

# STUDIA RUDOLPHINA

Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II.  
Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture  
in the Age of Rudolf II

3

2003

ARTEFACTUM

Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky / Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic

## **OBSAH / TABLE OF CONTENTS**

### **ČLÁNKY / ARTICLES**

Jürgen Zimmer War die rudolfínische Bildkunst „modern“?	3
Anna Ohlidal „Konfessionalisierung“ – ein Paradigma der historischen Frühneuezeitforschung und die Frage seiner Anwendbarkeit auf Böhmen	19
Ivan P. Muchka Hans Vredeman de Vries in den böhmischen Bibliotheken	29

### **PRIMA IDEA: POZNÁMKY A KOMENTÁŘE / NOTES AND COMMENTS**

Lubomír Konečný Eine Randbemerkung zum Spätwerk Bartholomäus Sprangers	41
Beket Bukovinská Hertzich van Bein: Anmahnung an einen kaiserlichen Hofgoldschmied	42

### **ZPRÁVY & BIBLIOGRAFIE / RESEARCH REPORTS & BIBLIOGRAPHY**

Kateřina Dušková AN:AB: Antonio Abondio	45
Činnost Centra v roce 2002 / Activities of the Center in 2002	53

JÜRGEN ZIMMER

## WAR DIE RUDOLFINISCHE BILDKUNST „MODERN“?

Die Frage, ob die rudolfinische Bildkunst eigentlich „modern“ war, hat die Menschen um das Jahr 1600 vermutlich kaum bewegt; die Kunstkritik hatte damals andere Orientierungspunkte. Es handelt sich also um eine rhetorische Frage. Von der Kunstgeschichte ist sie aber gestellt und vielleicht etwas vorschnell beantwortet worden. So sind wir aufgefordert, dennoch weiter darüber nachzudenken.

Wenn Martin Warnke in seiner vor gut drei Jahren veröffentlichten *Deutschen Kunstgeschichte* schrieb: „Es ist in den letzten Jahren viel getan worden, diese Rudolfinische Kunstinitiative in ein günstiges Licht zu rücken und tatsächlich ist manches »Interessante«, sind vor allem ikonographische Spitzfindigkeiten zutage getreten. Aber ein wirklicher Impuls, der von der »Prager Kunstblüte« ausgegangen wäre, ist nicht sichtbar geworden“;<sup>1</sup> bringt er zum Ausdruck, daß diese, durchaus nicht genuin deutsche Blüte erstens von der Stilgeschichte in ungünstigem Licht gesehen wurde (es ist auch kein Grund erkennbar, weshalb das nicht richtig sein sollte) und zweitens die Erwartung einer Art Avantgarde-Funktion, die natürlich enttäuscht worden ist. Grundsätzlich wird man Warnke also nicht widersprechen können, denn von der älteren Kunstgeschichte wurde die Kunst am Hof Rudolfs II. tatsächlich als eine besondere, späte Spielart eines „internationalen Manierismus“, gar als dessen Sackgasse angesehen<sup>2</sup> und das speziell „Rudolfinische“ an dieser Bildkunst zeigt sich vor allem im Ikonographischen. Auch sind geniale Neuerer in der international zusammengesetzten Gesellschaft der Hofkünstler Rudolf II. wohl nicht zu finden. Rubens war im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts am Hof in Mantua und nicht an dem des Kaisers in Prag tätig.

Damit kann es aber nicht sein Bewenden haben, zumal dem Wort „Manierismus“ immer noch jene „pejorative Ausgrenzung“ anhaftet, deretwegen Luigi Lanzi den „manierismo“ in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts als Begriff für die – schlechtere – Alternative zu Klassik und Klassizismus geprägt hat.<sup>3</sup> Jacob Burckhardt hat diesen Ansatz systematisiert und durch den Begriff der „Ausartung“ noch ausgebaut.<sup>4</sup> Noch später wurde die manieristische „Entartung“ mit der Kritik an der „Moderne“ verbunden, der Manierismus andererseits aber auch geradezu als Protagonist der Moderne interpretiert. Er gab der historischen Epoche zwischen Hochrenaissance und Barock einen Namen und galt andererseits als immerwährendes künstlerisches Prinzip antikklassischer Richtungen. Für unsere Fragestellung taugt der alte Klassik-Manierismus-Antagonismus wohl wenig, wenngleich man erwarten könnte, daß sich aus „Manierismus“ auch Kategorien einer gewissen Modernität entwickeln ließen, wie es Dvořák für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts getan hat. Für die Zeit um 1600 hat man das allenfalls versucht, wenn es um die Kunst El Grecos ging.<sup>5</sup> Das alles hat Horst Bredekamp eindrucksvoll und ausführlich dargelegt und vor Augen geführt, daß es einen zu jeder Zeit gültigen kunsthistorischen Konsens über das Phänomen bzw. das Denkgebilde Manierismus nie gegeben hat und auch heute nicht gibt, auch, wie sich jede Zeit und Zeitströmung den Begriff nach ihrem Bedarf und Ziel zurechtgerückt hat.<sup>6</sup>

Mit wenigen Schlagworten ist der wirklichen Zeitstellung der rudolfinischen Kunstproduktion also kaum gerecht zu werden. Es ist aber richtig, daß solche einfach erscheinenden, übergreifenden Fragen in den von spezialistischen

Details geprägten Forschungen der jüngeren Vergangenheit so ziemlich untergegangen sind. Kaufmann hat zwar von einem gewissen „Tenebrismus“ geredet, als er den „Caravaggio-Stil“ der niederländischen Kunst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts charakterisierte und meinte, daß es dafür Vorläufer oder gar Wegbereiter im rudolfinischen Prag gegeben habe.<sup>7</sup> Er hatte dabei wohl weniger Gemälde wie die *Anbetung der Hirten*, die Gundelach nach Sprangers Entwurf bzw. Jan Mullers Stich nach 1606 gemalt hat,<sup>8</sup> als Hans von Aachens *Verkündigung* von 1613<sup>9</sup> oder dessen *Der Leichnam Christi in der Grabeshöhle, von zwei Engeln beweint* von 1594 in Kremsmünster und im Schloß Grignan im Auge;<sup>10</sup> letzteres Bild wäre auch nach 1620 noch „modern“ gewesen, als Fra Semplice da Verona die *Pietà mit dem Hl. Franziskus und einem Engel*, jetzt in der Prager Nationalgalerie, malte.<sup>11</sup>

Obwohl Kaufmanns Andeutung auf eine gewisse Avantgarde-Funktion rudolfinischer Bilder zu zielen scheint, möchte ich von einem solch hohen Anspruch absehen; er bestünde in der Feststellung, daß die Werke einer Zeit zunächst befremden, dann aber auch entscheidend faszinieren würden. Ich werde also lediglich nach „Modernität“ oder „Sackgasse eines veralteten Stils“ fragen.

Das Avantgardepotenzial, das womöglich in der rudolfinischen Zeit gesteckt hat, läßt sich kaum mehr beurteilen, weil es sich aufgrund der Ereignisse seit 1610, besonders aber ab 1620 nicht weiter entfalten konnte. Von den großen Ausstellungen 1988 und 1997 und diversen Gesamtdarstellungen sind solche Fragen weder aufgenommen noch gestellt worden. Der Grund dafür liegt vermutlich in der Vielfalt von Details, in denen sich die Kunst am Hofe Rudolfs keineswegs als einheitliche Erscheinung präsentiert und darin, daß die Parameter des „Rudolphinischen“ noch nicht deutlich genug beschrieben sind. Eine übergreifende Beurteilung ist deshalb auch kaum mehr möglich. Ob sie überhaupt wünschenswert wäre, sei dahingestellt.

Und die Stilgeschichte hat ja immer nur der groben Klassifizierung gedient. Die Kunstgeschichte stellt sich inzwischen andere Fragen

und bringt kaum noch die Geduld zur – mühsamen – historisch-kritischen Rekonstruktion früherer Sachverhalte auf.

Es ist aber trotzdem sicher nicht falsch, die Bildproduktion an jenem und für jenen Hof auch noch einmal in älteren Denkmustern zu betrachten und zunächst mit durchaus offenem Ergebnis zu fragen, wie „modern“ diese Kunst eigentlich war und dabei andere Kategorien, abseits von „Manierismus“, für Modernität einzusetzen, denkt man an das Stilverständnis Alois Riegls und Anderer, die jenseits der Hochrenaissance schon die Vorboten des Barock erblickten. Dabei dürfte Konsens darin bestehen, daß für die Zeitgenossen um 1600 „Modernität“, die eine Kategorie der neueren Kunstkritik ist, nicht wesentlich war – künstlerisches Niveau und Signifikanz des einzelnen Werkes waren jedenfalls wichtigere Qualitäten.

Es versteht sich von selbst, daß bei der ausgesprochen individuell bestimmten rudolfinischen Kunst die Modernität von derjenigen der einzelnen Architekten, Maler, Skulptoren und Plastiker, Zeichner und Stecher abhängt. Das spezifisch „Rudolphinische“ zeigt sich, wie oft betont worden ist, vor allem im Ikonographischen und Ikonologischen, die ihre jeweils angemessene Bildform zu finden hatten. Deshalb blieben Günter Heinz und Lubomír Konečný bei ihrer Konfrontation eines Malwerks von Caravaggio mit solchen von Hans von Aachen denn auch im Bereich des Ikonographischen.<sup>12</sup>

Das „Rudolphinische“ kann zudem eng oder weit gefaßt werden: Entweder versteht man darunter nur die auf unmittelbare Veranlassung des Kaisers entstandene Bildproduktion oder aber man bezieht alles in die Betrachtung ein, was zur Regierungszeit Rudolfs II. von den Künstlern seines Hofes vor und nach ihrer Anstellung geschaffen worden ist. Ich möchte hier aus einem einfachen Grund die weitere Perspektive vorziehen, die auch von den großen Ausstellungen beobachtet worden ist: Die Künstler sind Individuen, deren Bildungsprozeß selbstverständlich in ihrem Werk fortwirkt.

Aus methodischen Gründen werden am besten nur allgemeiner gültige, traditionelle Bildthemen betrachtet und das sind religiöse, obwohl – zu recht ? – festgestellt worden ist, daß der Kaiser keine religiösen Werke in Auftrag gegeben habe.<sup>13</sup> Es könnte sein, daß damit das eigentlich „Rudolfinische“ ausgeblendet bleibt.

Bis jetzt gibt es keinen Hinweis darauf, inwieweit das Werk der Maler durch den Einfluß des Kaisers und des Hofes etwa verändert und in eine bestimmte Richtung gedrängt worden sein mag, obwohl überliefert ist, daß der Kaiser z. B. in der Werkstatt Sprangers den Maler veranlaßt habe, Gemälde in seinem Sinne zu verändern;<sup>14</sup> der Inhalt dieser Veränderung ist aber leider nicht bekannt – auch dieses Problem muß darum unberührt bleiben.

Wie gesagt, wurde die rudolfinische Kunst als letzter, im Ikonographischen oft „spitzfindiger“ (s.o.) Ausläufer eines als Stil aufgefaßten Manierismus angesehen, als etwas, das zu seiner Zeit eigentlich schon überholt war.

„Die neue Modernität, die der Manierismus über ein halbes Jahrhundert verkörpert hatte, findet sich nunmehr in der klassischen Malerei der Carracci und in der Nachfolge Caravaggios“, schrieb Andreas Tönnemann 1997.<sup>15</sup> Sehen wir also, ob es Berührungspunkte zwischen den Protagonisten der rudolfinischen Hofkunst und den „Neuerern“ der Malerei, vor allem Caravaggio und den Carracci gegeben hat und wo diese gegebenenfalls auszumachen sind. Bis in die Zeit der Entfaltung beider „Schulen“, der Caravaggisten und der von Bologna, reicht die Prager Hofkunst nämlich schon nicht mehr.

Natürlich konnten „moderne“ und zukunftsweisende Methoden der Verbildlichung nur von denjenigen Malern verfolgt werden, die damit vor allem in Italien in unmittelbare Berührung kommen konnten, wenn man nicht annehmen will, sie könnten sie auch – in seltener Parallelität – selbst erfunden oder gar in den Sammlungen des Kaisers kennengelernt und daran fortentwickelt haben. Es kommen also nur die jüngsten Hofmaler

als potenzielle „Modernisten“ in Betracht, nämlich Hans von Aachen, geboren 1552, der von 1574 bis 1588 in Rom, Florenz und Venedig gewesen ist und wiederholt (1603 und 1605) in kaiserlichem Auftrag Italien bereist hat und der zwölf Jahre jüngere Joseph Heintz, der sich von 1582 bis 1595 in Rom und anderswo in Italien aufhielt, zuletzt ab 1591 schon im kaiserlichen Dienst.

Daß Rudolf II. jemals ein Gemälde von Caravaggio begehrt oder besessen hätte, ist nicht bekannt, obwohl der Maler doch während eines beträchtlichen Zeitraums von Rudolfs Regentschaft tätig war – er starb schon eineinhalb Jahre früher als der Kaiser. Im Inventar der Prager Kunstkammer von 1621 ist zwar „in den fordersten Gang, oben auf dem Gesims“ ein Bild *Joseph und Potiphars Frau* als Original „von Caravaggio“ verzeichnet; das Gemälde ist heute aber nicht mehr bekannt und es ist darum fraglich, ob es sich tatsächlich um ein Werk Caravaggios gehandelt hat und vor allem, ob es noch der Kaiser erworben oder als Geschenk erhalten hat.<sup>16</sup> Wenn er es tatsächlich besessen haben sollte, dann vermutlich nicht, weil es möglicherweise ein Werk Caravaggios gewesen ist, sondern eher seines Darstellungsgegenstands wegen.

Zwei neu in den Blick gekommene Gemälde verweisen wie zufällig auf das Phänomen Caravaggismus, das sich seit den 1590er Jahren von Rom aus verbreitete und im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu einer „Richtung“ in der europäischen Malerei wurde. Man muß sich jedoch auch dessen bewußt sein, daß es sich hier um eine Kategorie von nur graduell geringerer „semantischer Unschärfe“ handelt als der zitierte „Tenebrismus“. Über den Caravaggismus jedenfalls wird gegenwärtig intensiver nachgedacht.<sup>17</sup>

Nach landläufiger Meinung ist die Darstellung hellbeleuchteter Figuren vor dunklem Hintergrund, eine spezielle Art der Helldunkel-Malerei, das Hauptcharakteristikum des Caravaggismus. Solche Feststellung bedient aber lediglich die Oberfläche einer kunsthistorischen Konvention. Die besonderen Effekte von beleuchteten Nachtszenen haben die

Maler schon früher interessiert, sie gehören geradezu zum festen Bestandteil schon der spätmittelalterlichen Malerei – wenn das mit solchen unpräzisen Charakterisierungen gemeint sein sollte. „Caravaggismus“ wäre zumindest ein – wenn auch geringes – Kriterium für Modernität zu jener Zeit. Wir müssen also sehen, ob rudolfinische Werke tatsächlich von jenem speziellen Tenebrismus Caravaggesker Prägung berührt sind oder ihn gar vorbereiten.

Es ist wohl wichtig, daß sich die Lichtquelle bei Caravaggio immer außerhalb des Bildes befindet. Es kommen aber andere Kriterien



1. Aegidius Sadeler nach Joseph Heintz d. Ä.,  
*Grablegung Jesu, 1593*

hinzu, die sicherlich noch wichtiger sind als die Licht- und Schattenbehandlung: Naturalismus, „Wahrheit“, präziser, plastischer Formaufbau, konkrete Gestaltung der Stoffe, psychologische Vertiefung, sachliche und soziale Differenzierung der „Typen“ – alles nur weitere Schlagworte, deren Summe aber als Annäherung an den Caravaggio-Stil dienen mag; formal kommt ein bestimmtes Verhältnis der dargestellten Personen zu Bildfläche

und Bildformat hinzu. Ferner mag zu fragen sein, ob es sich bei den dargestellten Menschen um Figurentypen oder um unmittelbar ansprechende, individuell dargestellte Personen handelt. Ihre Nähe oder Ferne zum oder vom Betrachter sind dabei ebenfalls wichtig.

Eine Komposition von Heintz war bis vor kurzem nur in Aegidius Sadeler's gestochener Reproduktion (Abb. 1) und verschiedenen nach dieser entstandenen Kopien bzw. Wiederholungen der Bildidee bekannt. Es ist die *Grablegung Jesu*, vermutlich 1593, dem Datum des Sadeler-Stiches, oder wenig vorher in Rom entstanden.<sup>18</sup> Vor wenigen Jahren war eine kleine, sehr fein auf eine dünne Nadelholztafel gemalte Ölskizze der Sadeler-Komposition<sup>19</sup> im Londoner Kunsthandel (Abb. 2) und kürzlich bekam ich Kenntnis von einer prächtigen, obwohl noch kleineren Kupfertafel mit derselben Komposition in Schweizer Privatbesitz (Abb. 3).<sup>20</sup> Beide halte ich für eigenhändige Arbeiten von Heintz.

Die Farbigkeit des präziseren Bildchens auf Holz ist vom rotbraunem Bolus der Grundierung bestimmt, deshalb die Identifikation als Entwurf, als „Ölskizze“, bei der nur auffällt, daß die rechts knieende Rückenfigur sich sowohl in der Personenauffassung als auch im malerischen Vortrag von den übrigen Figuren unterscheidet. Die Farbigkeit der Version auf Kupfer ist mit stumpfem Gelb, Apfelgrün, verschiedenen Karmin- und Blautönen sparsam und in einem sienesisch anmutenden Sfumato voll ausgeführt, die Körperformen sind nicht nur skizzenhaft schematisch, sondern organisch ansprechend ausgearbeitet. Das Verhältnis beider Versionen zu dem Stich Sadeler's wäre folgendermaßen an Kleinigkeiten zu exemplifizieren: Es ist vorstellbar, daß Sadeler den Stich nach der „Ölskizze“ gearbeitet hat, denn die an Letzterer beobachtete Diskrepanz zwischen der Mehrzahl der Figuren und der knieenden Rückenfigur rechts ist in der graphischen Reproduktion weitgehend ausgeglichen, am Boden unten hat Sadeler eine Wurzel angedeutet, die in der „Ölskizze“ fehlt, diese zeigt zusätzlich einen am Boden liegenden Korb, den Sadeler ebenfalls wiedergegeben hat. Die auf

Kupfer gemalte Version verzichtet völlig auf diese geringfügigen Staffagen, der Unterschied in der Figurendarstellung ist völlig beseitigt.

Beiden Versionen ist eine Lichtbehandlung gemeinsam, die auch Sadelers Stich bestimmt, intensiver aber die beiden gemalten Versionen. Die Skizze auf Holz schematisiert das Licht kompositionell, die Version auf Kupfer zeigt dies gemäßigt mit stärkerer Ausrichtung auf die Lichtquelle im Bilde. Ist das der „Tenebrismus“ caravaggesker Prägung oder gar ihr Vorläufer?

