderen Kulturraum zu tun. Man hat den europäisch-kontinentalen Stil, der sich parallel zur Mogulästhetik etablierte und diese später assimilierte. Unklar bleibt jedoch weiterhin, ob bei solchen interkulturellen Transferphänomenen der Erfinder der Bildidee überhaupt eine Rolle spielte.<sup>599</sup>

*Congress for the History of Art* (= CIHA, Bd. 32). Carlton, Victoria 2009, S. 305–310; Yael Rice: Lines of Perception: European Prints and the Mugal *kitābkhāna*. In: Suzanne Kathleen Karr Schmidt, Edward H. Wouk (Hrsg.): *Prints in Translation, 1450–1750. Image Materiality Space* (= Visual culture in early modernity, Bd. 51). London, New York 2017, S. 203–223.

594 Vgl. Azfar Moin: Akbar’s “Jesus” and Marlowe’s “Tamburlaine”. Strange Parallels of Early Modern Sacredness. In: *Fragments – Interdisciplinary Approaches to the Study of Ancient and Medieval Pasts 3* (2013), hier Absatz 42, unter: <http://hdl.handle.net/2027/spo.9772151.0003.001> [Stand: 01.08.2022].

595 Rice 2017, S. 218–219.

596 Ebd., S. 218.

597 Ebd., S. 219.

598 Weitaus besser erforscht ist das Sammeln sogenannter Exotica in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit. Im Zuge einer Global Art History und im Eliminieren des kolonialistischen Blicks auf diese Objekte stehen sie wieder zur Diskussion und erfahren eine Neukontextualisierung, vgl. Christine Göttler: “Indian daggers with idols” in the Early Modern Constcamer. Collecting, Picturing and Imagining ‘exotic’ Weaponry in the Netherlands and Beyond. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 66* (2016), S. 80–111; Christine Göttler, Mia M. Mochizuki (Hrsg.): *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (= Intersections, Bd. 53). Leiden, Boston 2018.

599 Über die Verwendung von europäischen Kupferstichen als Vorlagen vor allem im mittelamerikanischen Raum siehe Porras 2016. Hierbei konnten auch rudolfinische Bilderfindungen ausgemacht

## 5.2.1.3 Zeiträume des Transfers

Besonders spannend gestaltet sich die Frage, wie lange die Bildideen Sprangers Verwendung fanden. Vor allem in den gelegentlich datierten Neuauflagen von Kupferstichen und Kupferstichkopien ist ein Indiz zur Popularität der Kompositionen auszumachen. Generell wurde bislang die Einflusszeit der rudolfinischen Kunst als relativ kurz eingeschätzt. Während Karel van Mander in seinem 1604 publizierten *Schilderboek* Spranger und die gesamte Kunst am Hof Rudolfs II. noch als Parnass der Künste feierte, so lassen sich ein Jahrzehnt später bereits weniger löbliche Bezeichnungen für diese Werke finden. So warnte Václav Vilém von Roupov (1615–1641), Leiter des Direktoriums von Böhmen, bei einer Revision der Landesbesitztümer im Jahr 1619 davor, dass die Gemälde der Sammlung äußerst schändlich seien und eher einen Angriff auf den menschlichen Intellekt darstellen, als diesen zu erfrischen.<sup>600</sup> Damit meinte er sicher die vielen Erotiken und als *Buhlschaft* zu bezeichnenden Akte, die in einer großen Anzahl in der Sammlung Rudolfs II. zu finden waren. Sie wurden daher zeitnah 1623 an den Kunst- und Diamantenhändler Daniel de Briers verkauft,<sup>601</sup> was wohl auch dem ausgeprägten gegenreformatorischen Katholizismus unter Kaiser Ferdinand II. geschuldet war. Wie Štěpán Vácha treffend schlussfolgert, bevorzugte dieser nämlich eine deutlich gemäßigtere, beinahe schon prude Figuresprache. Vácha betont, dass solche despektierlichen Äußerungen sowohl über die rudolfinischen Werke als auch die kulturpolitischen Strategien des gegenreformatorischen Hofes nicht mit den existierenden Objektbeständen der Rezeption in Einklang zu bringen waren.<sup>602</sup> Denn überraschend ist, dass gleichzeitig mit dem Verkauf eines großen Teils der Sammlung die Kupferstiche, die rudolfinischen Bilderfindungen folgen, neu aufgelegt oder sogar erst publiziert wurden. Die Rezeption bzw. die Aktualität der Bilderfindungen ist länger anzusetzen, als es in der Forschung bisher beobachtet wurde. So erklären sich die seitenverkehrten Versionen der Drucke mit geänderter Inschrift (**Kat.-Nr. C 1c**) oder spätere Auflagen mit anderem Herausgeber (**Kat.-Nr. F 1d–f**).

Die Nachfrage nach sprangerschen Kupferstichen und die Popularität diverser Motive ist mit dem Tod des Künstlers nicht abgebrochen. Der allgemeine Geschmack, der auf dem Kunstmarkt ablesbar ist, folgte gänzlich anderen Strategien als die

werden, zum Beispiel ein Altarblatt von Baltazar de Echave Rioja mit der *Grablegung Jesu* nach Joseph Heintz d. Ä., vgl. Zimmer 2000, S. 296.

600 Vgl. Vácha 2014, S. 364. Er weist hier darauf hin, dass diese Quelle an anderer Stelle falsch übersetzt wurde.

601 Vgl. Gabriele Marcussen-Gwiazda: Der Bilderverkauf aus der Rudolfinischen Kunstkammer an den Frankfurter Juwelier Daniel de Briers. In: Gode Krämer et al. (Hrsg.): *Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schätzerpalais, Augsburg. Berlin 2015, S. 108–133, hier S. 109.

602 Vgl. Vácha 2014, S. 364. Einen Überblick über die verkauften Werke liefert Marcussen-Gwiazda, siehe Marcussen-Gwiazda 2015.

**Abb. 74** Jan Muller,  
*Junger Künstler vor*  
*Minerva*, 1628, Kupfer-  
 stich, 253 × 176 mm,  
 Amsterdam, Rijksmuseum,  
 Inv.-Nr. RP-P-OB-32.192



gegenreformatorisch motivierte Kulturpolitik des Hofes. Spranger wurde weiterhin verehrt, sodass es sich für Jan Muller lohnte, eine Komposition des Verstorbenen erst 1628, also 17 Jahre nach dem Tod des Inventors Spranger, zu publizieren. Das Blatt *Junger Künstler vor Minerva* muss daher als bewusste Reminiszenz an Spranger verstanden werden (Abb. 74).<sup>603</sup>

603 Der alternative Titel *Allegorie des Tugenberges der Künste* hängt mit der Darstellung zusammen: Merkur führt einen jungen Mann vor den zentral in der Bildmitte stehenden Thron Minervas. Er ist in ein Stierfell, dem Wappentier der Malerzunft, gehüllt und somit als Maler ausgezeichnet. Die Schutzgöttin der Musen und Künste überreicht dem demütig knienden einen Lorbeerkrans als Auszeichnung. Dank der niederländischen Inschrift über dem Bildfeld und der lateinischen darunter sind die geknebelten Personifikationen hinter dem Thron als Torheit, Faulheit und Missgunst zu identifizieren. Rechts neben Merkur erhält man einen Ausblick auf

Man darf allgemein nicht vernachlässigen, wie lange sich ein Künstlerruhm gehalten hat. Noch dazu wirkt der heutige Blick wie ein Zerrbild, wenn es um darum geht, die Bildthemen nach Komplexität oder Bedeutungsreichtum zu hierarchisieren. Im Hinblick auf die zeitliche Dimension der Rezeption kann kein Unterschied zwischen mythologischen und christlichen Themen festgestellt werden. Aus allen Themenbereichen wurden Kupferstichplatten kopiert, bis ins 18. Jahrhundert neu aufgelegt oder durch einen Nachstich aufbereitet.<sup>604</sup> Das wertvollste Gut dieser großen Unternehmen, die Stecher, Verleger und Kunsthändler in sich vereinten, war der Besitz der Kupferplatten. Daher haben sich die Stecher über ein Netzwerk von Verwandtschaftsbeziehungen abgesichert, wie es bei den Sadelers und den Mullers ebenfalls der Fall war. Wie nachgewiesen wurden sie sogar bei finanziellen Transaktionen als Sicherheiten eingesetzt.<sup>605</sup>

Eine erneute Auflage über eine Abzugskampagne von den Kupferplatten barg aber das Risiko, diese zunehmend zu schädigen. Daher mussten die Verleger einen guten Blick für die Nachfrage von Themen und Kompositionen haben, von den finanziellen Risiken einer solchen Auflage nicht zu sprechen. Daher können jeder Neudruck und die nachgestochenen Kopien ohne Weiteres für eine große Beliebtheit der Bildidee sprechen.<sup>606</sup> Beinahe alle Stiche nach Bilderfindungen Sprangers erfuhren Neuauflagen und Nachstiche, wobei einige sogar an anderen Verlagsorten in Frankreich oder Italien publiziert wurden wie beispielsweise Mullers *Fama führt die Künste* (Kat.-Nr. F 4). Dieser Stich wurde nicht nur 1619 erneut aufgelegt, sondern 1682 von Nicolaes Visscher II (1649–1702) erneut wiederholt und eine weitere Version gegenseitig mit einer neuen Widmung an Marcello Vestri Barbiani von Turpinus<sup>607</sup>

einen Hügel, auf dem die Musen aus der Ferne heranschreiten. Angeführt wird der Reigen von den drei Repräsentantinnen der Künste, die durch die Präsentation der Attribute als Skulptur, Malerei und Architektur auszumachen sind. Forschungsliteratur hierzu, vgl. Fabian Jonietz: *Labor imnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie*. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 573–681, hier S. 624.

604 Nachweisbar bei Kat.-Nr. C 1a, C 1b, F 1d (dat. 1682), F 1e, G 2c, G 2d, G 2f, I 1b–I 1e.

605 Dies wurde von Mensger bei Goltzius beobachtet und lässt sich ohne Weiteres auch auf die anderen Stecherfamilien übertragen, vgl. Ariane Mensger: *Hendrick Goltzius: Kupferstecher, Inventor, Verleger*. In: dies. (Hrsg.): *Bestehend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel. München 2016, S. 11–20, hier S. 18. Über die Bedeutung der Kupferplatten als Wertanlage und Existenzsicherung weiterhin bei Nadine Orenstein et al.: *Print Publishing in the Netherlands 1580–1620*. In: Ger Luijten et al. (Hrsg.): *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1993, S. 167–200, hier S. 171–173, 183–184; Jan van der Stock: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585* (= *Studies in Prints and Printmaking*, Bd. 2). Rotterdam 1998, S. 154–157.

606 Grundlegendes über das Sammeln von Grafiken in Europa ist bei Brakensiek zusammengetragen, vgl. Stefan Brakensiek: *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 150). Hildesheim 2003.

607 Dabei handelt es sich vermutlich um die Kupferstecher und Kunsthändler Johannes und Philippus Turpinus, die in der Zeit um 1600 in Rom tätig gewesen sind, vgl. Nagler: *Monogramm*.



für einen italienischen Kontext gestochen (**Kat.-Nr. F 1 c–f**). Diese Auflagen führten zu einer gesteigerten Verbreitung in den jeweiligen Produktionsländern und zu einer langen Nachwirkung, da dann auch diese Stichkopien wiederum mehrere Auflagen erfahren konnten.<sup>608</sup>

Schaut man nun die datierten Stiche und die wenigen datierten Gemäldekopien an, lässt sich eine Kernphase der Rezeption von sprangerschen Bildideen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts feststellen. In wenigen Ausnahmen regten seine Kompositionen die Künstler\*innen des 18. Jahrhunderts zu neuen Werken an. Zu ihnen gehörte der böhmische Kupferstecher, Zeichner und Verleger Jan Jiří Balzer (1738–1799)<sup>609</sup>, der inspiriert von Zeichnungen eigene Grafiken schuf. Deutlich ist diese über Jahrhunderte greifende Reminiszenz durch die Inschrift „Nach einer Zeichnung von Spranger“ dokumentiert (**Abb. 75, 76**).<sup>610</sup>

Vor allem bei den gezeichneten Wiederholungen, die für die vorliegende Arbeit nur in Stichproben untersucht wurden, lassen sich häufig Datierungen um oder nach 1700 finden (**Kat.-Nr. H 20–29**). Dirk Kocks sieht darin neomanieristische Tendenzen im 18. Jahrhundert und macht dies an dem bayerischen Kirchenmaler Philipp Jakob Greil fest, der eine Federzeichnung nach Spranger wohl noch in seiner Ausbildungsphase höchst kunstvoll gestaltet hat (**Kat.-Nr. H 29**).<sup>611</sup> Gleiches ist bei Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) zu beobachten, der die Dreiergruppe der Künste aus dem Kupferstich *Fama führt die Künste in den Olymp* als Radierung im Jahr 1782 erneut publizierte (**Kat.-Nr. F 14**).

Sie alle schulten sich an den Meistern des Manierismus, ebenso ihr österreichischer Zeitgenosse Johann Georg Platzer. Dieser zitierte nicht nur Sprangers Gemälde in seinen Historiendarstellungen, wie das zu Beginn dieser Untersuchung als Beispiel eingeführte Werk bereits gezeigt hat (**Abb. 1**). Folgt man Kocks, so sieht man in Platzers *Allegorie auf die vier Jahreszeiten* (**Abb. 77**) eine gewisse Anspielung auf den Muller-Stich *Sine Ceres*

608 Die Magisterarbeit von Annette Strech gibt bisher einen guten Überblick über die Stiche nach Bartholomäus Spranger. Ein Catalogue raisonné mit allen Auflagen, Probedrucken und Nachstichen steht bisher noch aus, da dies auch nicht bei Metzler geleistet wurde, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 160–232; Strech 1996; Annette Strech: Spranger inventor: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998, S. 201–210. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Kupferplatten stets bei den Stechern verblieben und als wertvolles Gut im Werkstattbesitz weitervererbt wurden. Bei einer wiederholten Auflage der Platte oder einer Aufbereitung durch einen Nachschnitt, da die Platte durch die vielen Abzüge abgenutzt war, lag dann das Risiko bei dem Verleger, der in den Fällen Sadeler und Muller ebenfalls in der Familie zu suchen war.

609 Auch als Johann Georg Balzer bekannt.

610 Balzer hat auf Vorlagen Sprangers zurückgegriffen, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 230–232, S. 348–349.

611 Vgl. Dirk Kocks: *Sine Cerere et Libero friget Venus*. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 24 (1979), S. 113–132, hier S. 128.



Abb. 75 Jan Jiří Balzer, Danaë, um 1765, Druckgrafik, 162 × 212 mm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. R-34020



Abb. 76 Jan Jiří Balzer, Die Parabel vom Säman, um 1786, Ätzradierung, 161 × 237 mm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. R. 34030



Abb. 77 Johann Georg Platzer, *Allegorie auf die vier Jahreszeiten*, um 1750, Öl auf Kupfer, 48 × 66 cm, New York, Privatbesitz

*et Bacchus Venus friget*, dessen Figuren wiederum mit Zitaten aus dem Goltzius-Umfeld vermischt wurden. Solche Strategien führten dazu, dass Platzer humorvoll als „österreichischer Goltzius“ bezeichnet wurde.<sup>612</sup>

#### 5.2.1.4 Inhalte des Transfers

Während die Formen des Transfers in Bezug auf Medium, Kulturraum und Datierungen in der Zeit leicht fassbar sind und auf die hier vorgestellten Bildreihen in ähnlicher Form übertragen werden können, gilt das für den Transfer von Bildinhalten nicht. In den beiden Reihen zu dem Thema *Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* konnte bereits ausführlich die unterschiedliche Wiederverwendung der Bildidee in den diversen neuen Kontexten aufgezeigt werden.<sup>613</sup>

612 Vgl. ebd., S. 126–127. Beinahe in allen großen Allegorien Platzers zeigen sich Anspielungen oder direkte Zitate auf Werke Bartholomäus Sprangers bzw. den Kupferstichen nach seinen Erfindungen. Eine umfangreiche Untersuchung dieser Koinzidenz fehlt bislang.