Die Lichtquelle ist im Bilde, es ist die hochgehaltene Fackel in der weit in den Bildraum hineingestreckten Hand der an der linken Seite groß hervortretenden Person unbestimmbaren Geschlechts. Die Szene ist von links oben beleuchtet, alle Lichter und Schatten sind konsequent von dieser Lichtquelle bestimmt, sie definiert Nähe und Ferne, obwohl das von ihr ausgehende Licht kaum zur Erleuchtung der Szenerie ausreichen dürfte.



2. Joseph Heintz d. Ä., *Grablegung Jesu*, um 1593 (London, Privatbesitz)

Fast zehn Jahre später, zwischen 1602 und 1604 hat Caravaggio im Auftrage Francesco Vittrices für eine Kapelle in der römischen Kirche S. Maria in Vallicella die berühmte *Grablegung Jesu* gemalt (Abb. 4), die sich

heute in der Pinakothek des Vatikan befindet.<sup>21</sup> Das Gemälde ist vielfach, mehr oder weniger frei, von Rubens über Géricault bis zu Cézanne rezipiert worden und war zweifellos eine



3. Joseph Heintz d. Ä.: *Grablegung Jesu*, um 1593-1595 (Schweizer Privatbesitz)

wichtige, unbedingt „moderne“ künstlerische Manifestation eines konventionellen Themas. Caravaggios *Grablegung* gilt als „klassisches Intermezzo“ in seinem Werk, als persönlicher Ausdruck seines kompositorischen Genies, hier von fast höfischer Eleganz. Es eignet sich deshalb besonders gut für den Vergleich mit der zehn Jahre früheren Komposition von Heintz.

Bei dem Gemälde Merisis hat der Betrachter den Eindruck, die Personen gehörten seiner realen Umwelt an. Sie sind unmittelbar, in großer Nähe zu ihm in all ihrer Individualität erfaßt. Die Nähe zum Betrachter wird durch die unsichtbare, außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle befördert, die ebenfalls der Welt des Betrachters angehört.

Anders bei der früheren Komposition von Heintz: Die agierenden Personen sind zwar auch stark individualisiert, gleichzeitig aber verkörpern sie Typen, in dem Sinne, daß sie auch in anderen Zusammenhängen auftreten könnten. Im Einzelnen mögen ihnen wirkliche Personen als Vorbild gedient haben, diese haben im Bilde aber einen anderen Realitätsgrad erhalten: Der Maler hat in hohem Maße „nach

einer in seinem Geiste erzeugten, in seiner Phantasie schwebenden Idee<sup>22</sup> gearbeitet. Das Geschehen spielt sich wie auf einer Bühne ab, in einer anderen Realität als der des Betrachters. Die in das Bild integrierte Lichtquelle betont die Abgeschlossenheit der Szene und ihre Distanz vom Betrachter.

Insofern wäre die Heintz-Komposition also nicht modern. Ist aber die Hell-dunkel-Malerei des Heintz nun sozusagen als Wegbereiter oder Vorläufer des oft berufenen Tenebrismus Caravaggios anzusehen? Ich meine nein, weil sie anderen künstlerischen Prinzipien folgt als Caravaggio sie – auch in seinem „klassischen“ Werk – vertreten hat. Diese Prinzipien sind mit seinem Werk nicht vereinbar und mit Caravaggismus hat das Bild von Heintz deshalb wohl wenig zu tun. Das läßt sich auch an einem weiteren Bildthema erkennen:

Tanzio da Varallo (Antonio D Enrico), wohl einige Jahre nach Heintz geboren, wie dieser aber einer – wahrscheinlich derselben – im oberen Sesiatal in Piemont beheimateten Künstlerfamilie entstammend wie Heintz, hat sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bis um 1607 in Rom offenbar vorwiegend an Caravaggio gebildet und zu einem entschiedenen „Carravaggisten“ entwickelt. Von ihm stammt die *Beschneidung Jesu* in Fara San Martino von etwa 1613 (Abb. 5)<sup>23</sup> und von Heintz die undatierte, wohl um 1599 entstandene *Beschneidung Jesu* in Freiburg/Br. (Abb. 6).<sup>24</sup> Das Bild Tanzios ist also wiederum zehn Jahre später entstanden als das des Rudolfiners, aber erst nach dem großen Altarblatt *Beschneidung Jesu* von Orazio Gentileschi in Ancona, einem Werk aus der intensiv von Caravaggio bestimmten Phase des Malers.<sup>25</sup>

Hinsichtlich der Lichtquelle verhält es sich genau umgekehrt wie bei der *Grablegung*. Bei Heintz ist sie, nicht erkennbar, an irgendeiner Stelle außerhalb des Bildes, bei Tanzio befindet sie sich zentral über der Szene im Bilde, wenngleich man nicht nachvollziehen mag, daß die kleine Ölflamme so viel Licht hergibt, wie die Szene endlich erkennen läßt. Ergänzende Kerzen und Fackeln finden sich auf beiden Gemälden am Rande.

Die Komposition beider Gemälde folgt einer italienischen Konvention, ihr Aufbau ähnelt sich deshalb sehr.<sup>26</sup> Einer vorderen Bildebene mit mehr oder weniger stark bewegten, großen Figuren folgt die isokephal angeordnete Hauptebene mit Altartisch, Priester und zahlreichen Begleitpersonen. Bei aller formalen Übereinstimmung besteht in der Darstellung der Historie doch ein wesentlicher Unterschied: Bei Heintz wird das Kind noch von den beiden, ausdrucksstark bewegten Frauen vor den Stufen des Altars gehalten, der Betrachter hat sich das Weitere zu denken, wobei ihm das neben der großen Schüssel liegende Messer die Richtung weist, in Tanzios ruhiger Komposition befindet sich der Knabe bereits auf dem Altartisch im Zentrum und der Priester nimmt seine Handlung vor.



4. Michelangelo Merisi da Caravaggio,  
*Grablegung Jesu*, um 1602-1604  
(Città del Vaticano, Pinacoteca)

Dieser narrative Unterschied charakterisiert denn auch die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Bilder. Das Tanzios ist trotz seines traditionellen Aufbaus von caravaggeskem Realismus bestimmt, der jede einzelne der dargestellten Personen kennzeichnet;

den biblischen Personen eignet die gleiche Realität wie dem Stifterbild des Hl. Carlo Borromeo links unten. Ihre Gestik ist auf



5. Tanzio da Varallo (Antonio D Enrico),  
Beschneidung Jesu, um 1630  
([CH], Fara San Martino)

das normale und notwendige Maß beschränkt. Der Betrachter ist einbezogen, nicht im Bilde, aber unmittelbar davor.

Anders bei Heintz. Die dargestellten Figuren – man zögert, den Begriff Person zu gebrauchen – agieren in kunstvoller Verschränkung in starker, nur von der strengen Komposition gebändigter Bewegung mit einem Pathos, dessen Motivation nicht immer erkennbar ist. An den Figuren bzw. Personen ist dasselbe zu beobachten wie schon an denen der *Grablegung*. Trotz all ihrer Individualisierung, die z. B. in dem Paar am linken Bildrand zum Ausdruck kommt, sind es Typen, die bei Heintz – auch in verwandten Posen – so oder ähnlich wiederholt vorkommen.<sup>27</sup> Für den Betrachter entfaltet sich ein kunstvolles Theater in einer anderen Welt als der seinen. Beide Darstellungen sind einer älteren Tradition

verhaftet. Wie ein intensiv von Caravaggio beeindruckter Maler mit dem Thema gleichzeitig umging, zeigt das erwähnte Altarblatt von Orazio Gentileschi.

An diesen wenigen Gegenüberstellungen zeigt sich schon, daß es einerseits gewisse formale Übereinstimmungen der früheren mit den späteren Werken, andererseits aber auch fundamentale Unterschiede zwischen ihnen gibt, die sich nun nicht ausschließlich als „veraltet“ oder „modern“ qualifizieren



6. Joseph Heintz d. Ä.,  
Beschneidung Jesu, um 1599  
(Freiburg i.Br., Augustinermuseum)

lassen. Die Unterschiede beruhen offenbar auf verschiedenen Auffassungen von der jeweiligen künstlerischen Aufgabe. Der Hof Rudolfs II. hat keine eigene Theorie seiner Bildkunst hervorgebracht. Das ist nicht ungewöhnlich, denn er unterscheidet sich darin nicht von anderen Höfen seiner Zeit, auch nicht von dem unbestritten „modernsten“ in Mantua.<sup>28</sup> Es muß aber wohl Übereinstimmung darüber bestanden haben, daß die Maler, Zeichner und Stecher des Hofes, ungeachtet ihres künstlerischen Bildungsweges, sich eher im artifiziellen, im höfisch-repräsentativen Bereich entfalten sollten, Prämissen von denen Caravaggios Genie frei gewesen ist.

Mit Tenebrismus und Caravaggismus ist es also nicht so einfach. Einerseits scheinen gewisse Tendenzen innerhalb der rudolfinischen Malerei auf künftige Bestrebungen hinzuweisen, andererseits zeigt sich an den Arbeiten der Rudolfiner aber eine andere Auffassung ihrer künstlerischen Aufgabe, zu der auch ein demonstrativ vorgetragenes Verhältnis zur Antike gehört haben dürfte.

Dies mag ein weiterer Vergleich verdeutlichen: *Jesus an der Geisselsäule* von Heintz (Abb. 7)<sup>29</sup> und die *Geisselung Jesu* von Caravaggio in Neapel (Abb. 8).<sup>30</sup> Das bisher wenig beachtete Gemälde von Heintz ist zeitlich nur schwer in sein Werk einzuordnen, vermutlich entstand es um 1595, dasjenige



7. Joseph Heintz d. Ä.,  
*Jesus an der Geisselsäule*, um 1595-1600  
(Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)

Caravaggios wird um 1607 bis 1610 datiert, wiederum etwa zehn Jahre später als das des Heintz.

Die beiden Titel benennen die grundlegende ikonographische Differenz beider Bilder: *Jesus an der Geisselsäule* ist eine

repräsentative Darstellung des letztlich siegreichen Christus ohne Züge einer Historie, im selben Sinne wie Giambognas Kleinbronze in Florenz,<sup>31</sup> die *Geisselung Jesu* Caravaggios



8. Michelangelo Merisi da Caravaggio,  
*Geisselung Jesu*, 1607  
(Neapel, Museo di Capodimonte)

hingegen die den Betrachter unmittelbar berührende Darstellung jener Historie. Sebastiano del Piombo hatte um 1520 noch beide Aspekte in seinem wegen seiner Kunst berühmten Wandbild in Rom (S. Pietro in Montorio) zu vereinen gewußt.<sup>32</sup> Die ikonographische Unterscheidung bei Caravaggio und Heintz hat die mehrschichtige Bedeutung dieses älteren Exempels aufgelöst, beide konzentrieren sich auf einen Aspekt und kommen dessen Vertiefung entgegen.

Das Bild des Heintz dient auch der künstlerischen Demonstration, indem es die Bildung des Malers an antiken Statuen zur Schau stellt. Der Akt Jesu scheint vom Torso des Belvedere oder Statuen des jugendlichen Herakles angeregt,<sup>33</sup> die dem gewählten Bildthema eher entsprechen. Der von den Schergen gequälte Jesus Caravaggios hingegen steht solcher Sekundärdemonstration fern.

„Modern“ war auch die mehr „akademische“ Malerei der Carracci und ihrer bologneser „Schule“, ebenso wie jene Veroneses und Tintoretts. Die Sammlungsinteressen des



9. Ludovico Carracci,  
*Sacra Conversazione* (Pala Bargellini), 1588  
(Bologna, Pinacoteca)

Kaisers und die Werke seiner Hofmaler scheinen zumindest eine Tendenz in diese Richtungen aufzuweisen. Man denke z. B. an die Reihe von Gemälden, die Veronese im Auftrage Rudolfs kurz nach dessen Kaiserkrönung, zwischen 1576 und 1580 ausgeführt haben soll<sup>34</sup> und an den vierteiligen Zyklus mythologischer Allegorien Veroneses, der sich vermutlich schon in der Sammlung des Kaisers befunden hat.<sup>35</sup> Die Ikonographie all dieser Gemälde ist noch immer nicht vollständig erschlossen, im rudolphinischen Kontext sind sie bisher – so weit ich sehe – noch kaum beachtet worden, sie waren auch nicht in einer der großen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte zu sehen. Dennoch scheint es, daß es sich um Schlüsselwerke der rudolphinischen Kunst handelt, die von Anfang an etwas von den wirklichen Intentionen des Kaisers mitteilen könnten.

„Stilistisch“ scheinen sie jedenfalls auch nicht ohne Einfluß auf die rudolphinischen Bilderfindungen gewesen zu sein.

Von Federico Barocci beehrte der Kaiser die Darstellung eines weltlichen Themas; Resultat war die *Flucht des Aeneas aus Troja* von 1586/87-89.<sup>36</sup> Wiederum an einem konventionellen Bildthema mag hier das Verhältnis des Heintz zu Ludovico, dem ältesten der Carracci, wenigstens gestreift werden:

Ludovicos *Sacra Conversazione* der Pala Bargellini von 1588 in der Pinakothek von Bologna (Abb. 9)<sup>37</sup> steht der *Sacra Conversazione* von Heintz, vermutlich aus den späten neunziger Jahren, in Prag, Barbara-Kapelle bei St. Thomas auf der Kleinseite gegenüber (Abb. 10).<sup>38</sup> In beiden Fällen handelt es sich um Altarblätter. Das Ludovicos steht der venezianischen Tradition nach Tizian



10. Joseph Heintz d. Ä.,  
*Sacra Conversazione*, um 1600  
(Prag, St. Thomas a.d. Kleinseite, Barbara-Kapelle)

nahe, es ist ohne dessen Pesaro-Madonna in der Frari-Kirche kaum denkbar, auch von Correggio zeigt es sich nicht unberührt.

Das Altarblatt des Heintz folgt in seiner klassischen Bildform eher römischen und sienesischen Vorbildern, Reminiszenzen an

Barocci sind aber ebenso deutlich. Beide Bilder, so verschieden sie sein mögen, stellen sich vereinfachend gesagt - als Summe aus der italienischen Malerei seit Raffael dar und zeugen von einer verwandten Auffassung ihrer Malerei: Fernab vom „Realismus“ Caravaggios gehören sie in hoher ästhetischer Vollendung einer Gegenwelt an, indem sie jeweils die besten



11. Hans von Aachen oder Annibale Carracci, Bildnis Joseph Heintz d.Ä., um 1584-88 (Prag, Národní galerie)

Errungenschaften ihrer bedeutendsten Vorgänger mit erneuter Naturbeobachtung zu ihrer „singolar maniera“ verschmelzen. So stand es nicht nur im Programm der Bologneser Schule. Beide verfolgen dieselbe Methode, die sich in der Kunsttheorie Armeninis wiederfindet.<sup>39</sup>

Für das Verhältnis der Rudolfiner zu den Carracci gilt sicherlich dieselbe Voraussetzung wie für dasjenige zu Caravaggio und den Caravaggisten: Die Möglichkeit einer zeitlichen Koinzidenz.

Die Gemälde im römischen Palazzo Farnese Annibale Carraccis entstanden erst in den Jahren 1595-1605. Keiner der Rudolfiner hat dies noch vor Ort mitansehen können. Doch scheint ein früherer Kontakt wenigstens des jüngsten der Rudolfiner zu Annibale nicht ausgeschlossen. Nicht nur dessen Porträt in Prag (Abb. 11) gibt zu denken,<sup>40</sup> sondern auch eine Zeichnung in Berlin.

Die mittlerweile sehr bekannte Rötelzeichnung Annibales stellt einen konzentriert zeichnenden Jüngling dar, sitzend nach rechts, den Kopf in leichter Drehung nach rechts im Profil, den Körper schräg seitlich von hinten; der Arm mit der zeichnenden Hand ist groß ins Bild gesetzt. Das Blatt im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 12) dürfte – so meine Vermutung – den jungen Heintz darstellen.<sup>41</sup> Anlaß dieser Hypothese sind vor allem physiognomische Übereinstimmungen mit dem Selbstbildnis des Malers auf dem Gruppenporträt der Geschwister (Abb. 13),<sup>42</sup> aber auch mit dem Prager Heintz-Porträt, das Hans von Aachen zugeschrieben ist. Sie wäre auch aus seinem Werk, vor allem dem Porträtwerk, zu begründen, wo sich Einflüsse der Carracci deutlich abzeichnen – und aus der historischen Wahrscheinlichkeit, daß Heintz um 1587/88 in Venedig Annibale begegnet ist,<sup>43</sup> wo beider Aufenthalt zeitlich zusammenfiel; präzise Daten dazu gibt es freilich bisher nicht.<sup>44</sup> Heintz war damals etwa 24 Jahre alt, auf dem Gruppenbildnis von 1596 ist er dann schon fast neun Jahre älter. Das Prager Porträt könnte also durchaus um dieselbe Zeit von Annibale gemalt worden sein, als er den jungen Künstler bei der Arbeit zeichnete; ob es nun einen 20jährigen oder einen 24jährigen zeigt, läßt sich kaum entscheiden. Nach der geltenden Forschungsmeinung hätte Hans von Aachen den etwa zwanzigjährigen Heintz wohl in Rom (?) porträtiert.

Jacoby hat in seinem Katalog der Aachen-Gemälde jedoch aufgrund von Pinselführung und Farbauftrag kategorisch festgestellt, daß die von Stephen Pepper schon 1973<sup>45</sup> geäußerte Zuschreibung des Heintz-Bildnisses an Annibale Carracci „unzutreffend“ sei.<sup>46</sup> Er hat dabei aber verkannt, daß das Bildnis im Porträtwerk Hans von Aachens sogar hinsichtlich Pinselführung und Farbauftrag doch fremd anmutet, man vergleiche nur das Bildnis Rudolf II. in Donaueschingen. Zudem erreicht keines der übrigen Bildnisse Aachens die unmittelbare, dennoch distanzierte Lebendigkeit des Heintz-Porträts, die vermutlich auch Anlaß für die alte Zuschreibung an

Caravaggio gewesen ist. Peppers Argumente sind differenzierter und wiegen m. E. schwer. Am ehesten vergleichbar wäre Annibales mutmaßliches Bildnis des Claudio Merulo von 1587 in der Galerie von Capodimonte.<sup>47</sup> Es müßte lediglich die zeitliche Ansetzung des Heintz-Bildnisses von – vermutet – um 1584 in 1587/88 korrigiert werden, das Bildnis wäre dann auch nicht in Rom, sondern in Venedig entstanden, wo Heintz Annibale getroffen haben dürfte;<sup>48</sup> Hans von Aachen war zu dieser Zeit schon in München. Wie es sich nun verhalten mag, die Zuschreibungsfrage soll hier nicht entschieden werden, man muß sie aber weiter im Auge behalten.

In engstem Zusammenhang mit dem Heintz-Bildnis in Prag ist – wie auch Jacoby betont hat – das ebenfalls Hans von Aachen zugeschriebene Bildnis Giambolognas in



12. Annibale Carracci,  
*Junger Zeichner bei der Arbeit, um 1587/88*  
(Berlin, Kupferstichkabinett SMB-PK)

Douai zu sehen,<sup>49</sup> der sich im Februar 1588 ebenfalls in Venedig aufgehalten zu haben scheint.<sup>50</sup> Der Zusammenhang dieses Bildnisses mit der bekannten Porträtaufnahme Giambolognas von Heintz in Washington,<sup>51</sup> die auch

für den Stich Gijsberts van Veen von 1589 verbindlich wurde,<sup>52</sup> bekäme im Lichte der hier vermuteten Zusammenhänge eine verblüffend einfache Erklärung: Annibale Carracci hat Heintz das Porträt des Florentiner Bildhauers



13. Joseph Heintz d. Ä.,  
*Selbstbildnis mit den Geschwistern, 1596*  
(Bern, Kunstmuseum)

zeichnen lassen und selbst – möglicherweise erst später – das Bildnis gemalt. Aber das alles bleibt Spekulation, so lange die Gemälde nicht genau untersucht worden sind. Die Bildnisse Giambolognas stehen vermutlich in Zusammenhang mit der Nobilitierung des Florentiner Künstlers durch den Kaiser 1588 und dessen Bemühungen, ihn für seinen Hof zu gewinnen.

Die 1582 aus der Werkstatt der Carracci begründete Scuola degli Incamminati in Bologna hat sich erst unter der Leitung Guido Renis (etwa ab 1622) und Giovanni Francesco Barbieris (Guercino) zu einer „Akademie“ entwickelt, die mit der Integration der um 1600 aufgekommenen neuen Strömungen der Malerei, vor allem der Kunst Caravaggios, der Niederlande und Frankreichs zu einer Keimzelle jener neuen Malerei wurde, die man als Frühbarock oder Barock-Klassizismus bezeichnen mag.

Von der älteren Bologneser Schule der Carracci in den achtziger und neunziger Jahren ist das durch die Rückbesinnung auf die großen Meister der Hochrenaissance, vor allem Raffael und Michelangelo, vorbereitet worden. Die Lehre umfaßte das Studium nach der Natur und nach Modellen, zu denen selbstverständlich die antike Skulptur gehörte.

Wichtigstes Studienobjekt war der nackte menschliche Körper mit seinen Knochen, Muskeln und Sehnen. Angestrebt war eine neue Synthese aus den künstlerischen Errungenschaften der klassischen Vergangenheit, die den modernen Künstler durch gründliche theoretische Erwägungen z. B. zu Fragen der Angemessenheit (*convenienza*) von Bildgegenstand und dessen Darstellung, Bildort, Auftraggeber, Schönheit, *Decoro*, Licht und Schatten, Proportionen, perspektivische Verkürzungen usw. und sogar über das Verhältnis von Dichtung und Malerei befähigen sollte, zu seiner individuellen Ausdrucksweise, seiner *singolar maniera* zu gelangen, die Idealität und dekorative Repräsentation auf der Basis der Realität vereinigen sollte.

Das bekannte, oben erwähnte 1586/87 in Ravenna publizierte, dem Herzog Guglielmo Gonzaga gewidmete Buch des alten und vielgereisten Giovanni Battista Armenini aus Faenza *De veri precetti della pittura* erscheint teilweise wie eine Programmschrift der Carracci-Schule. Er nennt neben Raffael und Michelangelo viele weitere vorbildliche Maler, darunter Giulio Romano, Lionardo, Polidoro da Caravaggio, Francesco Salviati, Daniele da Volterra, aber auch Correggio, Beccafumi und die Venezianer Tizian, Giorgione, Tintoretto, Veronese und die Bassani; sogar die Zeichenkunst Dürers erwähnt Armenini als schätzenswert. Ansonsten scheint das nordalpine Element in Bologna von Denys Calvaert vertreten gewesen zu sein.

Wir haben gesehen, daß wenigstens einige Protagonisten der rudolfinischen Hofkunst denselben Leitlinien folgen, die aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts in die Zukunft wiesen. Läßt sich Caravaggismus noch nicht ausmachen, so doch die mehr akademische Richtung der Carracci. Hans von Aachen und Heintz wenigstens folgen ziemlich genau den Idealen der Bologneser Schule.

Im Ergebnis kann man also festhalten, daß die rudolfinische Bildkunst so modern war wie es der Bildungsweg ihrer einzelnen Vertreter erlaubte. Das heißt nun nicht, daß die Kunst der älteren Maler notwendi-

gerweise unmodern gewesen wäre. Waren ihre Bildinhalte zeitgemäß und haben sie in Malerei und Graphik eine adäquate Darstellung gefunden, dann waren sie ebenso modern. Allein die Tatsache, daß sie bis ins späte 18. Jahrhundert kopiert, nachgeahmt und für alle möglichen Kunstformen Vorbild wurden, wäre ein Indiz für die Gültigkeit einzelner rudolfinischen Bilderfindungen, die demnach auch späteren ästhetischen Vorstellungen noch standgehalten haben.

Daß sie die Entwicklung der Kunst allerdings irgend revolutioniert hätten, kann man nicht feststellen. Eine solche Erwartung scheint auch unangemessen, weil in keinem anderen Fall bekannt ist, daß die Kunst irgendeines Hofes so innovativ gewesen wäre. Die höfische Kunst hat stets die historische Gegenwart auf hohem und höchstem Niveau zur Geltung gebracht.

Die kunsttheoretischen Vorstellungen der Zeit und die daraus resultierende synthetische Praxis, aus Naturbeobachtung und allen möglichen vorbildlichen Gestaltungen älterer Künstler etwas Neues, Besseres oder gar Höheres zu schaffen, hat den so verfahrenen Künstlern oft den Vorwurf des Eklektizismus eingetragen, der die Kunst per se unmodern erscheinen läßt. Dies mag gelten, wenn die *singolar maniera* des Künstlers so schwach ausgebildet ist, daß kein neuer, schlüssiger Bildzusammenhang entstehen kann. Es ist also eine Qualitätsfrage. Grundsätzlich aber lebt jede Kunst auch von den Erfahrungen Anderer, Älterer.

Das hat der alte Goethe 1810 im historischen Teil seiner Farblehre für seine Zeit und wahrscheinlich allgemeingültig ausgesprochen:

Niemals haben sich die Individuen vielleicht mehr vereinzelt und voneinander abgesondert als gegenwärtig. Jeder möchte das Universum vorstellen und aus sich darstellen; aber indem er mit Leidenschaft die Natur in sich aufnimmt, so ist er auch das Überlieferte, das, was andre geleistet,

in sich aufzunehmen benötigt. Tut er es nicht mit Bewußtsein, so wird es ihm unbewußt begegnen; empfängt er es nicht offenbar und gewissenhaft, so mag er es heimlich und gewissenlos ergreifen; mag er es nicht dankbar anerkennen, so werden ihm andere nachspüren: genug, wenn er nur Eigenes und Fremdes, unmittelbar und mittelbar aus den Händen der Natur oder von Vorgängern Empfangenes tüchtig zu bearbeiten und einer bedeutenden Individualität anzueignen weiß, so wird jederzeit für alle ein großer Vorteil daraus entstehen.<sup>53</sup>

1. Martin Warnke, *Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400-1750* (München 1999), S. 390f. (= Heinrich Klotz und Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*, 2).
2. Ernst H. Gombrich, *Geschichte der Kunst* (neubearb. u. erw. Ausg., 5. Aufl., Stuttgart 1992), S. 315. Die rudi-finische Bildkunst spielt im übrigen in dieser Geschichte der Weltkunst überhaupt keine Rolle.
3. Horst Bredekamp, Der Manierismus der Moderne: Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfolgsgeschichte, in *Das Ende des XX. Jahrhunderts: Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, hg. von Joachim Jäger und Peter Klaus Schuster (Köln 2000), S. 277-298 (278).
4. Bredekamp (Anm. 3), S. 279, dem ich hier weitgehend folge, weil er m. E. den bisher einzigen Versuch un-ternommen hat, mit dem zwischen trockener Stil- bzw. Epochenabgrenzung („1530 bis 1610“) und „metahistorischer Kategorie“ (Hocke, Eco, Luhmann) oszillierenden Begriff adäquat umzugehen. Er untersucht zudem sein Verhältnis zur jeweiligen Moderne.
5. Bredekamp (Anm. 3), S. 284f.
6. Bredekamp (Anm. 3) und – ergänzend und mit dem Akzent auf den früheren Jahrhunderten: ders., Der Manierismus: Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in *Manier und Manierismus*, hg. von Wolfgang Braungart (Tübingen 2000), S. 109-129.
7. Thomas DaCosta Kaufmann, Prager Perspektiven: Rudolfinische Kunst in neuem Licht, in *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, hg. von Eliška

Fučřková u. a., Ausst.-Kat. Prag (Prag, London und Mailand 1997), S. 96-106 (101).

8. Holztafel, 49,5 x 34,4 cm; Prag, Národní galerie, Inv. Nr. DO 4577; Elisabeth Bender, *Matthäus Gundelach: Leben und Werk* (Phil. Diss., Frankfurt a.M. 1981), S. 157-159; Abb. in *Rudolf II. and Prague: The Court and the City*, hg. von Eliška Fučřková u. a., Ausst.-Kat. Prag (Prag, London und Mailand 1997), S. 55.

9. Lwd., 237 x 177 cm; Prag, Národní galerie, Inv. VO 272 (Leihgabe Erzbischöfl. Ordinariat bzw. Litoměřice, Theol. Fakultät – aus der Salvator-Kirche in Prag); Joachim Jacoby, *Hans von Aachen, 1552-1615* (München und Berlin 2000), S. 87-89, Kat.-Nr. 8, Farbtaf. 25. Abb. auch in *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs*, Ausst.-Kat. Essen und Wien (Freren 1988), II, S. 102, Farbtaf. 18.

10. Jacoby (Anm. 9), S. 116-120, Kat.-Nr. 24, Abb. 52, Kat.-Nr. 25, Farbtaf. 8.

11. Lwd., 140 x 202 cm; Prag, Národní galerie; s. zuletzt, *Gonzaga: La Celeste Galeria, Le raccolte*, hg. von Raffaella Morselli, Ausst.-Kat. Mantua (Mailand 2002), S. 180f., Nr. 16, Farbtaf., S. 101.

12. Lubomír Konečný, Zeuxis in Prague: Some thoughts on Hans von Aachen, in *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Freren 1988), S. 147-155.

13. Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, *Der europäische Manierismus 1520-1610* (München 1997), S. 390.

14. Hans Ulrich Krafft, *Reisen und Gefangenschaft: Aus der Originalhandschrift*, hg. von K.D. Haszler (Stuttgart 1861), S. 387-396 (389f.). Um Weihnachten 1584 war Krafft mit dem (und auf Kosten des) 30-40jährigen Freiherrn Wilhelm von Oppersdorf etc., dessen kranker Gemahlin, einer geborenen Kolowrat, und dem Arzt Wenzel Meredich von Troppau nach Prag gereist. Sein erster Gang dort war zu Spranger, „Irer M. vnd beriemttestem Mahler.“ Zwischen Weihnachten und Neujahr gingen sie, während der Kaiser bei der Mittagstafel saß, „In Ir M. Kunstzimmer, darInnen er thüe Arbaytten.“ Danach gingen sie in Sprangers Behausung. Nach dem Mittagmahl würde der Kaiser in Sprangers Arbeitszimmer gehen, „zu sehen, was erarbeit, vnd da was Ir. M. nitt gefellig, miesß er, wans sein kann, Emendieren. Iedoch lassen sy sich biß wein auch weisen Iber seinen grundtlichen bericht.“ Zu weiteren Erklärungen kam Spranger offenbar nicht, da er – wie erwartet – zum Kaiser befohlen wurde. Er konnte nur noch mitteilen, daß er so bald, d.h. vor dem Abend, nicht mehr zurückkommen werde. Der Bericht enthält auch Nachrichten über Hans Mont, den Krafft offenbar aus Ulm und Kempten kannte.

15. Arasse und Tönnemann (Anm. 13), S. 390-397 (397).

16. Kaufmann (Anm. 7), S. 106. Heinrich Zimmermann (Hg.), Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621: Nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien, in *JKSAK* 25:2 (1905), S. XXXIX, Nr. 861 (in den fordersten Gang, oben auf dem Gesims): „Josef mit des Butifers weib vom Michael Angelo de Caravagio. (Orig.)“ = Reg. 19421: Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schaz- und kunstcamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät und ihrer fürstlich gnaden von Lichtenstein bevelch seind den 6. decembris anno 1621 inventirt worden, wie folgt: ... auf dem Gesims desselben Ganges Bilder (Originale) von Cesari (1), Jacques de Backer (1), Hans von Aachen (?) (4), Heemskerck (3), Marten de Vos (1), Gaudenzio (Ferrari ?) (1), Pordenone (2), Giovanni Bellini (2), Frans Floris (2), Pieter Bruegel d.Ä. (1), Raffael (4), P. Aertsen (2), Correggio (3), Quinten Metsys (1), Spranger (3), Perino del Vaga (1), J. Patinir (1) und Tizian (3) neben 10 als „Cop.“ bezeichneten Bildern. Auch in Cod. 8196, fol. 32b der ehem. Hofbibliothek, Wien: Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss, in der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz- vnd Kunst-Cammer befunden worden ... [s. Perger (Anm. 34), S. 105]: „Joseff vnd des Potifers Weib, von Michel Angelo de Caravagio.“

17. Siehe dazu zuletzt Valeska von Rosen in ihrer Besprechung der New Yorker Gentileschi-Ausstellung 2001/2002 in *Kunstchronik* 55 (2002), S. 538-542 (539-541), woher auch das Zitat stammt.

18. Mehrere verschollene Gemälde dieses Themas waren Heintz ebenfalls zugeschrieben, darunter ein etwa 40 x 32 cm großes Leinwandbild aus dem Besitz eines Freiherrn von Obermaier, das am 17.10.1790 versteigert wurde und ein anderes, etwa 110 x 70 cm großes auf Holz befand sich 1820 in der Großherzoglichen Gemäldesammlung in Darmstadt. *Grablegung Christi*, Holz, 3 Fuß, 9  $\frac{3}{4}$  Zoll x 2 Fuß, 10  $\frac{3}{4}$  Zoll (Franz Hubert Müller, *Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt*, [Darmstadt 1820], S. 70, Nr. 216). Zu den Wiederholungen bzw. Stichkopien s. Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz d.Ä. als Maler* (Weißenhorn 1971), S. 132f.

19. Nadelholztafel, 30,5 x 24 cm; Christie's South Kensington, London 18.4.1996, Lot 2 – Gegenwärtig London, Privatbesitz. Es handelt sich nicht um das 1965-66 im Hamburger (Hauswedell) und Düsseldorfer (Trojanski) Kunsthandel befindliche Gemälde. Das als „Stichkopie“ anzusehende Gemälde auf Leinwand in Mittelsaida (Sachsen) steht der „Ölskizze“ qualitativ nahe. Diese erwähnt und (seitenverkehrt, wie auch Abb. 9) abgebildet in Jürgen Zimmer, *Praga caput regni – Kulturaustausch zur Zeit Kaiser Rudolf II., in Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*, hg. von Marina Dmitrieva und Karen Lambrecht (Stuttgart 2000), S. 296, Abb. 8. Zum früheren Gebrauch der Ölskizze, die bislang hauptsächlich in der Zeit des deutschen Barock „verortet“ ist,

s. z. B. Werke von Federico Barocci (s. dazu Edmund Pillsbury, in *Apollo* 129 (1987), S. 170-173 sowie zwei Ölskizzen Baroccis, die sich 1998 im Kunsthandel befanden [*Old Master Drawings*, Christie's, London, 7.7.1998, Lot 68 und 69].

20. Kupferplatte, 28,5 x 18,5 cm; Schweizer Privatbesitz. Über die Provenienz des der Kunstgeschichte bisher unbekanntes Gemäldes war nichts in Erfahrung zu bringen.

21. Lwd., 300 x 203 cm; Pinacoteca Vaticana; Angela Ottino Della Chiesa, *L. Opera completa del Caravaggio* (Mailand 1967), S. 97, Nr. 53. Abb. aus *Caravaggio: Zło enie do grobu, arcydzieło Pinakoteki Watyka skiej. Ró ne oblicza Caravaggionizmu: Wybrane obrazy z Pinakoteki Watyka skiej i zbiorów Polskich*, Ausst.-Kat. (Warschau 1996), S. 76f., Kat.-Nr. 1, Farbbabb. 29.

22. Quintessenz von Wielands kunstpsychologischer Betrachtung, bezogen auf Phidias; s. Christoph Martin Wieland, Über die Ideale der griechischen Künstler, *Gesammelte Schriften*, hg. von der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Abt. 1: *Werke*, Bd. 14: *Prosaische Schriften* 1. 1773-1783, hg. von Wilhelm Kurrelmeyer (Berlin 1928), S. 123-169 (161).

23. Lwd., 240 x 153 cm, Fara San Martino (CH), Chiesa di S. Remigio; Abb. aus *Tanzio da Varallo: Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Ausst.-Kat. (Mailand 2000), S. 73, 75, Kat.-Nr. 2 (Abb.).

24. Kupferplatte, 29,8 x 21,8 cm, Freiburg i.Br., Städt. Augustinermuseum Inv.Nr. M 58/1. Abb. aus Detlef Zinke, *Augustinermuseum, Gemälde bis 1800, Auswahlkatalog* (Freiburg i.Br. 1990), S. 127.

25. Lwd., 390 x 252 cm. Ancona, Pinacoteca Comunale (aus der Kirche Il Gesù), um 1605-07 (Abb. aus Keith Christiansen and Judith W. Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Ausst.-Kat. Roma, New York und Saint Louis [New Haven und London 2001], Kat.-Nr. 7, S. 64-67).

26. Vgl. z.B. das der „Raffael-Schule“ zugewiesene Altarblatt wohl des mittleren 16. Jh. in Lipari, Chiesa dell'Addolorata oder die grandiose szenische Gruppe von Giovanni Ghisolfi (Malerei) und Francesco Silva (Plastik), nach 1621 auf dem Hl. Berg von Varese, Cappella IV (Omodei) - um nur zwei beliebige – allerdings entlegene Beispiele zu nennen.