613 Siehe Kapitel 5.1.3 *Untersuchung der Rezeptionsfolgen*.

Die Gründe für die vielen Versionen und die lang anhaltende Verwendung der Motive lässt dann wiederum Rückschlüsse auf die Popularität der Invention zu. Es muss jedoch die Frage gestellt werden, ob bei diesen eine anerkennende, beinahe schon huldigende Imitation der Künstlerpersönlichkeiten stattfindet oder ob die Kompositionen im Vordergrund stehen, also die Inventionen losgelöst vom Erfinder über einen langen Zeitraum wiederholt werden. Neben dem malerischen Können zeigten die Nachahmer damit ihre Erfindungsgabe im *Colore*, also in der eigenständigen Entwicklung einer farbigen Version. Jedwede Form von Änderung muss dabei als bewusste Auseinandersetzung mit der Vorlage verstanden werden und ist vor allem im Zusammenhang mit mythologischen Bildthemen meist dem neuen Kontext und einem Auftraggeberwunsch geschuldet.

Dabei kann die populäre Erzählung *Diana und Aktaeon* als Beispiel dienen, deren Kenntnis aufgrund von Ovid-Übersetzungen in gebildeten Kreisen vorausgesetzt werden kann.<sup>614</sup> Insbesondere Heintz d. Ä. gelang hierbei eine neuartige Interpretation dieses Sujets (**Kat.-Nr. A 1**). Manche Wiederholungen zeigen in den Abweichungen zu Sadelers Kupferstich ein gutes Wissen um die literarische Vorlage. Denn nur so ist zu erklären, warum unabhängig voneinander einige Maler in der Wiederholung Aktaeon ein kurzes Geweih aufgesetzt haben oder ihn schon halb in der Verwandlung zeigen (**vgl. Kat.-Nr. A 4, 7, 9**). In diesen Beispielen fand eine inhaltliche Aneignung statt. Durch das Hinzufügen machten sie die Bildidee nicht nur zu ihrer eigenen, sondern für den Betrachter auch eindeutiger. Es kommt in der Wiederholung des Werks zu einem Weiterdenken und damit zu einer angestrebten Verbesserung.

Solch eine Präzisierung durch das Hinzufügen oder Hervorheben von Attributen hat in einem anderen Beispiel, der Reihe *Sine Cere et Bacchus Venus friget*, bereits im Medium des Transfers, dem Kupferstich, stattgefunden (**Kat.-Nr. Bildreihe H**). Man darf davon ausgehen, dass Muller hier als Vorlage für seinen Stich nicht das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung zur Verfügung stand, sondern eine Zeichnung Sprangers. Da diese nicht erhalten ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, auf wen von beiden die Veränderung zurückgeht. Da die Vorlagen Sprangers aber auch in anderen Fällen eher schnell hingeworfene, lavierte Federskizzen mit wenigen erkennbaren Details waren, liegt die Klärung der Figuren durch Verdeutlichung der Attribute sicherlich in der Verantwortung des Kupferstechers.<sup>615</sup> In Mullers Stich trägt der Weingott Bacchus in

614 Vgl. Beat Wismer (Hrsg.): *Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon*. Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Ostfildern 2008. Über die Auflagen und die weite Verbreitung teilweise bei Ulrike Ilg: Rezension zu „Michael Thimann (Hrsg.): Jean Jacques Boissard: Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 2006“. In: *sehpunkte* 6 (2006), Nr. 5, unter: <http://www.sehpunkte.de/2006/05/9083.html>; Thimann 2005; Michael Thimann: *Jean Jacques Boissard, Ovids Metamorphosen 1556*. Hrsg. von Jean Jacques Boissard (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa/Beiheft, Bd. 5). Berlin 2005.

615 Vgl. Kocks 1979, S. 118; Hollstein: *Dutch 7–9* (1999), Bd. 2, S. 20–23; Leeftang 2008.

seinem gelockten Haar, das sich wie Weinranken schraubt, einen deutlich sichtbaren Kranz aus Weinblättern. Direkt ins Auge fällt zudem der spitz zulaufende Ährenkranz auf dem Kopf der Ceres, der Schutzpatronin des Getreides. Die Attribute ihres Wiedererkennens werden ebenso betont wie der von Amor niedergelegte Bogen. Dieser führt optisch wiederum den Betrachter in den Hintergrund, wo die frierende Venus die Wärme des letzten Glimmens auffangen möchte, da das rauchende Feuer auszugehen droht. Der Sinnspruch von Terenz, dem diese Komposition als literarische Quelle diente, erfährt in der optischen Betonung der Reben, den vergrößerten Trauben und den Ähren eine zeitgenössische Ausdeutung: Ohne Wein und Brot ist die Liebe tot.<sup>616</sup>

Vergleicht man den Kupferstich mit dem Gemälde, könnte man noch weitere Veränderungen finden. Da Muller, der ausnahmslos in Amsterdam arbeitete, das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung sicherlich nicht gekannt hat, ist auch Metzlers Bemerkung, er habe das Gemälde von einer Nacht- in eine Tagesszene gewandelt, von der Hand zu weisen. In einer ebenfalls monochromen Zeichnung hätte er die Tageszeit wohl kaum feststellen können.<sup>617</sup> Es sei nebenbei erwähnt, dass sich keiner der nachahmenden Maler an dem Gemälde orientierte, da alle bekannten Wiederholungen die gesteigerten Details und die mullerschen Figurenauffassung übernahmen. Dass keine der bekannten neuen Versionen den dunklen Hintergrund aus dem Wiener Gemälde aufgriff, ist nur ein weiteres Indiz, das für die Behauptung spricht.

Im Hinblick auf eine inhaltliche Veränderung ist bei dieser weniger handlungsgeladenen Szene im Vergleich zu der vielfigurigen Darstellung bei *Diana und Aktaeon* (Kat.-Nr. Bildreihe A) keine Weitererzählung zu finden. Das eindeutige Erkennen durch die Betonung von Attributen ist bereits in der ersten Transferphase von der Vorzeichnung zum Kupferstich geschehen. Viel eher kommt es bei manchen gemalten Stichkopien in der zweiten Transferphase zu einer Reduktion des Narrativs, indem für die Erzählung wichtige Elemente wie die frierende Venus weggelassen wurden.

Durch dieses Herausschneiden der Hintergrundszene veränderte sich der mahnende Sinnspruch Terenz' in eine allgemeingültige Darstellung von *Bacchus und Ceres* (Kat.-Nr. H 6, 7, 12, 15, 17). Vor allem bei den späteren Wiederholungen und bei den vielen Teilzeichnungen aus dem späten 17. Jahrhundert ist also ein reduzierender Rückgriff auszumachen, der zudem inhaltlich zu verstehen ist. Ob darin dann auch später noch der Sinnspruch erkannt wurde, ist fraglich. Alleine in der Figurenentwicklung des mullerschen Stichs mit den komplizierten Schrittführungen und den verschränkten Händen liegt ein gewisser Reiz jenseits der textuellen Anspielung. Dieser würde jedoch für diese lange Rezeptionsgeschichte nicht ausreichen. Viel eher kann vermutet werden, dass in der Bilderfindung Sprangers eine überzeitliche Bildsprache

616 Die polyvalente Deutung des Stichs hat ausführlich Kocks untersucht, wobei er in einer Gesamt-schau des Themas vor allem eine neuplatonische Deutung bevorzugt, in der Venus als Prinzip des Humanismus zu deuten ist, vgl. Kocks 1979, S. 126.