27. Für die große Frauengestalt links unten: Gestalt der Hl. Barbara in der Prager *Sacra Conversazione* und die dominierende weibliche Figur rechts unten in der *Grablegung Jesu*.

28. Für die „Modernität“ des Mantuaner Hofes Vincenzo II. zeugt z. B. auch schon die 1588 gedruckte Schrift von A. Valerini, *La Celeste Galeria di Minerva con*

le immagini del serenissimo sig. Duca Vincenzo Gonzaga, de cavalieri Mantovani & d alcuni d altre Città (Verona 1588).

29. Lwd., 114 x 74 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1973. Abb. nach *Rudolf II. and Prague* (Anm. 8), S. 34, Kat.-Nr. 1.35 (vielm. 1.31, S. 395)

30. Lwd., 286 x 213 cm, Neapel, Museo di Capodimonte (aus S. Domenico Maggiore) um 1607-1610 s. Ottino Della Chiesa (Anm. 21), S. 102f., Kat.-Nr. 75. Abb. aus *La Flagellazione di Caravaggio: Il restauro*, hg. von Denise Maria Pagano (Neapel 1999), S. 43 (nach der Restaurierung).

31. Höhe 29 cm; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.Nr. 418; s. zuletzt: *Gonzaga* (Anm. 11), S. 361 Abb. 149, S. 343.

32. Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della pittura ... libri tre* (Ravenna 1587), S. 13 hat dieses Bild insbesondere hervorgehoben.

33. Etwa vom Typus LIMC 745 (röm., 2. Jh. v. C., Oxford, Ashmolean Museum); 735 (röm. (?), 3. Jh. v. C., Neapel, Museo Archeologico Nazionale, 128823 aus Pozzuoli, Variante B des Hercules Farnese) oder 668 (röm. Torso, Dresden, ZV 1074); 289 (röm., Rom, Museo Nazionale Romano, I 2,351 no. 42).

34. Detlev von Hadeln, *Paintings by Veronese from the Collection of Kaiser Rudolf the Second, Art in America* 2 (1913), S. 234-244. Es handelt sich um: Die Allegorie *Il Poeta chi abbandona il Vizio per la Virtù, La Sagghezza e la Forza* (beide New York, Frick Collection), *Mercurio ed Erse* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Marte e Venere* (New York, Metropolitan Museum). Hadeln hatte sie nach einem „Inventar um 1600“ (Cod. 8196 der ehem. Hofbibliothek, Wien) identifiziert, das von A. von Perger in *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien* 7 (1864), S. 104-113 publiziert worden ist. Urlichs hatte 1870 das Datum des Inventars auf „um 1621“ korrigiert.

35. Die Erwerbung ist zwar nicht dokumentiert, 1637 befanden sich die Bilder aber noch in der kaiserlichen Sammlung in Prag, bis sie 1648 von den Schweden entführt und danach in die Sammlung der Königin Christine und 1721 des Herzogs von Orléans kamen. Heute in London, National Gallery. Es handelt sich um die vier Gemälde: *L Unione felice, L Infedeltà, Il Disinganno und Il Rispetto* (London, National Gallery), die um 1565 datiert werden. All diese Gemälde sind in neuerer Zeit nie im rudolfinischen Kontext behandelt worden und waren auch auf keiner der großen Ausstellungen zu sehen.

36. Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati* (Florenz 1936), S. 28, 163f., Dok. CCXIV u. CCXV v. 28.9.1586

und vom 14.12.1589 Herzog Francesco Maria an Grazioso Graziosi. Das Gemälde war am 15.3.1589 nach Prag gesandt worden.

37. *Madonna in trono fra i Santi Domenico, Francesco, Maddalena e la committente* (Pala dei Bargellini), Lwd., 282 x 188 cm; Bologna, Pincoteca Nazionale. Abb. aus: Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci* (Bologna 2001), II, Tav. XVI.

38. Lwd., 195 x 141 cm; Prag, Pfarrei St. Thomas a.d. Kleinseite, Barbara-Kapelle. Abb. aus *Prag um 1600* (Anm. 9), S 252f., Farbtaf. 35, S. 267.

39. Armenini (Anm. 32).

40. Lwd., 57 x 44 cm; Prag, Národní galerie, Inv. DO 4326). Abb. aus Jacoby (Anm. 9), Farbtaf. 2.

41. Rötel auf Papier, 350 x 226 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett KdZ, Nr. 36364 (Inv. 50.1972). Abb. aus Peter Dreyer, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino* (Mailand 1979), Nr. 45.

42. Lwd., 66 x 107 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. 243. Abb. aus *Prag um 1600* (Anm. 9), S. 247, Farbtaf. 31.

43. Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz d.Ä.: Zeichnungen und Dokumente* (München und Berlin 1988), S. 26.

44. Zu Annibales Aufenthalt in Venedig s. zuletzt. D. Stephen Pepper, Annibale Carracci s Venetian Portraits, *Arte documento* 13 (1999), S. 198-203.

45. D. Stephen Pepper, Annibale Carracci Ritrattista, *Arte illustrata* 6:53 (1973), S. 127-137 (131), Abb. 8, der ausführte: „Tale attribuzione [an Aachen] è assolutamente impensabile se si considera il carattere convenzionale dei dipinti dell'Aachen. Vi si riconosce invece la mano di Annibale, nella sua comprensione dell'uomo autocosciente e per il modo con cui questa verità ci è resa accessibile. L'impostazione della figura in diagonale e lo sguardo vivace rendono l'immediatezza dell'individuo. Il dipinto dovrebbe risalire ai primi degli anni ottanta e ciò si deduce dal carattere circospetto della raffigurazione e dalla separazione alquanto rigida tra la gorgiera, la testa e il corpo, che ripete le caratteristiche del ritratto di Londra. A conferma della nostra attribuzione possiamo confrontare il dipinto di Praga, nella sua composizione in genere e nei dettagli, come ad esempio il trattamento del mento, con il disegno di un giovane conservato a Windsor, di cui si è parlato più sopra. Tale disegno, che si fa comunemente risalire a circa il 1584, corrobora sostanzialmente la data alla quale noi, personalmente, facciamo risalire il dipinto di Praga.“

46. Jacoby (Anm. 9), S. 238f., Nr. 86 Abb. 95. Die Zuschreibung an Aachen stammt von Arthur Peltzer; das Bild hatte vorher als Arbeit Caravaggios und dann Sprangers gelolten.

47. Lwd., 92,5 x 68,5 cm; Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, aus der Sammlung Farnese in Parma (s. Gianfranco Malafrina, *L Opera completa di Annibale Carracci* [Mailand 1976], S. 94f., Nr. 33). Für Annibales entsprechende Porträtauffassung s. auch die Rötelsezeichnung *Studie zu einem Männerporträt* in Weimar, Kunstsammlungen – Graphische Sammlung, Inv.Nr. KK 8666 (s. *Geheimster Wohnsitz: Goethes italienisches Museum. Zeichnungen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar ... Hermann Mildener u.a.* [Berlin 1999], S. 188f., Nr. 60).

48. Oder in Bologna, wo Heintz die Carracci in ihrem Atelier von Venedig aus aufgesucht haben kann. Das Bildnis Giambolognas (Jacoby [Anm. 9], S. 235-238, Abb. 11) wäre erneut genau zu betrachten. Es soll um 1585 in Florenz, könnte aber auch 1587/88 in Venedig entstanden sein (1588 erhielt Giambologna vom Kaiser die Nobilitation), wo sich sowohl Heintz als auch Gijsbert van Veen, wahrscheinlich auch Giambologna im Februar 1588 aufhielten. Ersterer hat die Porträtaufnahme gezeichnet (Washington, The National Gallery of Art, Inv.Nr. 1984.3.11. S. Zimmer [Anm. 43], S. 117-119, Abb. 50, Farbtaf. I), der andere 1589 im Auftrage Jakob Königs das Bildnis gestochen (Hollst. Nr. 14). Als Maler kämen dann weder Bassano, Aachen und Heintz in Betracht, sondern ebenfalls Annibale Carracci.

49. Lwd., 61 x 52 cm, Douai, Musée de la Chartreuse Inv. D 59.1 (Paris, Musée du Louvre, Inv. 1429).

50. Zimmer (Anm. 43), S. 358, Dok. 30. Es scheint, daß Giambologna nach dem Regierungsantritt Ferdinands I.,

der mit Konsequenzen für die florentiner Kunsttätigkeit verbunden war, Florenz für eine (un)gewisse Zeit verlassen hat. Zu den Bemühungen des Kaisers s. Albert Ilg, Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe, *JKSAK* 4 (1886), S. 38-51.

51. Bleigriffel, schwarze Kreide und Rötel, 128 x 148 mm, Washington D.C., The National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Ailsa Mellon Bruce Fund, Inv. 1984.3.11. S. Zimmer (Anm. 43), S. 117-119, Abb. 50, Farbtaf. 1.

52. S. o. Hollst. Nr. 14. Es ist bemerkenswert, daß Gijsbert van Veen im selben Jahr 1589 auch *Apollo und die Vier Jahreszeiten* „nach Raffael“ gestochen hat (Hollst. Nr. 13); diese Figurengruppe hat Heintz unverändert in sein Gemälde *Mythologische Hochzeit* übernommen (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 1112) – vielleicht hat er dem Stecher auch die Vorlage geliefert ?

53. Zit. nach Siegfried Unseld, *Goethe und der Ginkgo: Ein Baum und ein Gedicht* (Frankfurt a.M. 1998), S. 85f. Fünf Wochen vor Goethes Tod, am 17. Februar 1732, notierte Eckermann eine Bemerkung des Dichters, die dasselbe aussagt: „Im Grunde aber sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie wenig haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen ! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte.“ (S. 86).

ANNA OHLIDAL

**KONFESSIONALISIERUNG: EIN PARADIGMA DER HISTORISCHEN  
FRÜHNEUZEITFORSCHUNG UND DIE FRAGE  
SEINER ANWENDBARKEIT AUF BÖHMEN**

**1. Was ist „Konfessionalisierung“?**

„Konfessionalisierung“ als wissenschaftliches Paradigma wurde in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts von den beiden deutschen Frühneuzeit-Historikern Wolfgang Reinhard und Heinz Schilling in erster Linie zur Erklärung von Phänomenen der Reichsgeschichte entwickelt.<sup>1</sup> Reinhard ging von seinen Forschungen zur katholischen Kirche aus und wählte einen begriffskritischen Zugang über das Wort „Gegenreformation“, das der älteren Forschung als Charakterisierung für ein ganzes Zeitalter gedient hatte, während Schilling „Konfessionalisierung“ aus seinen Forschungen zur „Zweiten Reformation“ ableitete. Die Kurzdefinition dieses Konzeptes lautet bei Schilling folgendermaßen:

„Konfessionalisierung“ meint einen gesellschaftlichen Fundamentalvorgang, der das öffentliche und private Leben in Europa tiefgreifend umpflügte, und zwar in meist gleichlaufender, bisweilen auch gegenläufiger Verzahnung mit der Herausbildung des frühmodernen Staates und mit der Formierung einer neuzeitlich disziplinierten Untertanengesellschaft, die anders als die mittelalterliche Gesellschaft nicht personal und fragmentiert, sondern institutionell und flächenmäßig organisiert war.<sup>2</sup> [Dieser] Wandlungsvorgang schließt kirchlich-religiöse und mentalitätsmäßig-kulturelle Veränderungen ebenso ein wie staatlich-politische und soziale. „Konfessionalisierung“ bedeutet somit nicht nur die Entstehung der neuzeitlichen

Konfessionskirchen als Institutionen, auch nicht nur „Konfessionsbildung“ im Sinne eines Hervortretens von religiös-kulturellen Systemen, die sich bekenntnismäßig in der Lehre, im Ritus, in der Spiritualität und nicht zuletzt in der religiösen Alltagskultur deutlich voneinander unterscheiden.<sup>3</sup>

Eingeführt wird weiter die Verwendung der Begriffe „katholische, lutherische und reformierte bzw. calvinistische Konfessionalisierung“ – dadurch wird deutlich, dass es sich um „drei parallel verlaufende Prozesse handelt, um Spezifizierungen von Konfessionalisierung, die als übergreifender politischer, gesellschaftlicher und kultureller Wandel begriffen wird“.<sup>4</sup> Es handelt sich also – grob gesprochen – um einen makrohistorischen komparatistischen Ansatz, der in seiner Frühform die funktionalen Gleichheiten gegenüber den theologischen und spirituellen Eigentümlichkeiten der drei großen Konfessionen betont. Zeitlich geht Schilling von einem in unterschiedliche Phasen eingeteilten konfessionellen Zeitalter zwischen 1550 und 1650 aus, während Reinhard die Grenzen weiterzieht: Er erfasst die beiden Jahrhunderte zwischen 1530 und 1730.<sup>5</sup> Die Hochzeit der Konfessionalisierung im Reich sehen beide Historiker übereinstimmend in den Jahrzehnten zwischen 1570 und 1620.

Bevor wir näher auf die einzelnen Bestandteile des Konzepts eingehen, ist ein Blick auf die Entstehungsbedingungen des Paradigmas von der „Konfessionalisierung“ hilfreich

– in welchem Forschungskontext wurde es entwickelt, wogegen richtete es sich, woran knüpfte es an? Nach Ansicht von Schilling und Reinhard wurde die Rolle religiöser Faktoren in den verschiedenen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens der Frühen Neuzeit in den siebziger und achtziger Jahren von der historischen Forschung unterschätzt bzw. gänzlich ignoriert – Schilling wollte gegen die Ansichten von Wehler und der Bielefelder Schule verdeutlichen, dass religionsgeschichtliche Phänomene in der Geschichte sehr wohl eine Rolle spielen. Dabei war von der damaligen Kirchengeschichte, der die Einbindung kirchlicher und religiöser Phänomene in einen sozial- oder gesellschaftsgeschichtlichen Kontext eher verdächtig war, keinerlei Hilfe zu erwarten. Entwickelt wurde also ein Ansatz, der auf Luhmanns Systemtheorie beruhte: Religion und Kirche sind nach Ansicht von Reinhard und Schilling nicht ein Subsystem unter vielen, sondern „zentrale und tragende Strukturachsen der Gesellschaft insgesamt“, ohne die politisches und gesellschaftliches Leben nicht voll funktionsfähig wären. Daher sind sachgerechte Einsichten in Struktur und spezifischen Wandel der vor-modernen Gesellschaft ohne die hinreichende Berücksichtigung der Konfession als einer der „Grundkategorien der Frühneuzeitforschung“ nicht möglich.<sup>6</sup> Das Konzept entstand also als eine Antwort auf die Frage nach der Entstehung der modernen Gesellschaft – und der Begriff „Modernisierung“ wurde zumindest in der Entstehungsphase des Paradigmas als für den Konfessionalisierungsprozess konstitutiv angesehen.<sup>7</sup>

Gleichzeitig bauten Schilling und Reinhard auf das von Ernst Walter Zeeden in den fünfziger Jahren etablierte Konzept der Konfessionsbildung auf.<sup>8</sup> Zeeden hatte sich bewusst von der Dichotomie zwischen „Reformation“ und „Gegenreformation“ abgewendet, indem er darauf hinwies, dass Katholizismus, Luthertum und Calvinismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der Bildung moderner, klar definierter Konfessionskirchen begannen, die sich auf

ein schriftlich fixiertes Glaubensbekenntnis beriefen. Dieser von ihm als „Konfessionsbildung“ bezeichnete Prozess konnte auf alle Kirchen angewendet werden und machte implizit bereits die Parallelität der drei großen Konfessionen und damit auch deren funktionale Äquivalenzen deutlich.

Die entscheidende Weiterentwicklung von Reinhard und Schilling bestand darin, dass sie dieses Phänomen in einen breiten gesellschaftsgeschichtlichen Kontext stellten: Das Deutungsmuster von Zeeden wurde durch die Verbindung mit der These von der Entfaltung frühmoderner Staatlichkeit sowie mit dem Sozialdisziplinierungskonzept von Gerhard Oestreich zu einer Theorie der Konfessionalisierung ausgeweitet, die den Anspruch erhob, das 16. und 17. Jahrhundert erklärend zu strukturieren und allgemeines die planmäßige und umfassende Änderung menschlichen Verhaltens in der Frühen Neuzeit zu erklären. Durch die neu gewählte zeitliche Perspektive wurde gerade für die deutsche Geschichte die Fixierung auf die engere Reformationszeit überwunden, die Antithesen von fortschrittlicher Reformation und reaktionärer Gegenreformation aufgebrochen und der Blick auf wesentliche Entwicklungslinien und strukturelle Kontinuitäten ermöglicht. Das Paradigma sollte die Komplexität der frühneuzeitlichen Verhältnisse ebenso in den Blick rücken wie die Bedeutung des Wandels betonen. Außerdem förderte der Konfessionalisierungsansatz eine nicht nur konfessionell, sondern auch geographisch vergleichende Sichtweise, die es erlaubte, das religionssoziologisch geprägte Profil der europäischen Frühneuzeit – nicht nur beschränkt auf Westeuropa – herauszuarbeiten.<sup>9</sup>

Fasst man die Leistungen des Konzepts zusammen, lassen sie sich wie folgt benennen: Erstens hat die Konfessionalisierungsthese einen universalgeschichtlichen Prozess wieder ins Bewusstsein zumindest der deutschen Historiker gerückt, der angesichts der anderen Interessen der deutschen und

westeuropäischen Gesellschaftsgeschichte in den siebziger Jahren aus dem Blickfeld zu geraten schien; zweitens hat sie dazu beigetragen, kirchen- und religionsgeschichtliche Phänomene, deren Behandlung die Allgemeingeschichte an die Kirchen- und Religionsgeschichte abgetreten hatte, wieder in die Geschichtswissenschaft zu integrieren; drittens hat sie sowohl den interkonfessionellen wie den europäischen bzw. interregionalen Vergleich gefördert.<sup>10</sup>

Schauen wir uns die einzelnen Bestandteile des Paradigmas noch einmal näher an, bevor wir nach seiner Operationalisierung für den historischen Einzelfall fragen. Die Ursachen für den Prozess der Konfessionalisierung sieht Reinhard in den religiösen Innovationen der Reformation, mit der sich die allumfassende mittelalterliche Kirche in verschiedene Konfessionskirchen aufspaltete. Dabei erhielt jedoch jede einzelne der Konfessionskirchen ihren Absolutheitsanspruch aufrecht, denn Religion nur als Teilsystem der Gesellschaft war noch nicht vorstellbar. „Daraus musste sich ein erheblicher Konkurrenzdruck zwischen den Kirchen ergeben, der sie jeweils zur Sicherung ihres Besitzstandes oder zu Versuchen seiner Ausweitung durch Konfessionalisierung veranlasste“<sup>11</sup> An diese kirchliche Konfessionalisierung, die Herausbildung einer in einem formellen Bekenntnis verankerten Konfessionskirche, knüpfte der „gesamtgesellschaftliche Prozess“ an, „innerhalb dessen diese bekenntnismäßige und organisatorische Verfestigung der Kirche als Leitvorgang für eine weitergreifende politische und gesellschaftliche Formierung wirkte“<sup>12</sup>. Dieser Prozess förderte die „Sozialdisziplinierung“ und sogar die „Christianisierung“, insofern „ältere, vorkonfessionelle Formen der Volksreligiosität zurückgedrängt, wenn nicht gar vernichtet wurden“<sup>13</sup>, und er war eng verknüpft mit der frühmodernen Staatsbildung.

Diese Interdependenz zwischen Konfessionalisierung und Staatsbildung förderte die Entwicklung des frühmodernen Staates auf mehreren Ebenen. Der Staat erlangte –

vor allem in den protestantischen Territorien – die Kontrolle über die Kirche und nicht zuletzt über das kirchliche Vermögen. Dies führte zu einer sachlichen und personellen Ausweitung des Staates: Es entstanden staatliche oder zumindest vom Staat kontrollierte Kirchen-behörden, der Staat übernahm „schrittweise die Kompetenz für Ehe- und Familienan-gelegenheiten, Schule und Erziehungswesen sowie Armen-, Kranken- und Sozialfürsorge“<sup>14</sup> und dehnte die staatliche Gesetzgebung auf das Kirchenwesen aus.

Entscheidende Vorbedingung für die Konfessionalisierung war vor allem die Herstellung einer geschlossenen Großgruppe „Konfession“, wobei nach Reinhard der Erfolg von Konfessionalisierung eng an das Vorhandensein geeigneter Institutionen gebunden ist.<sup>15</sup> Sozialer Wandel lässt sich natürlich nicht einseitig institutionengeschichtlich erklären, man sollte diese aber nicht als vernachlässigbare Größe behandeln. Ausgangspunkt ist die jeweilige Kirchenorganisation, wobei die Frage nach dem Zusammenhang einer erfolgreichen Konfessionalisierung mit der Effizienz der betreffenden Kirchenorganisation, die sicherlich gerade im Angesicht der böhmischen Situation im 16. Jahrhundert besonders interessant ist, immer wieder neu zu stellen ist. Für die weitere Untersuchung hat Reinhard ein idealtypisches Raster für die obrigkeitlichen Aktivitäten erstellt, das die Erforschung von Einzelfällen vorstrukturieren und diese vergleichbar machen soll. Es umfasst folgende Aspekte:<sup>16</sup>

1. klare Glaubensbekenntnisse und die Ausmerzung von Unklarheiten, z. B. durch die Unterdrückung von Kompromisslösungen, die dazu geeignet sind, Konfessionsgrenzen zu verwischen;
2. die Sicherstellung der Versorgung mit geeigneten Multiplikatoren, zunächst für den geistlichen Bereich, später auf alle Eliten ausgedehnt; der Sicherung gegen ungeeignete Kandidaten dienen Prüfungsverfahren und die zunehmende Vereidigung von Funktionsträgern auf die jeweilige reine Lehre;

3. Propaganda und Verhinderung von Gegenpropaganda; Indoktrination des Volkes durch Predigten, Katechismen, Riten, bildende Kunst, Musik, Literatur; Zensur bzw. Lenkung der Buchproduktion;
4. Internalisierung der neuen Ordnung durch Bildung;
5. Kontrolle des Verhaltens der Bevölkerung: durch Visitation, Kirchengzucht, soziale Kontrolle durch Nachbarn und Mitbürger;
6. Intensivierung der Riten; zunächst Teilnahmekontrolle, aber dann auch Disziplinierung des Vollzugs der Riten selbst; anders gewendet, geht es um Abgrenzung durch die Ausmerzungen von Riten und die Betonung von Unterscheidungsriten.

Mittels dieser Verfahren sollte einerseits eine Abgrenzung nach außen und andererseits eine möglichst weitgehende Integration im Innern hergestellt werden. Als intendierte Folge der Konfessionalisierung sieht Reinhard streng genommen nur, ein konfessionell korrektes Regelverhalten der Untertanen zu produzieren.<sup>17</sup> Auf die Frage, ob, wo und wann dies jeweils erreicht wurde, kann es natürlich keine allgemein gültigen Antworten geben. Hier haben wir auch die Erklärung, warum Reinhard den Zeitraum der Konfessionalisierung weiter zieht als Schilling, der die Überwindung des Konfessionalismus – nach innen durch die neuen Frömmigkeitsbewegungen, nach außen durch das Aufkommen der Staatsräson als Leitkategorie – bereits Mitte des 17. Jahrhunderts ansetzt: Die Internalisierung von Konfession beim einzelnen Menschen ist nach Ansicht von Wolfgang Reinhard überwiegend erst im späten 17., wenn nicht gar im 18. Jahrhundert erreicht worden.

Natürlich hat dieses Konzept neben breiter Anerkennung auch viel Kritik erfahren, die ich hier nur kurz unter drei wesentlichen Aspekten vorstellen möchte:<sup>18</sup> (1) die makrohistorische Kritik an Konfessionalisierung als dem wesentlichen frühneuzeitlichen Fundamentalvorgang, (2) die Kritik vor dem Hintergrund der theologischen Wahrheitsfrage, und (3) die mikrohistorische Kritik an der „etatistischen Engführung“ des Konzepts.

(1) Kritik aus makrohistorischer Sicht wird besonders an der These geübt, dass die Konfessionalisierung den entscheidenden Fundamentalvorgang der Frühen Neuzeit darstelle. Schon kurz nach Einführung des Paradigmas äußerte Winfried Schulze Bedenken, da er eine so weitgehende Heraushebung des konfessionellen Faktors für nicht erforderlich hielt – seiner Ansicht nach lassen sich durchaus historische Entwicklungslinien denken, die zwar nicht konfessionsneutral verlaufen, aber doch zumindest gedacht und analysiert werden können, ohne dass man Konfession gleich in den Rang eines Schlüsselarguments erhebt.<sup>19</sup> Hier knüpfte auch Anton Schindling mit seinem Hinweis auf die Grenzen des Paradigmas an, die durch von der Konfessionalisierung nicht beeinflusste und in erheblichem Umfang vorhandene Bereiche des alltäglichen Lebens gezogen würden.<sup>20</sup> Diese Kritik wurde von Schilling zurückgewiesen, der Schulze vorwarf, die Wirkkategorien der Zeit – nämlich die Konfession – zu vernachlässigen und gegenüber Schindling darauf bestand, dass „nichtkonfessionelle“ Elemente und Entwicklungen während des konfessionellen Zeitalters eher ineffektiv blieben.<sup>21</sup> Gerade mit diesem auch für Böhmen interessanten Problem hat sich Ute Lotz-Heumann in ihrer Arbeit zur doppelten Konfessionalisierung in Irland beschäftigt:<sup>22</sup> Sie kommt zu dem Schluss, dass in einer durch konfessionelle Polarisierung geprägten Gesellschaft wie der irischen den gegen Konfessionalisierung resistenten Bereichen große Bedeutung zukommt, damit das alltägliche Zusammenleben in einem gemischtkonfessionellen Raum überhaupt funktionieren konnte. Diese Bereiche sind für jede Gesellschaft neu zu bestimmen; in Irland erwiesen sich beispielsweise Ehe und Familie und die *res publica litteraria* als kaum konfessionalisierbar, weil hier andere, ältere Traditionen den Konfessionalisierungsimpetus überlagerten. Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus berechtigt, gerade für gemischtkonfessionelle Regionen den monokausalen Erklärungsanspruch des Paradigmas zu modifizieren.

(2) Andere Kritiker werfen der Konfessionalisierung vor, sie ignoriere die Frage nach der theologischen Wahrheit – oder wie Anton Schindling formuliert hat: „Es gab keine Konfessionalisierung ohne Konfession.“<sup>23</sup> Der katholische Historiker Walter Ziegler verweist darauf, dass die katholische Kirche über eine seit dem Mittelalter ungebrochene Tradition verfüge und sich daher im konfessionellen Zeitalter in einer speziellen Position – nämlich der der wahren Kirche – befinde, die es unmöglich mache, sie mit den protestantischen Kirchen der Frühen Neuzeit zu vergleichen.<sup>24</sup> Der protestantische Kirchenhistoriker Thomas Kaufmann wehrt sich ebenfalls gegen die „funktionalistisch-reduktionistische Betrachtungsweise der Religion“ im Kontext des Konfessionalisierungsparadigmas: Das Konzept interessiere sich nur für die Funktion von Religion in der Gesellschaft und nivelliere dadurch die Charakteristika der frühneuzeitlichen Konfessionskirchen.<sup>25</sup> Auf diese Kritik reagierten die beiden Autoren unterschiedlich: Schilling will die Blickrichtung des Paradigmas um die Frage ergänzen, ob „ungeachtet der Gemeinsamkeiten im säkularen Entwicklungstrend nicht doch durch unterschiedliche Begründungen und kirchlich-religiöse Instrumentarien Besonderheiten und Eigentümlichkeiten wirksam wurden“,<sup>26</sup> die individuelle und kollektive Konfessionsidentitäten in Europa mehr oder weniger markant prägten. Reinhard plädiert dagegen dezidiert für eine Arbeitsteilung der Disziplinen und möchte die ursprüngliche Idee des Paradigmas – nämlich die bewusste Ignoranz konfessioneller Propria – gewahrt wissen.<sup>27</sup> Würde man Reinhardts Ansicht akzeptieren und die konfessionellen Besonderheiten nicht integrieren, verschlösse sich dem Historiker allerdings meiner Meinung nach die Möglichkeit, die Forschung auf das Feld der Entstehung unterschiedlicher konfessioneller Kulturen auszudehnen und damit zugleich die Vereinbarkeit neuer kulturgeschichtlicher Ansätze mit einem makrohistorischen Paradigma auszuloten.

(3) Wohl das meiste Gewicht hat die Kritik an der „etatistischen Engführung“ des Paradigmas und seiner Blickrichtung „von oben nach unten“. Luise Schorn-Schütte hat diese Beobachtung so formuliert, dass Bewegungen innerhalb der frühneuzeitlichen Gesellschaft als norm- und verhaltensprägend charakterisiert wurden, die in der Realität vielfach nur als Zentralisierungsabsicht existierten; die Entwicklungen im Bereich der angeblich von Staat und Kirche disziplinierten Adressaten wurden dagegen nur unzulänglich wahrgenommen.<sup>28</sup> Von einem mikrohistorischen Standpunkt aus hat besonders Heinrich Richard Schmidt die etatistische Fixierung und die Überbetonung der Rolle des Staates im Konfessionalisierungs-Paradigma kritisiert. Er berief sich dabei auf seine Forschungen zu den Chorgerichten in ländlichen Gemeinden des reformierten Berner Territoriums, die ihn – im Anschluss an die von Peter Blickle entwickelte „Kommunalismus“-Theorie – die Rolle von Selbstregulierung und Selbstdisziplinierung der Dorfgemeinden gegenüber staatlichem Druck in den Vordergrund stellen ließen. Die Gemeinden seien die Basis der Gesellschaft und daher für Disziplinierung und Konfessionalisierung verantwortlich, die aber nur dann erfolgreich sein könnten, wenn in der Gesellschaft ein Regulierungsbedürfnis bestehe. Nur über diesen Ansatz sei die Religiosität der unteren Schichten zu erfassen, die die Konfessionalisierungsforschung zugunsten der Eliten vernachlässige.<sup>29</sup> Zu ähnlichen Ergebnissen gelangte Olaf Mörke bei seiner Untersuchung der Niederlande: Mörke wies darauf hin, dass man das Konfessionalisierungskonzept in seiner klassischen Form nicht auf die multikonfessionellen Niederlande anwenden könne. Allerdings ließen sich hier Konfessionalisierungsprozesse der einzelnen religiösen Gemeinschaften beobachten, so dass Mörke von vielen verschiedenen Gemeindefkonfessionalisierungen spricht<sup>30</sup> – ein Ergebnis, das auf den irischen Fall und möglicherweise auch auf Böhmen übertragbar ist. Schilling hat diese Neigung

der Konfessionalisierungsforschung zur Überbetonung der obrigkeitlichen Züge des Geschehens anerkannt, allerdings auch darauf verwiesen, dass etatistisch-absolutistische und oppositionell-gemeindliche Konfessionalisierungen häufig komplementär zueinander verliefen. Eine notwendige Korrektur sieht er in der Frage nach der Akzeptanz des Konfessionalismus durch die Menschen: Dabei sei natürlich die Perspektive „von unten“ zu berücksichtigen, entscheidend sei aber wohl eine andere Frage – nämlich die „nach den Mitteln und Wegen der Verankerung des jeweiligen Konfessionalismus einschließlich seiner ethisch-moralischen Normen und Verhaltensweisen im Subjekt oder in der ‚Seele‘ des einzelnen Menschen.“ Hierdurch komme „das für Fragen von Glauben, Sitte und Weltverständnis zentrale Subjekt ins Spiel, das in der herkömmlichen Strukturgeschichte zu wenig beachtet wurde.“<sup>31</sup> Reinhard reagierte auf die vorgebrachte Kritik, indem er darauf verwies, dass es sich bei Konfessionalisierung „um eine komplizierte und von Fall zu Fall anders gewichtete Interaktion von Individuen, Familien, Gemeinden, kirchlichen und weltlichen Obrigkeiten“ handle, wobei er nach wie vor das *relative* Gewicht staatlicher Instanzen höher einschätzen möchte als Schmidt: Das Komplementärverhältnis von obrigkeits- und gemeindeorientierter Konfessionalisierungsforschung sei eine vielversprechende Weiterentwicklung des Paradigmas. Dem anderen Einwand, wonach Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung weitgehend erfolglose Initiativen der Obrigkeiten gewesen seien, da sich die „kleinen Lebenswelten“ des Volkes erfolgreich gegen ihre „Kolonisierung“ durch Staat und Kirche zur Wehr gesetzt hätten, begegnet Reinhard mit dem Hinweis auf den von ihm propagierten längeren Zeitrahmen: Dann könnte auch die endgültige Verankerung von „Konfession“ im Denken der einzelnen Menschen untersucht werden.<sup>32</sup>

Fasst man zusammen, was an Modifizierungen oder Fundamentalkritik des Konzepts geäußert wurde, so ergibt sich

folgendes Bild: Konfessionalisierung ist kein Fundamentalprozess, da es immer Lebensbereiche gibt, die nicht von ihr erfasst werden. Es wäre aber verfehlt, in der Konfessionalisierung nur einen obrigkeitlichen Prozess zu sehen, in dem Kirche und Staat in enger Verzahnung „von oben“ auf das Objekt Mensch einwirken. Betont werden sollte vielmehr, dass es sich um einen Interaktionsprozess verschiedener Subjekte handelt, deren Rolle in jedem Einzelfall neu geklärt werden muss. Dabei könnte sicherlich der Vorschlag des katholischen Kirchenhistorikers Andreas Holzem Berücksichtigung finden, der den Dualismus Staat – Kirche durch die explizite Berücksichtigung eines dritten Elements erweitern will: „die bewusste [...] Einbettung religiöser Veränderungs- und Verchristlichungsbestrebungen in lokale Gesellschaften“, denn „Christen artikulieren ihre religiöse Heilshoffnung nicht unabhängig von den Gemeinschaften und Institutionen, in denen sie leben: Familie und Nachbarschaft, Dorf und Stadt, Staat und Gesellschaft, aber eben auch Kirche und Kult.“<sup>33</sup> Untersucht man zugleich in einer zeitlich längeren, sicherlich bis ins 18. Jahrhundert reichenden Perspektive und unter gebührender Beachtung der konfessionellen *Propria* die entstehenden Konfessionenkulturen, so kann man das Paradigma vielleicht sogar aus dem bisher vorherrschenden Disziplinierungszusammenhang lösen und die kulturelle Weiterung in den Mittelpunkt stellen: Konfessionalisierungsforschung würde sich dann stärker als bisher mit dem Menschen und seinem religiös-kulturellen, von verschiedenen Elementen geprägten Erfahrungsraum beschäftigen, ohne dass es notwendig wäre, sich ganz vom Paradigma der Konfessionalisierung und von der Idee makrohistorischer Generalisierungen zu verabschieden. Inwieweit eine solche Modifizierung tragbar ist und nicht das Konzept als solches zur leeren Hülle werden lässt, müssen künftige Forschungen allerdings erst noch erweisen.

## 2. Die Übertragbarkeit des Paradigmas auf Böhmen: Probleme und Anregungen

Der Begriff „Konfessionalisierung“ taucht in der tschechischen Literatur zwar in letzter Zeit häufiger auf, aber für die böhmischen Länder gibt es bisher meines Wissens keine größeren bzw. im Druck erschienenen Arbeiten tschechischer Provenienz, die konsequent mit dem Konfessionalisierungsansatz gearbeitet hätten.<sup>34</sup> Hier kann diese Untersuchung natürlich nicht stellvertretend geleistet und abschließend beurteilt werden, ob und inwieweit das Paradigma der Konfessionalisierung eine geeignete Interpretationshilfe für die böhmische Geschichte ist. Stattdessen möchte ich auf einige Probleme hinweisen, die sich bei der Arbeit mit dem Konzept ergeben könnten: Es handelt sich dabei (1) um die enge Verbindung zwischen Konfessionalisierung und Staatsbildung, (2) um die Multikonfessionalität Böhmens im 16. Jahrhundert und damit eng verbunden (3) um den zeitlichen Rahmen von Konfessionalisierung.