617 Vg. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 304.

gefunden wurde, die ihre „typenprägende, geschmacksbestimmende Wirkung“<sup>618</sup> bis in das 18. Jahrhundert reichen lässt.

Stellt man allgemeiner die Frage nach dem Grad der Übernahme von Inhalten, lassen sich hier ebenfalls Abweichungen von den Vorlagen finden, die wiederum unterschiedlichste Gründe haben können. Vor allem allegorische Inventionen Sprangers, die auf keine allgemeingültige Darstellungstradition zurückzuführen sind, wurden in der Forschung bisher unter dem Aspekt eines politischen Hermetismus untersucht. Die kontextgebundene Bildsprache ist nicht frei auf neue Themen übertragbar. Unter diese von Jürgen Müller beobachtete Strategie fällt auch der Kupferstich Müllers, der gemeinhin unter dem Titel *Apotheose der Künste* oder *Fama führt die Künste in den Olymp* (Kat.-Nr. Bildreihe F) geführt wird.<sup>619</sup> Wie die Inschrift in der Bildkartusche verrät, ging hier die Initiative für diesen großen, auf zwei Platten gestochenen Druck von Spranger aus, der ihn als „ergebnster Diener des Senats von Antwerpen, seiner Heimatstadt“, eben diesem widmete:

Bartholomeus Spranger. S.[acrae] C.[aesareae] M.[aiestatis] Pictor et /  
Senatus deditissimus Cliens dicat consecratque.<sup>620</sup>

Die Figur Amors, die neben diesem Inschriftenfeld bildmässig gesetzt ist, präsentiert das Wappen der Stadt. Neben der prominent am unteren Bildrand positionierten Schrifttafel und der Figur Amors schraubt sich ein Wolkenband, unterstützt von dem Westwind Zephyr, bis in den Himmel zu den dort versammelten olympischen Göttern hinauf. Mit ihm und gezogen von der posauneblasenden Fama steigen die Personifikationen der drei Kunstgattungen Malerei, Skulptur und Architektur eng umschlungen empor. Aus diesem Motiv rührt dann auch die Titelwahl in diversen Sammlungen, wobei alternativ *Die Künste fliehen vor den Barbaren in den Olymp* treffender wäre. Die ausführliche Bildunterschrift erleichtert die Deutung des Kupferstichs:

Nachdem die Barbarei die blühenden Landstriche des fruchtbaren Asien verwüstet hat und die blühenden Küsten Griechenlands, drang sie auch in Afrika und das in Flammen aufgehende große Gebiet des mächtigen Europa ein, besonders schrecklich durch ihre große Angriffslust: jetzt retten sich die Malerei, die Bildhauerei, einst gepflegt vom kunstreichen Lysipp, und die Architektur prächtigen Aussehens, die drei lieblichen Nymphen, Gefährtinnen und untrennbare Schwestern, die jetzt so ganz Verachteten, sie retten sich flüchtend durch

618 Kocks 1979, S. 128.

619 Das absichtliche Verräteln von Aussagen mit Anspielungen auf die tagesaktuelle (Kultur-)Politik hat Jürgen Müller im Zusammenhang mit Sprangers *Triumph der Weisheit* beobachtet und bei Hans von Aachens komplexen Allegorien in Bezug auf Rudolf II. ausführlicher besprochen, vgl. Müller 1994.

620 Kat.-Nr. F 1.

die Wolken auf Rat der hilfreichen Pallas: Fama selbst hält sie fest und der wehende Zephyr, indem er Amor gehorcht, bläst sie im Lufthauch empor, bis sie nach der Flucht des grausamen Feindes, gemäß dem Willen des Zeus, ihre frühere Herrschaft wiedererhalten.<sup>621</sup>

Damit wird auf die zeitgenössisch in ganz Europa kursierende und politisch instrumentalisierte Türkenangst angespielt.<sup>622</sup> Die in der Inschrift angesprochene sich ausbreitende Barbarei wird im rechten Bildmittelgrund durch die mit ihren Waffen Drohenden versinnbildlicht, die aufgrund der Turbane und Krumsäbel auf den Fahnen als Türken charakterisiert sind. Damit wird ein damals gängiger Figurentypus verwendet.<sup>623</sup> Unheilvoll, aber noch nicht dominierend erhalten sie einen kleineren Bildbereich als die Fläche links des Wolkenbands. Dort liegt Europa, das es laut Inschrift zu schützen gilt. Hier befinden sich auch die vielen Künstler der drei Gattungen beim Malen, Skulptieren und Bauen, die unter der Beobachtung von Kaiser, Papst und anderen Fürsten ihrer Tätigkeit in Frieden nachkommen können. Zwischen ihnen und den Türken stehen die Fahnen von jenen Mächten, die wohl als Beschützer der Künste galten: Spanien, Venedig, Frankreich, Florenz, England, Burgund, Sachsen, Pfalz und Brandenburg.<sup>624</sup> Damit appellierte der Kupferstich an die Stadt Antwerpen, die sich selbst auch im Reigen dieser Länder sah, und an ihre Pflicht, die Künste weiterhin zu beschützen, indem Spranger diese Funktion nennt: „suae altricem et Artium / liberalium cultricem“.<sup>625</sup> Selbst wenn diese Bildidee Sprangers, wie häufig geschehen, als Zeichen einer Aufwertung der Künste und ebenfalls als Apotheose, die Empfehlung der Künste durch Minerva, verstanden werden kann, versteckt sich hier eine tagespolitische Intention. Wie Hans Mielke erklärt, versuchte Spranger mit diesem Stich, dem Antwerpener Senat zu schmeicheln, indem er die Stadt mit Fürstentümern und Königreichen verglich.<sup>626</sup> Er könnte damit eine Möglichkeit aufrechterhalten haben, wieder in seine Heimatstadt zurückkehren zu können, nachdem er in Prag das Bürgerrecht erworben hatte. Ende der 1590er-Jahre kam es nämlich dort zu einem Zuwachs neuer Hofkünstler in jüngerem Alter und damit zu einer größeren Konkurrenz um die Gunst des Kaisers. Ein Machtverlust seines Mäzens Rudolf II. und ins Stocken

621 Hans Mielke (Hrsg.): *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1979, S. 33.

622 Zur klischeehaften Typisierung und Poltisierung der Türkendarstellungen siehe Born 2014.

623 Vgl. Bodo Guthmüller, Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Europa und die Türken in der Renaissance* (= Frühe Neuzeit, Bd. 54). Berlin 2000.

624 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 33.

625 Nach Strech 1996, Bd. 2, S. 37: „seiner Jugend einer Amme, den in jeder Hinsicht willkommen, niemals vergessenen freien Künsten eine Beschützerin“.

626 Ausst.-Kat. Berlin 1979, S. 33.

geratene Auszahlungen des Solds für die Künstler aufgrund leerer Kriegskassen haben den Maler zudem nach einem alternativen Standort suchen lassen.

Daneben könnte in diesem Stich eine Strategie des Kaisers selbst vermutet werden, der einen Appell an die reiche Handelsstadt richtet, um diese zur finanziellen Unterstützung für den Türkenkrieg zu bewegen. Dass Rudolf II. vor allem in diplomatisch heiklen Angelegenheiten seine Künstler als Agenten einsetzte oder die vorsichtige Annäherung über die Kunst versuchte, um politische Verbindungen einzugehen, wurde bereits häufig beobachtet.

Die Qualität dieser Bildidee liegt jedoch nicht in einer dieser Deutungen, sondern in der Vermischung aller. Visuell angelegt und durch die Bildunterschrift betont ist vor allem die Aufforderung, die Künste zu schützen, die nach ihrer Erhebung in den olympischen Götterhimmel nicht als Handwerk, sondern als hohes geistiges Gut zu verstehen sind. Die Künste stehen unter dem Schutz von Minerva, der Göttin der Weisheit.

Es fällt auf, dass bei den Wiederholungen dieses Stichs der tagespolitische Impetus dieser Allegorie eine weniger große Rolle gespielt zu haben scheint. In drei Werken wurde die ganze Komposition in Gemälde transferiert und mit dem Weglassen der Inschriften die Anspielung auf die Stadt Antwerpen ausgeklammert. In einem Gemälde gleichen Themas, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet, wurde auch das Wappen mit einem doppelköpfigen Adler ersetzt, wodurch eher das Kaiserreich als Behüter der Künste in den Fokus gerückt wird und eine Erstellung des Gemäldes im kaiserlichen Kontext möglich scheint (**Kat.-Nr. F 5**). Die gemalte Version in Grenoble (**Bildreihe Kat.-Nr. F 6**) zeigt ebenfalls ein anderes Wappen, das bislang noch nicht identifiziert werden konnte. Es erinnert allerdings an das Zunftwappen der Malergilde, welches auf dunklerem Grund drei weiße oder silberne Schilder in dieser Form zeigt. Ein Vergleich mit den Zeichnungen, die dem Kupferstich folgen, zeigt, dass sich ausschließlich die Figurenerfindung Sprangers wiederholt, was ein Interesse an der komplizierten Umarmung der drei Künste erkennen lässt (**Kat.-Nr. F 9–13**).

Dass auch das ikonografisch komplexe Blatt Aegidius II Sadelers kaum wiederholt wurde, welches wiederum auf Sprangers Bildidee *Triumph der Weisheit* (**Kat.-Nr. Bildreihe H**) zurückzuführen ist, kann als weiteres Indiz dafür gelten. Vor allem jene Werke mit einer gezielt politischen, auf den Hof oder auf aktuelle Themen ausgerichteten Ikonografie sind als hermetische Allegorien außerhalb dieses zeitlichen, lokalen und intellektuellen Kontexts schwer zu verstehen. Sie sind so ausgelegt, dass sie selten in ein anderes Umfeld übertragbar sind. Häufiger findet man in diesen Fällen Figurenstudien im Medium der Zeichnung wieder.<sup>627</sup>

Anspielungen jedoch, die eine im kulturellen Gedächtnis dieser Zeit fest verwobene Quelle haben wie der Sinnspruch Terenz' *Sine Cere et Bacchus friget Venus* (**Kat.-Nr. G**), wurden verstanden und in den unterschiedlichsten Ausdeutungen wiederverwendet. Vor allem in der Anspielung auf literarische Vorlagen muss die Erklärung

627 Ein Beispiel hierfür ist Kat.-Nr. F 13.



für die Vielzahl von Wiederholungen gesucht werden. Spranger gelang, wie Kocks eindrücklich herleitet, mit der Bildidee zu diesem Zitat eine neuartige Komposition, die sich durch die visuelle Übersetzung Mullers in andere Kunstzentren verbreitete, für die man ebenfalls eine Vorliebe für das verrätselte Spiel in der Bildbetrachtung annehmen kann. In der von Spranger entwickelten Paraphrase des Sinnspruchs „[findet] gerade in der Kunst des Niederländischen Manierismus [...] ihre Erklärung in der polyvalenten allegorischen Ausdeutung der römischen Devise, die sowohl dem humanistischen Concetto-Gedanken als auch der sinnlich-erotischen Anspielungslust der Zeit gemäß war“.<sup>628</sup>

Ansonsten galt das Interesse den Wiederholungen gezeichneter oder gemalter Art, vor allem den kunstvollen Einzelfiguren und komplexen Figurengruppen. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext konnten sie so Teil einer neuen Bilderfindung werden oder als memorierende Zeichnung in das Konvolut der nachfolgenden Künstler\*innen übergehen.

## 5.2.2 Transfer der Bildideen in neue Konzepte

Neben zahllosen anonymen Zeichnungen, welche Figuren oder ganze Kompositionen der Kupferstiche wiederholen, stellen Gemäldekopien die größte Gruppe in der Rezeption der Bildideen dar. Sie können entweder als ‚gemalte Stichekopie‘<sup>629</sup> oder als Gemäldekopie nach Kupferstichen<sup>630</sup> bezeichnet werden. Bei beiden Denominationen schleicht sich jedoch wieder die Schwierigkeit einer negativen Konnotation mit ein. Anhand dieser Gemälde soll aber nun gezeigt werden, dass es sich dabei nicht nur um eine spezielle Aneignung einer Bildidee handelt. Dieser materielle Transfer der Bildidee von einer Druckgrafik in eine neue Gattung ist als Aufwertung in ein eigenständiges, neu geschaffenes Werk zu verstehen. Zuvor gilt es, im Überblick zu untersuchen, welche Formen materieller Aufwertung der Druckgrafik in der Rezeption vorkommen.

### 5.2.2.1 Imitieren als Zeichen der Aneignung

In den häufigsten Fällen, in denen Künstler\*innen sich mit den Bildideen Sprangers auseinandersetzen, hat man es mit gezeichneten Wiederholungen zu tun. Häufig anonym, findet sich so eine schier unüberschaubare Menge von Werken, die meist in der Forschung lediglich unter dem Aspekt von Zu- und Abschreibung untersucht

628 Kocks 1979, S. 129.

629 Zimmer 2008, S. 60.

630 Brakensiek 2010, S. 39.

wurden und hier nur kurz angeschnitten werden können.<sup>631</sup> Diese sind wiederum zum größten Teil Zeichnungen nach Kupferstichen, unter denen sich auch solche finden, die in ihrem ästhetischen Erscheinungsbild die Strichführung eines Kupferstichs imitieren und darum ‚Stichnachzeichnungen‘ genannt werden. Diese Zeichenpraxis diente, wie bereits diskutiert wurde, wohl häufig der Ausbildung von Berufsstechern und ist in diversen Werkstätten zu verorten.<sup>632</sup>

Im Katalog *Zeichnen im Zeitalter Breughels* wird als Beispiel für diesen Aneignungsprozess von Tobias Pfeifer-Helke die isolierte Kopfstudie der Figura aus Mullers Kupferstich *Fama führt die Künste in den Olymp* herausgegriffen und in einen solchen Werkstattkontext überführt (Kat.-Nr. F 9): Die Funktion sei jene eines Studienblatts, an dem die einzelnen Partien erprobt werden konnten.<sup>633</sup> Diese Annahme von Pfeifer-Helke kann an dem vorliegenden Blatt nachvollzogen werden. Dabei versuchte der Zeichner, das Strichgefüge nachzuahmen. Er legte zunächst in Kreisen die Umrisslinien an und vergrößerte das Motiv im Vergleich zur Vorlage stark. Diese Strategie erleichterte das Studieren des schwierigen Linienspiels mit sich überlagernden, an- und abschwelenden Strichen im größeren Bildraum. Dabei folgte der Zeichner jeder Windung möglichst präzise. Um die Volumina weiterhin herauszuarbeiten, entschied er sich nachträglich für ein paar Lichtpunkte am Haarkranz. Im Vordergrund stand zunächst das Anlegen der Bogenlinien im Gesicht. Der Halsbereich wie auch der Schatten hinter dem Hals, an dem unsaubere Zackenschwünge zu sehen sind, wurden schnell und ohne Sorgfalt ausgeführt.