(1) Das am Beispiel deutscher Territorien entwickelte Paradigma geht davon aus, dass die Konfessionalisierung im Regelfall nur im Bündnis mit dem Landesherrn Erfolg haben konnte. Diese Situation war in Böhmen, wo ein katholischer König einer protestantischen Ständemehrheit gegenüber stand, nicht gegeben. Mit der Ausbildung einer starken Ständeversammlung und einem katholisch bleibenden Königtum bot Böhmen ganz andere Voraussetzungen für die Rezeption und Stabilisierung reformatorischer Konfessionen wie auch für die Staatsbildung, als dies in den deutschen Territorien der Fall war. Muss aber Konfessionalisierung zwangsläufig Staatskonfessionalisierung sein? Eine solche ließe sich in Böhmen ja nur in der katholischen Variante nach 1620 beobachten, obwohl auch hier – z. B. von Winfried Eberhard – die Frage gestellt wurde, ob nicht die Bindung an die Dynastie gegenüber der Bindung an den Staat im Vordergrund stand.<sup>35</sup> Wolfgang Reinhard hat auf dieses Problem bei einer Leipziger Tagung zur Konfessionalisierung

in Ostmitteleuropa reagiert und zugestanden, dass die Entkoppelung des unterstellten engen Zusammenhangs von Konfessionalisierung und Staatsbildung wohl notwendig sei. Er schlägt vor, dem Begriff der weltlichen Obrigkeit eine größere Variationsbreite zuzurechnen und ihn auf Stadt- und Landgemeinden, ständische Gemeinwesen und adelige Herren auszudehnen.<sup>36</sup> Auch Eberhard sieht die politische Ständegemeinde in Böhmen als die wesentliche Ebene, auf der sich eine protestantische Konfessionalisierung beobachten lässt:<sup>37</sup> Diese habe die um 1500 vorgegebenen Strukturen – das Ständewesen und den adeligen Regionalismus – verstärkt und dann zwischen 1609 und 1620 ihren Höhepunkt erreicht, als die evangelischen Stände über Konsistorium und Universität, Kirchen- und Schulbaurecht verfügten und das Defensorenkollegium eine Art Nebenregierung bildete. Die protestantische Konfessionalisierung der böhmischen Kronländer als Staatskonfessionalisierung, wie wir sie in der *Confessio Bohemica* von 1618 finden, sei allerdings ein vergebliches Projekt geblieben. Dieses letztliche Scheitern sollte aber nicht dazu verführen, den Ständen allgemein die Funktion als weltliche Obrigkeit im Konfessionalisierungsprozess abzusprechen.

(2) Ist der Unterschied zwischen dem Landesherrn oder den Ständen als Träger von Konfessionalisierung im Staatsbildungsprozess meiner Meinung nach eher ein theoretisches Scheinproblem, bringt die multikonfessionelle Ausgangslage im Böhmen des 16. Jahrhunderts interessantere Probleme mit sich. Hier geht es nicht nur um die mit der ersten Frage eng verbundene höhere Kompromissfähigkeit, die die protestantischen Konfessionen bei ihrem Zusammenschluss zur evangelischen Ständeopposition beweisen mussten und die durchaus zu der Überlegung berechtigt, wie es um die Abgrenzungsidentitäten der einzelnen protestantischen Konfessionen gegeneinander bestellt war. Wichtiger ist wohl die Tatsache, dass Konfessionalisierung sich zunächst auf der Basis adeliger Eigenrechte und Freiheitstraditionen entfaltete und daher

im Rahmen dieser pluralistischen Konfessionslandschaft dezentral und regional, vor allem auf der Ebene adeliger Herrschaften verlief. Thomas Winkelbauer hat dieses ganz zentrale Phänomen als „Adelskonfessionalisierung“ bezeichnet und für die böhmischen Länder im Vergleich mit Österreich beschrieben.<sup>38</sup> Die multikonfessionelle Ausgangslage in Böhmen ermöglicht es also bzw. macht es geradezu notwendig, im Rahmen des Paradigmas nicht nur nach Konfessionalisierung auf der obersten staatlichen Ebene zu fragen, sondern auch kleinräumigere Einheiten zu untersuchen und die jeweiligen Ergebnisse differenziert wahrzunehmen. Zugleich wird in diesem Fall die besondere Bedeutung eines Faktors sichtbar, der bisher – abgesehen von der oben erwähnten Untersuchung zu Irland – nur wenig angesprochen wurde: Es handelt sich um das Nicht-Konfessionalisierte bzw. Nicht-Konfessionalisierbare im konfessionellen Zeitalter, das bei Multikonfessionalität in einem bestimmten Umfang gewahrt bleiben muss, um ein gesellschaftliches Zusammenleben überhaupt möglich zu machen. Eine Bestimmung und Untersuchung dieser Bereiche – vielleicht auch ihr im Zusammenhang mit dem Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs und dem vorherigen Konflikt zweier entgegengesetzter Systeme anzunehmendes Verschwinden – wäre gerade für Böhmen sicherlich eine lohnende Forschungsfrage, die zugleich weitere Aufschlüsse über die Reichweite des Paradigmas verspricht.

(3) Kommen wir nun zum letzten angesprochenen Punkt: zur Frage nach dem zeitlichen Rahmen von Konfessionalisierung, da für Böhmen sowohl der Anfangs- als auch der Endpunkt dieses Prozesses problematisch erscheint. Im Unterschied zum Reich, wo die religiöse Differenzierung erst nach 1517 einsetzte, hatte Böhmen zu diesem Zeitpunkt bereits eine hundertjährige hussitische Tradition: Winfried Eberhard hat deshalb die Theorie formuliert, dass man für Böhmen bereits seit 1436 von einer hussitischen Konfessionalisierung sprechen kann – er begründet dies mit der „Bewahrung und

schließlich Radikalisierung der theologischen, häretischen Distanz zu Rom“, besonders aber mit der Verbindung der böhmischen Reformation mit dem gesellschaftlichen und politischen System.<sup>39</sup> Der häretische Gegensatz zu Rom habe die ständische Gesamtgesellschaft durchdrungen und ihr einerseits eine besondere Identität verliehen, während andererseits die Konsolidierung des Hussitismus im Ständesystem ihn dauerhaft politisch-gesellschaftlich abgesichert habe. Wenn man das Problem der Übertragbarkeit eines für die Frühe Neuzeit und die „Entstehung der Moderne“ entwickelten Paradigmas auf das Spätmittelalter hier einmal ausklammert, ließe sich vielleicht für Böhmen von einer Phase der Proto-Konfessionalisierung im Spätmittelalter sprechen, was aber sicherlich noch genauere Untersuchungen verdient. Dabei wäre zu thematisieren, wie dauerhaft die Sicherung des Hussitismus wirklich gewesen ist: Eberhard selbst geht davon aus, dass die Epoche nach 1520 bereits eine andere Qualität besitzt, da der Utraquismus danach vom Luthertum neu belebt und auch radikalisiert worden sei.<sup>40</sup> Wäre die frühneuzeitliche protestantische Konfessionalisierung also für Böhmen für die Zeit nach 1520 anzusetzen? Wie ist in diesem Zusammenhang die *Confessio Bohemica* von 1575 zu werten? Und welche Rolle spielt dabei die Tatsache, dass es sich um ein gemeinsames Glaubensbekenntnis verschiedener protestantischer Gruppen handelt – was dem Anspruch auf Abgrenzung der Konfessionen nach innen und außen zu widersprechen scheint? Diese Fragen lassen sich nach dem heutigen Stand der Forschung wohl noch nicht eindeutig beantworten. Einfacher scheint die Sache im Fall der katholischen Konfessionalisierung zu liegen, die auch in Böhmen mit den bekannten Mitteln arbeitete: Man kann die Schaffung institutioneller Voraussetzungen nach Mitte des 16. Jahrhunderts beobachten, als der Prager erzbischöfliche Stuhl neu besetzt und die Jesuiten ins Land gerufen werden. Die Kooperation zwischen den in- und ausländischen Eliten (Nunitius, Orden, Adel, Erzbischof) zielte zunächst darauf ab,

die eigenen Reihen zu schließen, bereitete aber zugleich die nach 1620 erfolgende zwangsweise katholische Vereinheitlichung des Landes konfessionsstrategisch vor.

Katholische Konfessionalisierung „von oben“ wurde erst nach der Zerschlagung des protestantisch-ständischen Parallelsystems möglich und die böhmische Sondersituation ermöglicht es hier, Fragen nach der zeitlichen Dauer von Konfessionalisierung zu stellen: Wann – wenn überhaupt – sind die Vorstellungen von dem, was „gut katholisch“ ist, in den Köpfen der Menschen so fixiert, dass man von einer nahezu flächendeckend erfolgreichen katholischen Konfessionalisierung sprechen kann? Sicherlich ist der Zeitrahmen von Reinhard, der das ganze 17. und einen Teil des 18. Jahrhunderts einschließt, hier passender als die dezidiert am Beispiel des Reiches entwickelte Ansicht von Schilling, der das konfessionelle Zeitalter bereits 1650 enden lässt.

Die Probleme, die sich aus einer Anwendbarkeit des Konfessionalisierungs-Paradigmas auf die böhmische Geschichte ergeben, konnten hier nur angerissen werden: Eine Vielzahl offener Fragen steht einigen wenigen Ansätzen zur Antwortfindung gegenüber, aber gerade dies sollte für die in- und ausländische Forschung ein Ansporn sein.

Bei dieser Studie handelt es sich um die gekürzte Version des Vortrags, der am Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag gehalten wurde. Der Abschnitt zu Kritik und Modifizierungen des Konfessionalisierungs-Paradigmas ist in erweiterter Form in einen Aufsatz eingegangen, der in der nächsten Nummer der Zeitschrift *Acta Comeniana* veröffentlicht wird (vgl. Anm. 18).

1. An Grundlagenliteratur sei nur genannt: Wolfgang Reinhard, *Konfession und Konfessionalisierung in Europa* (1981), *Ausgewählte Abhandlungen* (Berlin 1997), S. 103-125; ders., *Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters* (1983), ebd., S. 127-147; Heinz Schilling, *Die Konfessionalisierung im Reich: Religiöser und*

gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620, *Historische Zeitschrift* 246 (1988), S. 1-45. Vgl. auch die drei Tagungsbände zur Konfessionalisierung: Heinz Schilling (Hg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland: Das Problem der „Zweiten Reformation“* (Gütersloh 1986); Hans Christoph Rublack (Hg.), *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland* (Gütersloh 1992); Wolfgang Reinhard und Heinz Schilling (Hgg.), *Die katholische Konfessionalisierung* (Gütersloh 1995). Die neueste Zusammenfassung der Konfessionalisierungs-Problematik findet sich in folgendem Einführungsband: Stefan Ehrenpreis und Ute Lotz-Heumann, *Reformation und konfessionelles Zeitalter* (Darmstadt 2002), S. 62-71.

2. Schilling (Anm. 1), S. 6.

3. Heinz Schilling, *Die Konfessionalisierung von Kirche, Staat und Gesellschaft – Profil, Leistung, Defizite und Perspektiven eines geschichtswissenschaftlichen Paradigmas*, in *Die katholische Konfessionalisierung* (Anm. 1), S. 1-49 (4).

4. Schilling (Anm. 1), S. 6.

5. Vgl. Schilling (Anm. 1), S. 14-30; Wolfgang Reinhard äußerte sich dezidiert im Sinne einer „langen Periodisierung“: „Konfessionalisierung“ auf dem Prüfstand, in Joachim Bahlcke und Arno Strohmeier (Hgg.), *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa: Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur* (Stuttgart 1999), S. 79-88 (85).

6. Alle Zitate: Heinz Schilling, *Konfessionskonflikt und Staatsbildung: Eine Fallstudie über das Verhältnis von religiösem und sozialem Wandel in der Frühneuzeit am Beispiel der Grafschaft Lippe* (Gütersloh 1981), S. 22.

7. Vgl. unter einem etwas irreführenden Titel: Wolfgang Reinhard, *Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters* (1977), *Ausgewählte* (Anm.1), S. 77-101; Schilling (Anm. 3), S. 26.

8. Vgl. Ernst Walter Zeeden, *Grundlagen und Wege der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, *Historische Zeitschrift* 185 (1958), S. 249-299.

9. Vgl. Schilling (Anm. 3), S. 8.

10. So Schilling (Anm. 3), S. 40.

11. Wolfgang Reinhard, *Was ist katholische Konfessionalisierung?*, in *Die katholische Konfessionalisierung* (Anm.1), S. 419-452 (428).

12. Heinz Schilling, *Die „Zweite Reformation“ als Kategorie der Geschichtswissenschaft*, in *Die reformierte Konfessionalisierung* (Anm. 1), S. 387-437 (412).

13. Heinz Schilling, Reformation und Konfessionalisierung in Deutschland und die neuere deutsche Geschichte, *Gegenwartskunde*, Sonderheft 5 (1988), S. 11-29 (23).
14. Schilling (Anm. 13), S. 21.
15. Reinhard (Anm. 11), S. 428.
16. Wolfgang Reinhard hat dieses Schema in leichter Modifizierung verschiedentlich erwähnt, vgl. die neueste Variante in (Anm. 11), S. 426f.
17. Reinhard (Anm. 11), S. 432.
18. Die folgenden Bemerkungen sind eine Kurzfassung von Überlegungen, die in einem eigenen Aufsatz erscheinen werden: Anna Ohlidal, „Konfessionalisierung“: Ein historisches Paradigma auf dem Weg von der Sozialgeschichte zur Kulturwissenschaft?, *Acta Comeniana* 15 (2001) (im Druck). Vgl. außerdem Ute Lotz-Heumann, The Concept of „Confessionalization“: A Historiographical Paradigm in Dispute, *Memoria y Civilización* 4 (2001), S. 93-114.
19. Vgl. Winfried Schulze, *Einführung in die Neuere Geschichte* (Stuttgart 1987), S. 51.
20. Vgl. Anton Schindling, Konfessionalisierung und Grenzen von Konfessionalisierbarkeit, in ders. und Walter Ziegler (Hgg.), *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung*, Bd. 7: *Bilanz und Register* (Münster 1997), S. 9-44.
21. Vgl. Schilling (Anm. 3), S. 41; ders., Das konfessionelle Europa: Die Konfessionalisierung der europäischen Länder seit Mitte des 16. Jahrhunderts und ihre Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur, in Joachim Bahlcke und Arno Strohmeyer (Hgg.), *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa: Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur* (Stuttgart 1999), S. 13-62 (59).
22. Vgl. Ute Lotz-Heumann, *Die doppelte Konfessionalisierung in Irland: Konflikt und Koexistenz im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Tübingen 2000).
23. Schindling (Anm. 20), S. 13.
24. Vgl. vor allem: Walter Ziegler, Kritisches zur Konfessionalisierungsthese, in Peer Frieß und Rolf Kießling (Hgg.), *Konfessionalisierung und Region* (Konstanz 1999), S. 41-53.
25. Vgl. Thomas Kaufmann, Die Konfessionalisierung von Kirche und Gesellschaft. Sammelbericht über eine Forschungsdebatte, *Theologische Literaturzeitung* 121 (1996), Sp. 1008-1025 und 1112-1121 (1121).
26. Schilling (Anm. 3), S. 17.
27. Vgl. Reinhard (Anm. 11), S. 435.
28. Vgl. Luise Schorn-Schütte, Konfessionalisierung als wissenschaftliches Paradigma?, in *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa* (Anm. 21), S. 63-77 (67).
29. Vgl. Heinrich Richard Schmidt, Sozialdisziplinierung? Ein Plädoyer für das Ende des Etatismus in der Konfessionalisierungsforschung, *Historische Zeitschrift* 265 (1997), S. 639-682.
30. Vgl. Olaf Mörke, Die politische Bedeutung des Konfessionellen im Deutschen Reich und in der Republik der Vereinigten Niederlande. Oder: War die Konfessionalisierung ein „Fundamentalvorgang“?, in Ronald G. Asch und Heinz Duchhardt (Hgg.), *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550-1700)* (Köln, Weimar und Wien 1996), S. 125-164 (besonders 145ff).
31. Alle Zitate: Schilling (Anm. 3), S. 31.
32. Vgl. Reinhard (Anm. 5), besonders S. 84.
33. Andreas Holzem, Die Konfessionsgesellschaft: Christenleben zwischen staatlichem Bekenntniszwang und religiöser Heilshoffnung, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 110 (1999), S. 53-85 (84).
34. Mit Spannung darf man sicherlich die noch unveröffentlichte Dissertation von Ondřej Jakubec zum Mäzenatentum der Olmützer Bischöfe im 16.-17. Jahrhundert erwarten.
35. Vgl. Winfried Eberhard, Voraussetzungen und strukturelle Grundlagen der Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa, in *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa* (Anm. 21), S. 89-103 (102).
36. Vgl. Reinhard (Anm. 5), S. 87.
37. Vgl. Eberhard (Anm. 35), S. 98f.
38. Vgl. Thomas Winkelbauer, Sozialdisziplinierung und Konfessionalisierung durch Grundherren in den österreichischen und böhmischen Ländern im 16. und 17. Jahrhundert, *Zeitschrift für historische Forschung* 19 (1992), S. 317-339; ders., Grundherrschaft, Sozialdisziplinierung und Konfessionalisierung in Böhmen, Mähren und Österreich unter der Enns im 16. und 17. Jahrhundert, in *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa* (Anm.21), S. 307-338.
39. Vgl. Winfried Eberhard, Zur reformatorischen Qualität und Konfessionalisierung des nachrevolutionären Hussitismus, in František Šmahel (Hg.), *Häresie und vorzeitige Reformation im Spätmittelalter* (München 1998), S. 213-238 (227)
40. Ebd., S. 214.

IVAN P. MUCHKA

## HANS VREDEMAN DE VRIES IN DEN BÖHMISCHEN BIBLIOTHEKEN

Hans Vredeman de Vries und sein Werk scheint für die tschechische Forschung eine nicht allzu wichtige Rolle zu spielen. Diese Thematik wurde von Oskar Pollak Anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts geöffnet,<sup>1</sup> wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem damaligen starken Interesse für Vorlagen der Künstler des sechzehnten Jahrhunderts, die von der Architekten und Handwerkern der Neorenaissance häufig verwendet wurden. Diese Vorlagen waren im neunzehnten Jahrhundert sehr häufig reproduziert und neu herausgegeben worden. Für die monographische Ausstellung des Künstlers (Lemgo 26.5 – 25.8 2002, Antwerpen 14.9 – 8.12.2002) habe ich einen Beitrag vorbereitet, in dem einige typische Beispiele der Übernahme vredemanscher Vorlagen in der böhmischen Kunst und Architektur gezeigt wurden, vor allem mit dem Ziel, die Breite und Mannigfaltigkeit dieser Rezeption anzudeuten.<sup>2</sup>

Es steht fest, daß sich die zukünftige Forschung nochmals mit einigen weiteren Aspekten der vredemanschen Forschung befassen muss – der mit dem Aufenthalt von Hans und Paul Vredeman in Prag (bisherige Hypothesen beruhen meistens an den Angaben in der Biographie van Manders<sup>3</sup>) und mit dem Einfluß Vredemans auf die Tätigkeit des rudolphinischen Gärtners Hans Puechfeldner, den man als Epigon des vredemanschen Stiles in Prag bezeichnen kann.

Heute möchte ich gerne über einige Fakten sprechen, die im Rahmen des oben angeführten Beitrages noch nicht erwähnt wurden, nämlich über das Vorkommen der vredemanschen Publikationen in den böhmischen Sammlungen. Schon Mander hat die theoretische Aktivität des niederländischen „*uomo universale*“

bewundert, wenn er schrieb, dass Vredeman etwa 26 Publikationen verfaßt hatte.<sup>4</sup> In seiner Schilderung nimmt gerade die Beschreibung der einzelnen graphischen Serien den größten Teil ein.