Bei dem Transferverfahren der Stichnachzeichnungen blieb das Papier als Material für den Bildgrund das gleiche. Durch die Imitation des Strichbilds wurde nun jedoch in einer anderen Technik versucht, eine vergleichbare ästhetische Erscheinung zu erreichen. Künstler\*innen und Zeichnungsliebhaber\*innen würdigten diesen Kunstgriff durchaus.<sup>634</sup> Sieht man jedoch den Zeichnungen die Zweckgebundenheit, also meist den Ausbildungskontext an, wurden sie als eher nachstehende Zeichnungen missachtet.

Fraglich bleibt, ob alle Stichnachzeichnungen automatisch in den Kontext der Lehre gestellt werden können. Vor allem in dieser Zeichnungsgattung lassen sich nämlich ebenfalls Werke finden, die neben einer hervorragenden zeichnerischen Expertise auch eine selbstbewusste Unterschrift tragen. Es gilt zu überlegen, ob Stichnachzeichnungen, die eine solche hohe Qualität aufweisen, bewusst mit der *Imitatio* der anderen Gattung spielen.<sup>635</sup>

631 In den meisten Kupferstichkabinetten sind diese als „zweite Garde“ bezeichneten Werke meist nicht untersucht, geschweige denn in publizierten Katalogen abgebildet. Eine Ausnahme stellt dabei das Kupferstichkabinett Dresden dar, vgl. Ketelsen et al. 2011.

632 Vgl. Meder 1923, S. 258, 356; Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg 1977, S. 304.

633 Vgl. Pfeifer-Helke 2011, S. 326.

634 Vgl. Klusik-Eckert 2018, S. 169–171.

635 Diese Überlegung weiter auszuführen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

### 5.2.2.2 Materielle Spielweisen als Zeichen der Aufwertung

Eine andere sehr gebräuchliche Spielweise der Aufwertung von Kupferstichen ist bei einem Transfer der flachen Vorlage in ein Relief zu beobachten. Im Fall der Bildfindungen Sprangers wurde dieses Verfahren bereits an einem Beispiel im religiösen Kontext vorgestellt. Neben dem Alabasterrelief und dem bereits zu Beginn thematisierten Glasschnitt aus Dresden ist insbesondere das zwischen 1730 und 1740 entstandene fein geschnittene Elfenbeinrelief von Jacob Dobbermann (1682–1745) interessant (**Abb. 78**).<sup>636</sup> Wohl während seiner Anstellung als Bernstein- und Elfenbeinschnitzer am Hof von Hessen-Kassel übersetzte er den Kupferstich *Venus von den Nymphen gehuldigt* von Muller seitengleich nach einer Bildfindung Sprangers in das kostbare Material (**Abb. 79**).<sup>637</sup> Dabei gelang es Dobbermann, die im Stich durch viele stark verdunkelten Schatten erzeugte Tiefenwirkung mit einem Ausblick auf den Tempel der Venus durch das starke Hinterschneiden des Beins und den um den Amorknaben gelegten Arm zu imitieren. Während der Kupferstich zwar im Zweidimensionalen eine größere Bandbreite an Abstufungswerten ermöglicht, bleiben dem Schnitzer im Elfenbein weniger Möglichkeiten, diese Tiefenwirkung hier zu übersetzen. Während ansonsten die Vorlage in der Figurengestaltung penibelst übernommen wurde, fand eine Anpassung der Gesichtszüge nach zeitgenössischem Geschmack statt. Die huldigenden Nymphen erhielten eine feinere, der Ästhetik der Zeit geschuldete Physiognomie. Der neben Venus stehende Amor trägt zusätzlich einen anders geformten Bogenköcher, in dem die Pfeile deutlich sichtbar sind. Dadurch wurde dieses wichtige Attribut, das ihn als Amor und die neben ihm Thronende eindeutiger und leichter als Venus identifizierbar macht, geklärt, wohingegen im Stich ein geschlossener Köcher die Pfeilschäfte verhüllt. Die Umsetzung einer Druckvorlage in ein plastisches Bildwerk gehörte zu den gängigen Verfahren in der Kunstproduktion. Verlässt man jedoch diesen allein aus der Praxis zu beobachteten Transferprozess, sind diese Werke auch angesichts des Paragones zu verstehen. Diesem Wettstreit zwischen dem Flachrelief und dem Kupferstich folgend eiferte Dobbermann mit der augentäuschenden Tiefenwirkung und Volumina der Vorlage Jan Mullers.

Daneben wurde bei einer solchen Art der Wiederholung von Stichen in einem anderen Medium auch eine materielle Aufwertung im neu geschaffenen Kunstwerk erzielt wie zuvor bei den gemalten Stichkopien beobachtet. Zum einen stellt bereits die Umsetzung eines Stiches in Malerei oder in ein Relief eine Anerkennung der Bildidee dar, da diese als würdig erachtet wurde, in eine langlebigere und kostbarere Gattung

636 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, 294, unter Nr. 181. Weitere Literatur bei Christian Theuerkauff: Der Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 10 (1965), S. 27–70, hier S. 64–65.

637 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 181, S. 293–294. Der Stich Mullers liegt in zwei Auflagen vor, vgl. Hollstein: Dutch 7–9 (1999), Bd. 2, Nr. 73, S. 202: 1. Auflage zwischen 1589–1593, 2. Auflage zwischen 1640 und 1670 neu publiziert unter Clement de Jonghe.



Abb. 78 Jacob Dobbermann, *Venus wird von Nymphen gehuldigt*, um 1730–1740, 14 × 11,6 cm, Elfenbein, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. A.22-1962

transferiert zu werden. Die Fülle der unterschiedlichen Materialien, in die ein Kupferstich übertragen werden konnte, ist groß. Mit dem Fokus auf die Malerei und anhand der hier untersuchten Fallbeispiele kann beobachtet werden, dass mit Leinwand oder Holz als Malgrund die zur damaligen Zeit üblichen Untergründe verwendet wurden. Darüber hinaus wurden einige der gemalten Wiederholungen nach Stichen auf Pergament und ein nicht unerheblicher Teil auf Kupfer gemalt.

Eine Version von Heintz' d. Ä. *Diana und Aktæon* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg kann hier stellvertretend als Beispiel für die Aufwertung im Material bei einem Gattungstransfer gelten (**Bildreihe Kat.-Nr. A 9**).<sup>638</sup> Auch hier liegt eine Wiederholung des Kupferstichs von Aegidius II Sadeler vor. Dabei entwarf der Maler in dieser kleinen Miniatur eine strahlende Farbigkeit, die stark von Heintz' d. Ä. Gemälde in der Wiener Gemäldegalerie abweicht. Es kann ausgeschlossen werden, dass der Miniaturist dieses jemals gesehen hat. Viel eher interessiert nun nicht die Art der

638 Andreas Tacke (Hrsg.): *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog* (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Mainz 1995, Nr. 202, S. 349–350.

Abb. 79 Jan Muller nach  
Bartholomäus Spranger,  
Venus von den Nymphen  
gehuldigt, nach 1589–1593,  
Kupferstich, 282 × 200 mm,  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art,  
Inv.-Nr. 49.95.1830



Malerei, sondern das Objekt in seiner Beschaffenheit. Der Transfer der Bildidee auf Pergament stellt bereits an sich eine materielle Aufwertung dar, denn dieser Malgrund ist nicht nur kostbar, sondern auch besonders haltbar wie die vielen hervorragend erhaltenen Buchilluminationen in frühneuzeitlichen Sammlungen belegen. Noch dazu wurde hier das Pergament auf ein flaches Holz geleimt. Dieses nachträgliche Fixieren auf ein langlebigeres Trägermaterial ist häufig bei Malereien auf Pergament zu beobachten und ein Indiz für die Hängung in einer Sammlung.<sup>639</sup> Die Inschrift auf der Rückseite des Pergaments „Van Blömart 16<sup>m</sup> siècle“ ist jedoch keine gesicherte Quelle und kein Beweis für Abraham Bloemaert (1566–1651) als Urheber. Sie zeugt allein von einer Auseinandersetzung des Vorbesitzers mit dem Werk und dem hoffnungsvollen Versuch einer Zuschreibung. Die Bildidee wurde hier durch den Transfer in das kostbarere Material ausstellbar und durch die Ergänzung der Farbe zu einem sammelwürdigen Objekt.<sup>640</sup>