Eine Übersicht der Publikationen, die man bislang auf dem tschechischen (böhmischen und mährischen) Boden schon identifizierte, ist im Vergleich zu dem Umfang des Gesamtwerkes Vredemans ziemlich bescheiden und zählt nur etliche Dutzende Bücherexemplare, unter ihnen vor allem das Werk „*Perspectiva ...*“, (1605 und später) eine absolute Vorherrschaft aufweist. Diese Konstatierung ist ein bißchen überraschend, auch wenn wir uns dessen bewußt sind, daß nur wenige historische Bibliotheken bis jetzt fachgerecht katalogisiert sind. Auf alle Fälle muss man dieses Verzeichnis (siehe Beilage) als ein vorläufiges bezeichnen. Im Verzeichnis habe ich dabei sowohl die Werke, die heute noch „auf den Bücherregalen stehen“ als auch die, die in den historischen Quellen zu Bibliothekbeständen vorkommen, inbegriffen.<sup>5</sup> Hoffen wir nur, dass die zukünftige Forschung dieses Verzeichnis wesentlich vermehren wird, damit man zu genaueren Ergebnissen betreffend unserer Vorstellung von dem Einfluß Vredemans in Böhmen gelangen könnte.

### **Die Bibliothek des Erzherzogs Ferdinand von Tirol**

Das zeitlich erste Vorkommen vredemanschen Publikationen vermerken wir in der Bibliothek, die höchstwahrscheinlich schon während des Aufenthaltes Erzherzogs Ferdinands in Prag existierte und die ihre definitive Unterbringung auf dem Schloß Ambras fand. Unsere Vorstellung von dem Inhalt dieser Bibliothek

verdanken wir vor allem dem Nachlassinventar aus dem Jahre 1596.<sup>6</sup> Dort sind auch die graphischen Sammelmappen und Alben angeführt, die zahlreiche vredemansche Stichserien beinhalten<sup>7</sup>.

### **Die Bibliothek des Kaisers Rudolf II.**

Die Kenntnisse über die Büchersammlungen der habsburgischen Kaiser in Wien und Prag gehen aus dem historischen Verzeichnis hervor, das in Wien aufbewahrt ist ( Haus-, Hof- und Staatsarchiv), und das schon im Jahre 1899 publiziert wurde.<sup>8</sup> Für den Stand der Erforschung der historischen Büchersammlungen in Mitteleuropa ist es vielleicht bezeichnend, dass nach mehr als hundert Jahren die Einträge in dieser höchstinteressanten Quelle immer noch unidentifiziert bleiben. Auf den ersten Blick ist schon klar, dass manche Namen und Titel nicht korrekt geschrieben sind, es fehlen die Erscheinungsjahre überhaupt und Verleger sind nur selten und wahrscheinlich auch nicht absolut präzise angegeben. Trotzdem bleiben noch viele wichtige Indizien (z. B. Bücherformate), die zur Entschlüsselung des Bibliotheksinhaltes beitragen können. Hypotetisch kann man unserem Autor, ausser der Werke, die ausdrücklich ihm zugeschrieben sind, auch weitere Publikationen attribuieren. Gerade aus den Titeln war es möglich, mit Sicherheit auch diejenigen Werke zu identifizieren, wo Vredeman als Autor nicht angegeben wird – z. B. „Deorum Dearumque...“ Antwerpen 1573. Für alle in diesem Beitrag angeführte historische Bibliotheken ist allerdings der Grundsatz gültig, das graphische Stichserien auch unter den Einträgen „en gros“ figurieren (wie z. B. „Weltliche Kupferstück in median 91 Stück“) also in verschiedenen Mappen, Alben usw. vorkommen, wo eine nähere Untersuchung völlig unmöglich ist.

### **Rosenbergsche Bibliothek**

Wahrscheinlich eine der bedeutendsten und reichsten Bibliothek in Zentraleuropa überhaupt, gehörte sie den zwei Brüdern aus dem mächtigen südböhmischen Geschlecht Rosenberg – Wilhelm und Petr Wok. Die letzte

Aufstellung der Bibliothek befand sich im korridorartigen Gebäude des Schlosses in Třeboň (Wittingau), wo der rosenbergsche Archivar, Prosopograph und Bibliothekar Václav Březan in den Jahren 1602 – 1608 einen ganz vorzüglichen Katalog der Büchersammlung verfasste. Die ausserordentliche Qualität des vierbändigen Kataloges besteht darin, dass die Einträge sehr akribisch sind,



*1. Aegidius Sadeler,  
Exlibris von Petr Wok von Rosenberg, 1609*

d.h. er beinhalte die Vor- und Nachname des Autors, ziemlich lange Zitation des Titels, Erscheinungsort, Verleger, Erscheinungsjahr und das Format. Als Bestandteil der schwedischen Kriegsbeute gelang der Katalog in die königliche Bibliothek in Stockholm.<sup>9</sup> Die Tatsache, dass die rosenbergsche Bibliothek nicht mit Hilfe dieser erstklassigen Quelle entsprechend analysiert und studiert wurde (aus dem Gesichtspunkt des Kunsthistorikers, bezugsweise Kulturhistorikers, muss man es als die grosse Schuld der böhmischen Wissenschaft angesichts einer der wichtigsten Adelsfamilien des Humanismus ansehen). Nach dem zweiten Weltkrieg hat man zwar eine Fotokopie des Kataloges beschaffen,<sup>10</sup> aber mit der Ausnahme einiger allgemeinen Bewertungen<sup>11</sup> wartet diese Quelle immer

noch auf die entsprechende Interpretation. Die Publikationen Vredemans befanden sich in den Abteilungen „Philosophica“ und „Historica“. Man kann hervorheben, dass die Serie der Kenotaphen - „Pictores...“, Antwerpen 1563 – die als Inspiration bei der Herrichtung des großartigen Grabmals Wilhelm von Rosenberg in der St-Veit-Kirche in Český Krumlov (Böhmisch Krummau) diente, war damals in der Bibliothek vorhanden.

### **Nostitz Bibliothek**

Die Bibliothek befindet sich immer auf dem ursprünglichen Ort im Palais Nostitz auf der Kleinseite. Autor ist allerdings im Zettelkatalog einmal als „Uredeman“ und einmal als „Vredmannus“ verzeichnet. Seine Karyatidenserie – „Caryatidum...“, Antwerpen, c. 1565 – fehlt im Katalog überhaupt, denn die einzelnen Blätter sind in einem Konvolut zu finden.

Die ältesten Bücher sind meistens mit der Unterschrift Otto Nostitz (1608-1664) versehen, des Bruders Johann Hartwigs, des Erbauers des Palastes. Bei den Büchern, die während seines Lebens erschienen waren, ist es sehr plausibel, dass sie Otto Nostitz selbst erwarb;<sup>12</sup> bei den älteren Schriften ist allerdings die Provenienz unsicher – sie stammten vielleicht aus der Bibliothek seines Vaters Johann von Nostitz.

### **Bibliothek des Klosters Strahov**

Es ist eine weitere böhmische Bibliothek, die zum Teil Opfer der Drießigjährigen Krieges und der schwedischen Kriegsbeute wurde; in den Quellen schreibt man, dass im Jahre 1648 insgesamt neunzehn große Kisten mit Büchern abtransportiert wurden, im Gesamtwert von zwanzig tausend Gulden – auch diese Sammlung wurde zwischen den Bibliotheken in Hamburg, Uppsala und Stockholm zerstreut. Es ist also durchaus möglich, dass viele Bücher, die vor diesem Datum erschienen sind, wurden erst später in die Bibliothekfonds eingefügt, z. B. durch Einkauf der Bibliothek aus Freisleben.<sup>13</sup> Vredeman ist in der Strahov-Bibliothek mit drei Publikationen (alle in einem Konvolut) vertreten.

### **Nationalbibliothek Prag**

In der Nationalbibliothek geht es fast ausschließlich um die Werke Vredemans zum Problem der Perspektive, vorallem in der späteren Editionen des siebzehnten Jahrhunderts. Die Provenienz der Bücher ist in diesem Falle durch die Zuschriften auf der Titelseiten gesichert – mit der Ausnahme des Buches der Jesuiten von Jindřichův Hradec (Neuhaus) im Südböhmen geht es um die Aquisitionen der Jesuiten des Klementinums in der Altstadt. Das Werk über die Perspektive benutzten die Jesuiten als eine Art Schulbuch im Rahmen ihrer mathematischen Studien.<sup>14</sup>

### **Schloßbibliotheken**

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden hunderte von böhmischen Schloßbibliotheken verstaatlicht; für ihre Verwaltung und Fachbearbeitung wurde eine spezielle Abteilung des Nationalmuseums in Prag gegründet. Leider ist diese riesige Sammlung, auf etwa 1,5 Million Bände geschätzt, nur teilweise mit der modernen Methoden katalogisiert, so dass die entsprechenden Suchkriterien nur sporadische Resultate ergaben – viele vredemansche Serien kann man nämlich, wie schon gesagt wurde, nur anhand des Titel, des Verlegers, Sachwörter usw. auffinden.<sup>15</sup> So hat man nur das Buch über Architektur – „Architectura... 1577“ in der Bibliothek der Familie Colloredo-Mansfeld auf dem Schloß Opočno in Ostböhmen identifiziert und dann die Werke in der Bibliothek Nostitz. In diesem Zusammenhang muss man erwähnen, dass die Nachkriegsumwandlungen auch massive Transporte der graphischen Blätter aus der Schloßbibliotheken in die graphische Sammlung der Nationalgalerie in Prag brachten (sg. Fond NKK – Národní kulturní komise), wo man leider die Provenienz der Drucke schon nicht mehr identifizieren kann.<sup>16</sup>

### **Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Prag**

Es geht um eine neuzeitliche Bibliothek, wo die vredemanschen Schriften aus dem Nachlaß von František Kadeřávek, Autor einiger Bücher über Perspektive für Künstler,

gekommen sind.<sup>17</sup> Interessant ist, daß sich die Titel ursprünglich in der Bibliothek der Familie Thun im Schloß Děčín (Teschen) befanden, wie es aus den Exlibris der Bücherexemplare ersichtlich ist.



2. Exlibris von Johannes Joseph Graf von Thun in Děčín (Teschen)

1. Oskar Pollak, Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520-1600, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 24 (1910-1911), S. 85-170.

2. Ivan Muchka, Hans Vredeman de Vries und die böhmische Architektur, in *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, hg. von Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes, Paul Huvenne und van Ben Beneden (München 2002), S. 107-116.

3. Ivan Muchka, Rudolf II. jako stavebník, in *Umění na dvoře Rudolfa II.*, hg. von Beket Bukovinská, Eliška Fučíková und Ivan Muchka (Prag 1991), S. 179-213.

4. Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke* (Wiesbaden 1991), S. 277.

5. Für die bessere Orientierung sind unter den einzelnen Titeln Verweise auf die folgenden Katalogwerke: Hermann Schmitz, *Katalog der Ornamentstichsammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin* (Berlin 1939); Erik Forsman, *Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordische Säulenbüchern in der Architektur des 16 - 18. Jahrhunderts* (Uppsala 1956); Peter Fuhring und Ger Luijten, *Hollstein's Dutch and Flamish etchings, engravings and woodcuts*, Bd. 47-48: *Hans Vredeman de Vries* (Rotterdam 1997); *Rudolf II and Prague: The Court and the City*, Ausst.-Kat. Prag, hg. von Eliška Fučíková u. a. (Prag, London und Mailand 1997).

6. Wendelin Boeheim, Urkunden und Regesten aus der k. u. k. Hofbibliothek, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), Reg. Nr. 5556: „Verlassenschaftsinventar des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Bibliotheca oder pücherkunstcamer“ (30.5.1596).

7. Peter Parshall, The Print Collection of Ferdinand Archduke of Tyrol, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78 (1982), S.139-84; zur Zeit, als Parshall diese graphische Blätter bearbeitete, war leider noch nicht die entsprechende Monographie vorhanden (Fuhring 1997), sodass bei einigen Werken dort die Autorschaft Vredemans fehlt.

8. Hans von Voltelini, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), Reg. Nr.17408: „Verzeichnus der zu Hungern und Behaimb kün. maj. etc. bücher“ (nach 5. Mai 1619).

9. Bibliotheca Rosenbergica ... auctore Václav Březan, sign. U 378/1-4.

10. Knihovna AV ČR (Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik), sign. Tar22.

11. Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberkové: Velmoži české renesance* (Prag 1989), S. 298, dort auch weitere Literatur (Seite 377). Ich bedanke mich Lenka Veselá von der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, welche sich jetzt mit der Bibliothek beschäftigt, für die wesentliche Hilfe.

12. Bohumír Lífka, *Josef Dobrovský a Nostická knihovna* (Prag 1953), S. 4.

13. Antonín Mrkvička u. a., *Strahovská knihovna a archiv* (Prag 1959), S. 16.

14. Jaroslava Kašparová und Karel Mačák, *Utilitas matheseos: Jesuit Mathematics in the Clementinum (1602-1773)* (Prag 2002).

15. Ich bedanke mich für die Informationen Herrn Petr Mašek von der Abteilung der Schloßbibliotheken, Bibliothek des Nationalmuseums, Prag.

16. Auf den Einzelblättern befinden sich dort Graphiken aus den Werken: *Ovale Außen- und Innenansichten* (c. 1560-1562), *Pictores...* (1563) und *Architectura...* (1577).

17. František Kadeřávek, *Přiručka pro architekty, malíře a přátele umění* (Prag 1922); ders., *Geometrie a umění v dobách minulých* (Prag 1935).

SCENOGRAPHIAE siue PERSPECTIVAE (vt Aedificia, hoc modo ad opticam excitata, Pictorum vulgus vocat) pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum, a pictore Ioanne Vreedmanno Frisio ingeniosissime excogitatae & designatae: & a Hieronymo Cock in gratiam pictorum aliorumque huius modi rebus se oblectantium his venustissimis typis in lucem aeditae, non sine REGIO PRIVILEGIO, ne quis in omnib. suae Maiestatis regionibus has tabellas imprimere aut alibi impressas vendere, aut aliquo modo distrahere audeat. IMPRIME EN ANVERS aupres la bourse nueue au Qutre vens, en la maison de Hieronymus Cock. Avec Priuilege du Roy pour six ans. 1560. Antwerpen , Cock, Hieronymus, 1560, 21 x 26 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 2211

Parshall 1982, 167 (The album closes with the sets of strapwork decoration from Vredeman de Vries and the Duetchum brothers' Scenographiae), 169 (Album 48,2 x 38,6 cm, braun Leder, 143 Folien, 524 Drucke und zwei Zeichnungen (Inventar 1596, f. 389 : "Ain Puech in rot leder eingebunden, mit grien pântlen, darauf steet geschriben: Allerlei gebeusachen, von der hand gerissen, und architectura)

Führung 1997, 30-50

Signatur: Ambras, Ferdinand von Tirol, Inv.6623; Ambras, Ferdinand von Tirol, Inv.5337, „Architectura Gepew Sachen“



PICTORES, STATVARI, LATOMI, ET QVICVNQVE PRINCIPVM MAGNIFICORVM que uirorum memoriae aeternae inseruitis, adeste: & hunc libellum uarias Coenotaphiorum, tumulorum & mortuorum monumentorum formas typis elegantissimis in aere exaratas comprehendentem inspicite, emite. utimimi & ingeniosae manus IOANNI VREDEMANNI FRISII, quae has excogitauit & liberalitati Hieronimi Cock, cuius impensis haec vobis exhibentur. Bene fauete. Ualete HIERONIMVS COCK EXCVDEBAT 1563

Antwerpen, Cock, Hieronymus, 1563, 17 x 21 cm (z.T.hoch)

Literatur:

Schmitz 1939, 3641

Forssman 1956, Nr. 105

Führung 1997, 137-164

Signatur: Bibliothek Strahov AY XI 4 - Konvolut (b); Rosenbergsche Bibliothek Fol. 1666: "Joannis Uredmanni Pictores, statuarii, architecti, Latomi etc. In majori folio"; Prager Burg, Reg. 17408, 539 "Monumenta sepulchrorum excellentium virorum, in folio, No 25, rot samet"; Bei diesem Werk geht ist es nur um eine Hypothese, dass sich unter dem anderen Titel diese Serie verstecken kann.

Das ander Buech, Gemacht auff die zway Columnen, Corinthia vnd Composita, sampt iren podien, basen, cornicen, capitellen, architraben, phrisen, vnd coronamentem, Iede inn vier manieren gezieret vnd getailet, zu mehrer zierd vnd schoene, Gezogen auss den berumpten Architecten Vitruuio. Sampt noch anderen zierden dar zu dienlich, den Malern, Bildhawern, Stainmetzen, Antwerpen, Cock, Hieronymus, 1565, 26,5 x 36 cm

Literatur:

Forssman 1956, Nr. 107, (1578, 1. Aufl. 1565)

Führung 1997, 201-222

Signatur: Nationalbibliothek Prag 17A16

Prov.: Domus Professae Societatis IESU Praegae catalogo inscriptus

A. 1681





Das erst Buch, gemacht auff die zwey Colommen Dorica vnd Ionica, sampt jren podien, bases, cornicen, capitelen, architraben, phrisen, vnd coronamenten, eyn jede inn drey manieren gezieret vnd getailet, zu mehrer zierd und schöne, Gezogen auss dem berumpten Architecten Vitruuio. Sampt noch anderen zierden darzu dienlich, den Malern, Bildhawern, Stainmetzern, Schreibern, Glazmalern, vnd allen liebhabern den selben zu güten, Durch Iohans Friedman Friese. Ausgangen bei Hieronymo Cock Maler zu Antorff. 1565.

Antwerpen, Cock, Hieronymus, 1565, 26,5 x 36 cm

Literatur:

Forsman 1956, Nr. 106 (o.J. 1565)

Signatur: Nationalbibliothek Prag 17A16, Konvolut: Serlio

Prov.: Domus Professae Sociis JESU Pragae catalogo inscriptus A. 1681

Den eersten boeck ghemaeft opde twee Colommen Dorica en Ionica, met hun Podien, Basen, Cornicen, Capiteelen, Architraben, Phrisen, en Coronamenten, elck in dry manieren gheciert en ghedeylt, tot meer der cieraet en schoonheyt, ghetrocken wt den vermaerden Architect Vitruuio, met noch meer ander cieraeten daer toe dienende, voor Schilders, Beeltsnyders, Steenhouwers, Schrynwerckers, Gelaesmakers, en allen Constbemindeers.