639 Vgl. ebd., S. 305.

640 Diese Beobachtung im Zuge der Begriffsbestimmung von Piktoralisierung wurde bereits an anderer Stelle vorgestellt, vgl. Jacqueline Klusik-Eckert: „Pictorialization“ – A New Work of

Ähnliche Aufwertungsstrategien lassen sich auch auf jene Gemälde übertragen, bei denen ein Kupferstich als Malerei auf eine Kupfertafel transferiert wurde. Beobachtungen legen nahe, dass neben dem gesteigerten Farbglanz auf Kupfertafeln und ihrer guten Haltbarkeit vor allem die schwierigere Technik bei Sammelnden geschätzt wurde. Ob darüber hinaus der Preis des Metalls eine Rolle gespielt hat, die Gemälde also neben der materiellen zugleich eine geldwerte Aufwertung erfahren haben, wird in der Forschung anhaltend diskutiert. Kayo Hirakawa macht deutlich, dass ungewöhnliche Malgründe zu beliebten Sammelobjekten um 1600 gehörten, selbst wenn Ekkehard Westermann die These, man habe Kupfer als kostbares Metall angesehen, anhand von nachvollziehbaren Quellen widerlegen kann.<sup>641</sup> Dennoch waren die Gemälde auf Kupfer oder Stein als Miniaturen und Sammelgegenstände sehr beliebt. Blickt man nun auf die in Prag besonders geschätzten Malereien von Aachens auf Marmor unter Einbeziehung des Steinmusters oder auf Sprangers Miniaturen mit besonders erotisch aufgeladenen Themen, ist das durchaus zu bestätigen.<sup>642</sup> Wenn also ein Maler den ihm vorliegenden Kupferstich auf einen anderen Malgrund als Holz oder Leinwand übertrug, war sein Ziel, ein besonders kostbares Objekt zu schaffen, das sowohl einem kleinen Altar als auch einer Sammlung würdig war. Neben den vielen auf Kupfer gemalten Miniaturen, von denen einige eine hervorragende Qualität in der Malerei aufweisen, fällt auch eine auf Schiefer gemalte Wiederholung des Muller-Stichs *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* auf (Kat.-Nr. H 8). Die\*Der unbekannt(e) Maler\*in überlässt den schwarzen Hintergrund dem Schiefer und formt die Figuren aus dem Dunkel heraus, indem sie oder er die beleuchteten Bereiche herausarbeitet. Selbst wenn die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben nicht mehr erhalten ist, scheinen die Figuren förmlich aus dem Stein herauszutreten. Geschickt wird hier durch das Einbeziehen des Materials als Farbgrund mit dem Betrachter gespielt. Der Schiefer kann als schwarze Nacht oder dunkler Stein gesehen werden. Als Kunstkammerstück spielt die\*der

Art or Merely a Copy. In: Magdaléna Nová, Marie Opatrná (Hrsg.): *Staré a nové. Staré jako východisko, či překážka? Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských programů. Old and New. Are Old Works of Art a Starting-Point or an Obstacle?* Prag 2016, S. 163–170.

- 641 Kayo Hirakawa: Narrative and Material. Paintings on Rare Metal, Stone and Fabric in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: ders. (Hrsg.): *Aspects of Narrative in Art History: Proceedings of the International Workshop for Young Researchers Held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, 2.–3. December, 2013.* Kyoto 2014, S. 33–45; Westermann 1998.
- 642 Beispielsweise kann hier von Aachens zweiseitig bemalte Alabastertafel genannt werden, die den *Sturz des Phaeton* und den *Triumphzug des Amor und Bacchus* zeigt (Alabaster, 37 × 45 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv.-Nr. PA 943), siehe Ausst.-Kat. Aachen/Prag/Wien 2010, Nr. 66, S. 198–199. Dabei ist eine vorbereitende Zeichnung bekannt, in der von Aachen die Maserung des Steins übertragen hat, um danach die Komposition darauf anzupassen, vgl. ebd., Nr. 67, S. 200. Im Fall Bartholomäus Sprangers sind die Miniaturen auf Kupfer für Rudolf II. zu nennen, *Herkules und Omphale* und *Vulkan und Maia*, in denen die ‚Weibermacht‘ thematisiert wurde, vgl. Ausst.-Kat. New York 2014, Nr. 43, 44, S. 112–113.

Maler\*in mit Elementen der Augentäuschung durch das Einbeziehen eines Objekts aus dem Bereich *Naturalia* mithilfe der Malerei.

Die Bestimmung dieser Werke oder eben jener Bildideen, die in einem Gattungstransfer eine materielle Wertsteigerung erfahren haben, bleibt aufgrund nicht dokumentierter Provenienzen unbekannt. Solche Werke sind aus den Kunstkammern oder aus gelehrten Sammlungen bekannt. Sicher kann man jedoch sagen, dass auch hier keine negative Konnotation als Wiederholungen oder gar als Kopien gefunden werden konnte. Viel eher wurde vor dem Hintergrund des Paragone die künstlerische, technische und materielle Transferleistung der folgenden Künstler\*innen von Kunstkennner\*innen sehr geschätzt. Die Ergebnisse des intermedialen Wettstreits wurden daher stets als sammlungswürdig erachtet.

### 5.3 Konklusion: gemalte Stichkopien als Zeichen des agonalen Prinzips

Bei allen Wiederholungen und Transferverfahren in die unterschiedlichsten Gattungen haben diese Objekte eins gemeinsam: die Wertschätzung der Bildidee. Wie bereits mehrfach angesprochen wurde, zählt die Idee einer Künstlerin oder Künstlers in der Zeit um 1600 weit mehr als ihre Ausführung. Dahinter steht ein Mentalitätskonzept, in dem neben *Aemulatio*<sup>643</sup> auch *Inventio*, *Fantasia*, *Disegno* und *Colore* als einzelne Elemente gesehen wurden, sodass einige dieser Schritte bei der Erstellung eines Kunstwerks sogar von unterschiedlichen Händen vorgenommen werden konnten. In diesem geistigen Raum entstanden Werke, die in ihrer Zeit gefragt und überaus geschätzt waren. Dabei lässt sich im Sammelinteresse der Kunstkennerschaft beobachten, wie Brakensiek betont, dass nicht die Originalität eines Kunstwerks im Vordergrund stand, sondern die sich in ihm ausdrückende *Inventio* der Künstler\*innen.<sup>644</sup> Diese Erfindungskraft kann dann allgemeiner in Einzelformen als Anspielung geschehen oder sogar in der Wiederholung einer kompletten Komposition. Während jedoch diese Werke in der heutigen Zeit mit einem direkten Zugang zu Kunstreproduktionen und Wissen um die Vorbilder als Kopien verstanden werden, waren sie im 17. Jahrhundert meist die einzige Möglichkeit für Sammler, dieser Bildideen habhaft zu werden. Sie prägten zu einem nicht zu unterschätzenden Teil die Nachwirkung von Künstler\*innen und wurden als selbstständige Werke zur Haupthandelsware auf dem internationalen Kunstmarkt.<sup>645</sup>

643 Auch in der niederländischen Kunst gibt es ein äquivalent zu diesem Prinzip, das Karel van Mander mit eigenen Begriffen wie ‚*trotsen*‘, ‚*moedicheyt*‘, ‚*hooghvlioghende t’overtreffen*‘ etc. beschreibt, siehe Reitz: *Discordia* 2015, S. 488, Anm. 31.

644 Vgl. Brakensiek 2010, S. 39.

645 Vgl. ebd.; Andreas Tacke: „Der Kunst-Feind Mars“. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie“. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling

Man kann davon ausgehen, dass nicht allen Sammler\*innen bewusst war, dass diese Gemälde nach Kupferstichen gemalt waren. Einigen wird diese Praxis jedoch aufgrund ihrer Kennerschaft oder eigenen Sammlung durchaus bekannt gewesen sein. Doch das Wissen darum führte nicht zu einer Minderung der Wertschätzung dieser Artefakte. Das Gegenteil war der Fall. So konnten Sammler\*innen ein vorzügliches Kunstwerk besitzen und dazu einer Bildidee habhaft werden, die für sie ansonsten aus diversen Gründen unzugänglich gewesen wäre. Außerdem diente Vorbild und Nachbildung zur vergleichenden Betrachtung. Vor allem bei bereits verstorbenen Künstlern oder jenen wie Spranger, die exklusiv arbeiteten, waren die gemalten Stichkopien als Produkte des Transferprozesses die einzig verfügbaren Inventionen seiner Hand. Man darf davon ausgehen, dass jene Objekte besonders begehrt waren, wenn sie eine Aufwertung durch die verwendete Technik, die Qualität der Handwerksarbeit oder ein kostbares Material erfuhren. Das Wissen um den maltechnischen Prozess und die Übersetzungsleistung in ein anderes Medium gemäß den Prinzipien der *Aemulatio* kann vorausgesetzt werden. Dabei galt es bei gemalten Versionen nicht nur, die Vorlage in ihren Eigenheiten zu erfassen und wiederzugeben, sondern noch dazu eine eigene Farbigkeit zu erfinden. Neben der Ausführung der Malerei, also dem Kopieren der Bildidee, liegt dann genau in dieser Hinzufügung der eigenen Zutat jenes Element, das geschätzt wurde: die Farbigkeit als eigene *Inventio*. Damit lassen sich in diesen „gemalten Interpretationen“<sup>646</sup> die Kunstprinzipien dieser Zeit wiederfinden. Im Imitieren der Bildidee und dem Hinzufügen der eigenen Farbigkeit formten sich sammelwürdige und eigenständige Kunstwerke.

In manchen Fällen erfolgte zugleich die direkte Rezeption eines Hofkünstlers. Das ist beispielsweise bei der Bildreihe der *Anbetung der Hirten* der Fall. Unmittelbar nach der Veröffentlichung geschah im höfischen Prag der Transfer des sprangerschen Kupferstichs in die Gattung der Malerei durch Matthäus Gundelach (*Bildreihe Kat.-Nr. E*).

Doch sind alle Wiederholungen als Zeichen der Rezeption Sprangers zu verstehen? Die meisten Bilderfindungen, die er in Zusammenarbeit mit Kupferstechern erstellte, gingen in ein zeitgenössisches Bildgedächtnis über. Sie wurden kanonisiert und wie am Beispiel der Bildreihen gezeigt von unterschiedlichen Malern in etliche Kontexte und mit verschiedenen Konzepten in Gemälde übersetzt. Dass dabei wiederum eher die religiösen Werke eine größere Verbreitung als Allegorien und Historien gefunden haben, ist mit der historischen Situation und der Funktion der Allegorien in der rudolfinischen Kunst zu erklären. Während beispielsweise der *Sündenfall* im christlichen Europa verstanden wurde, konnten die meist verrätselten Allegorien mit ihren humanistischen, polysemantischen Lesarten und Bezugnahmen zu politischen Intensionen den zeitgenössischen Betrachter vor eine große Herausforderung stellen.

(Hrsg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa* (= Council of Europe exhibitions, Bd. 26). Ausst.-Kat., Osnabrück. Münster, München 1998, S. 245–252.

646 Vgl. Brakensiek 2010, S. 39.



Noch dazu passten sie nicht immer in den neuen Kontext. Während das Bildthema *Fama führt die Künste in den Olymp* (**Bildreihe Kat.-Nr. F**) an einem anderen Hof in Europa noch angemessen und in den Galeriekontext einbettbar erschien, setzte der *Triumph der Weisheit* (**Bildreihe Kat.-Nr. H**) aufgrund der Vielzahl an Personifikationen ein humanistisches Wissen voraus. Selbst heute ist die Auslegung des Bildinhalts unter Forscher\*innen umstritten.<sup>647</sup> Von größter Popularität waren dagegen allgemeinverständliche Mythologien oder Umsetzungen von Sinnsprüchen wie das an vielen Orten beliebte Thema *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* (**Bildreihe Kat.-Nr. G**).<sup>648</sup>

Weiterhin zeigt sich im Vergleich der Bildreihen, dass die Gemälde, die eine Allegorie oder mythologische Historie zum Thema haben, meist von höherer Qualität sind als jene mit christlicher Ikonografie. Das könnte ebenfalls wieder ein Hinweis darauf sein, dass die Gemäldekopien nach Kupferstichen explizit für gebildeteren Auftraggeber mit kennerschaftlichem Blick von ihren eigenen Malern, eventuell sogar Hofmalern, angefertigt wurden.<sup>649</sup> Stellvertretend sei hier das Gemälde in Bückeberg genannt, das eine äußerst kreative Aneignung des Stiches *Sine Cerere et Bacchus friget Venus* von Muller nach Sprangers Bilderfindung zeigt (**Kat.-Nr. G 3**). Aus dem ursprünglichen Bildthema wurde durch das Hinzufügen einer neuen Figurengruppe im Bildhintergrund ein *Parisurteil*. Stilistisch unterscheiden sich dann deutlich die aus der Vorlage entnommenen, stark muskulösen Figuren im Bildvordergrund von den eher gelängten Körperformen der Neuerfindungen.

Dabei müssen die Gemälde mit einem religiösen Bildthema nicht ausschließlich im kirchlichen Kontext verortet werden. Wie das Inventar der rudolfinschen Sammlung selbst zeigt, waren alle Themen gleichwertig in einer Gemäldegalerie zu finden. Noch dazu konnte im Überblick festgestellt werden, dass bei den als ‚Kopien‘ bezeichneten Werken nach Bilderfindungen Sprangers kaum echte, das heißt gattungsgleiche Kopien zu finden sind. Es handelt sich beinahe ausschließlich um gemalte Versionen der Kupferstiche, die als neu geschaffene Gemälde weder farblich noch maltechnisch dem Stil Sprangers nahekommen.

Während also nun zu Beginn der vorliegenden Arbeit noch die Vermutung Brakensieks gestanden hat, dass Gemälde nach druckgrafischen Vorlagen herzustellen ein weitverbreitetes Phänomen gewesen sei,<sup>650</sup> lässt sich diese Annahme nun als gesichert bestätigen und als wichtige Praxis in einer Kultur des Kopierens historisch verorten. Dabei konnten Werke vorgestellt werden, bei denen es nicht nur um die Vervielfältigung von Kunstwerken oder um das Erstellen von neuen Gemälden

647 Vgl. Reitz: *Discordia* 2015, S. 270–278.

648 Insbesondere zu diesem Thema gibt es auch bei Goltzius eine Vielzahl unterschiedlicher Bildideen, deren häufige Neuauflagen eine große Beliebtheit vermuten lassen, vgl. Lawrence W. Nichols: *The “Pen Works” of Hendrick Goltzius*. In: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88 (1992), Nr. 373/374, S. 4–56.

649 Vgl. Brakensiek 2010.

650 Ebd., S. 40.

ging. Die Bilderfindung von Künstler\*innen in ein neues Medium zu transferieren kann auch als besondere Herausforderung für die folgenden Künstler\*innen bewertet werden. Ihre Leistung des Transfers betonten die Maler\*innen selbst meist durch eine Signatur und sorgten auch bei Kunstkennern für eine Sammlungswürdigkeit. Werke dieser Ordnung dürfen als sichtbare Indizien für einen Transfer im Sinne des *Aemulatio*-Prinzips gedeutet werden.