Antwerpen, Cock, Hieronymus, 1565, 37,5 x 28 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 2218

Rudolf II and Prague 1997, III/248

Fuhring 1997, 183-200

Signatur: Bibliothek Strahov AY XI4 - Konvolut (a)



CARYATIDVM VVLGVVS TERMAS VOCAT SIVE ATHLANTIDVM MVLTIFORMIVM AD QUEMLIBET ARCHITECTVRE ORDINEM ACCOMMODATARVM CENTVRIA PRIMA IN VSVM HVIVS ARTIS CANDIDATORVM ARTIFICIOSE EXCOGITATA

Veelderlij diuerse Termen op de V ordene der Edificior tot behoef alle Beelt ende Steenhouwers Scrinwerkers Glaeserwers ende alle Constelicke hantwerkers ost alle die de Antieckse Compertemetsche Cieraet Beminnen Geinuinteert duer Johannes Vreedman Vriese

GERAR: DE IODE EXCVD:

Antwerpen, Jode, Gerard de, 1565 (circa), 28 x 37,5 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 3919,

Forsman 1956, 104.

Rudolf II and Prague 1997, III/245, III/247

Fuhring 223-239

Signatur: Bibliothek Nostitz E26, Konvolut: Blum; Bibliothek

Strahov AY XI 4 - Konvolut (c); Rosenbergsche Bibliothek

Fol. 1396: Caryatidum (vulgus Termas vocat) sive Athlantidum

multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem accomdatum

Centuria prima ejusdem Uredmanni", Fol. 1666: "Caryatidum

(vulgus Termas vocat) sive Athlantidum etc Centuria prima"

Grottesco: in diverse manieren Zeer Chierlijck bequaem en oirboorlijc voor Schilders, Glaesschrijvers, Beeldsnijders En al die de Chierlijcke ornamente der Antiquen beminnen, ghemackt bij Iohans vredeman vriese. wth ghegheuen duer Geraert de leude, Antwerpen, Jode, Gerard de, 1565-1571 (circa), 16 x 21 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 225 (Titel, nachb. u. 16 Bl.)

Forsman 1956, Nr. 109 (o.J. 1565)

Parshall 1982, 171 - 2 ("cartouches with and without inscriptions

J. Vredeman de Vries", "the predominance of prints comes

from the publishing house of H. Cock (V. de Vries) -

aus dieser Formulaton kann man nur verstehen, daß es

um eine andere Serie handelt - bei H.Cock sind mehrere

Serien erschienen - vgl. Schmitz 1939, 216, 217, 218, 219;

Fuhring 1997, 240-256

Signatur: Ambras, Ferdinand von Tirol, Inv. 6640

Prager Burg, Reg. 17408, 349 "Grotteschae, in folio, No 22";

518 "Grotteschae, in folio, No 22"



ICONES DVODECIM CAESARVM ROMA=  
EX ANTIQVISSIMIS MONVMENTIS IN GRATIAM  
ARTIFICVM ELEGANTISSIME EXORNATAE

Gerar. de Jode Excud.

Antwerpen, Jode, Gerard de, 1569 (circa), 11,6 x 8 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 227

Fuhring 1997, 257-268

Bei dem Werk aus dem Reg. 17408 ist es nur eine Hypothese,

dass sich unter dem anderen Titel diese Serie verstecken kann

Signatur: Prager Burg, Reg. 17408, 398 "Romanorum imperato-

rum imagines, in mediana, No.71; 432 "12 imperatores priores

aere expressi a Philippo Galle, No 3



DEORVM DEARVMQVE CAPITA Ex vetustis numismatibus in gratiam Antiquitatis studiosorum effigiata et edita. Ex museo ABRAHAMI ORTELII. Antuerpiae. 1573

Antwerpen, Galle, Philipp, 1573, 17,5 x 13,5 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 229

Nächste Ausgabe: "DEORVM DEARVMQVE CAPITA ex

antiquis numismatibus ABRAHAMI ORTELII Geographi

Regij collecta, & Historica narratione illustrata

A FRANCISCO SWEERTIO F. Antuerpiensi.

ANTVERPIAE, Extant in OFFICINA PLANTINIANA, apud

Viduam & Filios Io. Moreti.M.DC.XII."

Parshall 1982, 158

Fuhring 1997, 353-383

Signatur: Rosenbergsche Bibliothek, IV/438: "Deorum Dearumque capita. Icones divorsorum hominum et alii, in 40")

Die nächste Ausgabe des Werkes kommt nicht in Frage, den sie

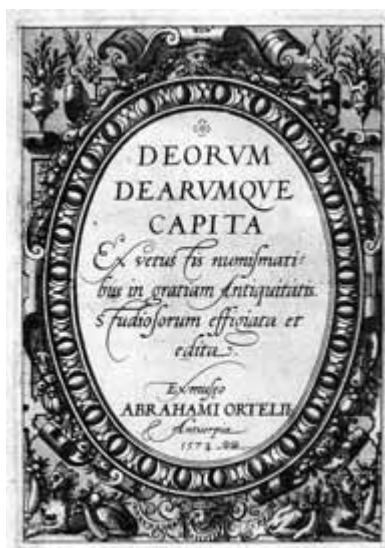
ist erst nach dem Abschluß des Kataloges erschienen; Prager

Burg, Reg. 17408, 382 "Deorum dearumque capita, ex antiquis

numismatis effigiata, ex musaeo Abrahami Ortelii, in 40, No 55;

Ambras, Ferdinand von Tirol: "Deorum Dearumque capita...Ex

musaeo Abrahami Ortelii, Antuerpiae 1573. Ph. Galle excudebat"





Sine titulo - Brunnen, z.T. mit Straßenansichten. Hans de Vriese Inventor Phls Galle excudebat  
 Antwerpen, Galle, Philipp, 1573, 20 x 14 cm (z.T.quer)  
 Literatur:  
 Schmitz 1939, 3573 (24 Bl: Nr. 1-24. Bl. 1 bez. Hans de Vriese Inventor Phls Galle excudebat. Es fehlt die Widmung: Magnifico Melchiori Lorichio pictori ... Antverpiae 1573)  
 Fuhring 1997, 384-407  
 Signatur: Rosenbergsche Bibliothek: Fol. 1396: "fontium, puteorumq. Iconicas delineationes tradens per Joannem Uredmannum", Fol. 1666: "Joannis Uredmanni Fontium puteorumq. iconicae delineationes. Vide Architectura"

ARCHITECTVRA. Oder Bawvng der Antiquen auß dem Vitruuis vvoelches sein funff Collumnen Orden, dar auß mann alle Landes gebrauch vonn Bavven zu accommodire(n), dienstlich für alle Bavvmaystern, Maurer, Stainmetzlen, Schreineren, Bildtshneidren, vnd alle Liebvhubern der Architecturen, ann dag gebracht durch IOHANNES Vredeman Vriesae, Inventor. An• 1577.  
 ANTVERPIAE, Typis Gerardi Smits.  
 Antwerpie Apud gerardus de Jode...1577  
 Antwerpen, Jode, Gerard de, 1577, 35 x 25,5 cm  
 Literatur:  
 Schmitz 1939, 2219 (Kupfertitel mit Text auf der Rückseite, 9 S., 23 Blatt,Nr. 1-23)  
 Fossman 1956, Nr.111 (Antwerpen 1581, 1. Aufl. 1565?)  
 Rudolf II and Prague, III/246  
 Fuhring 1997, 408-431  
 Signatur: Opočno II 43,30A43; Prager Burg, Reg. 17408, Nr. 402: "Architectura oder bauns der antiquen, in folio, No.75"; Rosenbergsche Bibliothek: Fol. 1485: "Joannis Friedman alias Fredman vel Vredman Friese Architectura"; NG, graphische Sammlung



THEATRVM VITAE HVMANAE. AENEIS TABVLIS PER IOA PHRYIS. EXARATVM. Excude. Petrus Balt Antwerp. 1.5.7.7.  
 Antwerpen, Balten, Pieter, 1577, 22,7 x 27,8 cm  
 Literatur:  
 Schmitz 1939, 2220 (Titel, 6 Bl. Palast u. Gartenansichten mit Darstellung der Lebensalter, Stecher: Hieronymus Wierix, Apud Ioannem Gallaeum Antverpiae. Anno 1638,1. (Ausg. 1577)  
 Fuhring 1997, 435-441  
 Signatur: Prager Burg, Reg. 17408, 522: "Theatrum vitae humanae, volumen I, II, III, IV, V, No 4-8"

### HORTORVM VIRIDARIORVMQUE

elegantēs & multiplicis formae ad architectonicae artis normam affabre delineate a Iohanne Vredmano Frisio. Philippus Gallaeus excudebat. Antverpaie, 1583

Antwerpen, Galle, Philipp, 1583, 19,5 x 25 cm

Literatur:

Schmitz 1939, 3390 (Titel, 20 Bl. Nr.1-20, mit den Beischriften Dorica, Ionica, Corinthia. Konvolut: Gärten 8 Blatt Nr. 1-8, Bl. 1 bez. Joannes de Vries Vredma. inventor. Philippus Gallaeus excudit. Bl. 5 mit der Jahreszahl 1587; weiter - Gärten mit Liebesszenen, unbezeichnet und ohne Nummer, 6 Bl. )

Forssmann 1956, Nr. 113 (o.J. 1583)

Fuhring 1997, 470-490

Signatur: Bibliothek Nostitz G62 (sub Vredmannus)



Das ander Theyl DER HOCHBERHVEMBTEN KHVNST, DER PERSPECTIVEN, In sich haltend VIEL TREFFLICHER LEHREN, VND SEHR nutzbarliche argumenten mit viel schöne herrliche Edifitvn, vnnnd Gebewden der selben Architectur erwiesen / sehr artlich in kupffer gestochen / mit anzeigenden Lineamenten sampt dem Fundamnet der selben / in einer khürtzen beschreibung verfasst / vnnnd angedeutet / allen verstendigen Liebhabren der selben khunst sich darinnen zu vben zu dienstlichen wolgefallen and liecht gebracht / vnnnd Inventiert / durch IOAN FRIEDMAN Friesen.

Außgeben zu Leyden in Hollandt / Durch Heinrich Hondius Kupffer Stecher im iær 1605

Leiden, Hondius, Henric, 1605, 25,5 x 34 cm

Signatur: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag TE34

Prov.: "Z knih prof. Kadeřávka"

Konvolut von mehreren graphischen Blättern Vredemans (u.a. Fünf Sinne, Stadtveduten usw.) Sehr schlechte technische Zustand.

Perspective Id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei...Auctore Ioanne Vredemano Frisio. [Perspective Pars Altera. In Qua Praestantissima quaeque Artis praecepta...Auctore Iohanne Vredemanno Frisio...(auch mit dem Titel:) Das ander Theyl Der Hochberhvembten Khunst Der Perspectiven...Inventirt, durch Joan Friedman Friesen. Aufsgeben zu Leyden...jm jaer 1605] Henric Hondius Scvlps. Et Excvd...Lvgdvni Batavorum (Am Schluß:) Hagae Comitum...1604 Leiden, Hondius, Henric, 1605, 26,5 x 31,5 cm,

Literatur:

Schmitz 1939, 4704, 4707

František Antonín Grimm: Architekt XVIII. století, ed. Jiří

Kroupa, Kroměříž, 1982, S. 11

Rudolf II and Prague 1997, III/249

Fuhring 1997, 517-591

Signatur: Bibliothek Nostitz E64, (sub Uredeman, nur1.Teil);

Nationalbibliothek Prag, 14A3, Konvolut: Marolois; Prager Burg, Reg. 17408, Nr. 442: "Perspective Joannis Vredman, No. 4";

Rájec: Perspective authore Frisio (Sammlung Grimm); Bibliothek

der Akademie der Wissenschaften Prag TE 34 (das ander Theyl);

Prov.: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag - Z knih

prof. Kadeřávka; Rosenbergsche Bibliothek: Fol. 1675: "Johann

Vredman Frisio Perspectiva. Hondio sculptore partes due. Leyden

1605, vide F"





PERSPECTIVE PARS ALTERA, IN QUA Praestantissima uaeque Artis praecepta, nec non eximia ac scitu digniora argumenta circa magnifica aliquot AEDificia & praeclara Architecturae decora plene planeque exhibentur, addita brevis sed lucida Linearum ac Fundamentorum de scriptione.

In gratiam Ingeniorum studiosorumque hominum publicatae. Auctore Iohanne Vredemanno Frisio. HENRIC. HONDIUS SCYLER. ET EXCYCLUM PRIVILL. LVGDUNI BATAVRUM. Leiden, Hondius, Henric, 26,5 x 31,5 cm Literatur: sub "Perspective id est..." Signatur: sub "Perspective id est..."

Das Ander Theil Der hochberühmten Kunst Der PERSPECTIVEN: In sich haltend Viel treffliche Lehren / und sehr nutzbarliche Argumenten mit viel schönen herrlichen AEdificien unnd Gebawden derselben Architectur erwiesen / sehr artlich in Kupffer gestochen / mit anzeigenden Lineamenten sampt dem Fundament derselben / in einer kurzen Beschreibung verfasst und angedeutet / allen verständigen Liebhabern derselben Kunst sich darinnen zu uben / zu dienstlichen Wolgefallen an das Liecht gebracht und erfunden Durch Joann Friedmann Friesen: An jetzo aber durchsehen / corrigirt und vermehrt durch Albert Gerardt. Gedruckt vnd verlegt durch Jan Janson von Amsterdam. Im Jahr M.D.C.XXVIII. Amsterdam, Janson, Jan, 1628, 31,5 x 20 cm Signatur: Nationalbibliothek Prag 14B24, Konvolut: Monte Prov.: Colegii Societatis Jesu Novo domi [=Jindřichův Hradec]1685



ARS PERSPECTIVA Autore IOHANNE VREDMANNO FRISIO. PARS PRIMA. Amsterdam, Jan Janson, 1632, 27,5 x 18 cm Signatur: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag: TC 77 Konvolut: Marolois, Samuel: Geometria theoretica ac practica... Amstelodami 1633 Prov.: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag, Exlibris Thun, Tetschener [=Děčín] Bibliothek Z knih prof. Kadeřávka



IOANNIS VREDEMANNI FRISII, PERSPECTIVAE PARS II: Exhibens Artis praecepta; argumenta circa aedificia & Architecture decora; brevem denique. sed dilucidam. Linearum & Fundametorum descriptionem. AMSTERDAMI, Apud IOANNEM IANSSONIUM, MDCXXXII. Amsterdam, Janson, Jan, 1633, 27,5 x 18 cm  
 Signatur: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag TC 77

Prov.: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag TC 78 (MDCXXXIII=1633) 4° [III] - 50 str. - [I] - 80 tb.k. Inscript: VIVITER INGENIO, sig, PS (Petrus Stephanus), Exlibris Thun, Tetschener [=Děčín] Bibliothek, Z knih prof. Kadeřávka, Holzschnitt 6,9 x 5,8 cm



PERSPECTIVA theoretica ac practica, HOC EST, OPVS OPTICVM ABSOLVTISSIMVM: Continens aedificiorum, templorum, pergularum aliarumque structurarum perfectissima fundamenta, icones atque delineamenta: Iuxta veterum ac recentiorum Autorum doctrinam accurate exaratum Studio atque opera IOANNIS VREDEMANNI FRISII: Multis vero notis illustratum per SAMVELEM MAROLOIS Mathemat. Cl. AMSTELODAMI, Sumptibus ac typis IOANNIS IANSSONII. MDCXXXIII

Amsterdam, Janson, Jan, 1633, 27,5 x 18 cm  
 Signatur: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag TC 78

Prov.: Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Prag Exlibris Thun, Tetschener [=Děčín] Bibliothek, Z knih prof. Kadeřávka



PERSPECTIVA THEORETICA AC PRACTICA. Hoc est OPUS OPTICUM ABSOLVTISSIMVM: Continens aedificiorum, templorum, pergularum aliarumque structurarum perfectissima fundamenta, icones atque delineamenta: Iuxta veterum ac recentiorum Autorum doctrinam accurate exaratum Studio atque Opera JOANNIS VREDEMANNI FRISII: Multis vero notis illustratum per SAMUELEM MAROLOIS Mathemat. Cl.

AMSTELODAMI, Sumptibus ac typis JOANNIS JANSONII. Anno M. DC. XLVII.

Amsterdam, Janson, Jan, 1647, 27,5 x 18 cm

Signatur: Nationalbibliothek Prag 17B40

Prov. : Bibliothecae Collegij Societatis Jesu Praga ad S. Clementem A. 1703

Holzschnitt 6,9 x 5,8 cm, Inscript: VIVITER INGENIO, sig. PS (Petrus Stephanus)





LA PERSPECTIVE Contenant LA THEORIE, PRACTIQUE, ET INSTRVCTION FONDAMENTALE, Illustrée de plusieurs belles ordonnances d'Architecture, comme de Temples, Palais, Galeries, Jardins, Marchez, a l'antique et moderne, clairement expliquées pour tous Architectes, Ingenieurs et Amateurs Par IEAN VREDEMAN FRISON, et augmentee Par SAMUEL MAROLOIS

Amsterdam, Janson, Jan, 1652, 31 x 20 cm

Signatur: Nationalbibliothek Prag 17B40, Konvolut, Bibliothek Nostitz F71 ("Amsterdam Janson 1628, 4<sup>o</sup>")

Prov.: Bibliotheca Collegii Societatis Jesu Pragae ad S. Clementem A. 1703

ARCHITECTVRA Das ist Bau-kunst Bestände in Fünferley ahrt der Gebawen: als Nemblich/ TOSCANA, DORICA, IONICA, CORINTHIA und COMPOSITA. Mit ihren Fundamental Regulen nach der Simmetri zu machen / mit etlichen schönen Ordonnantzen der Architectur in Perspectiva gestelt: Durch IOHAN VREDEMAN Frison. Mit einer Grundtlichen Unterweisung ganz bequäm und nötig zu der Fortification un anders zu gebrauchen / Übersehn bey SAMVEL MARLOIS.

AMSTERDAM chez Ian Ianßon Anno 1662.

Amsterdam, Janson, Jan, 1662, 30 x 19 cm

Signatur: Nationalbibliothek Prag 14B37, Konvolut: Marolois

Prov.: Collegii Soc. Jesu Pragae ad S. Clem.



## EINE RANDBEMERKUNG ZUM SPÄTWERK BARTHOLOMÄUS SPRANGERS

LUBOMÍR KONEČNÝ

In der vorausgehenden Nummer dieses Bulletins wurde die Eintragung publiziert, die der Oberhofmeister des Königreichs Böhmen, Christoph Popel von Lobkowitz am 17. Mai 1604 in sein Tagebuch schrieb: „Bartlme Spranger daroval mi vobraz sv. Jeronima. [Bartholomäus Spranger hat mir ein Bild des Hl. Hieronymus geschenkt].“<sup>1</sup> Diese Information gehört zweifellos (von Gesichtspunkt der Geschichte der rudolfinischen Kunst) zu den interessantesten, die sich in diesem Tagebuch finden – unter anderem auch deshalb, weil sie die Tür öffnet für weitere Erwägungen über Sprangers Werk am Anfang des 17. Jahrhunderts, also am Ende der schöpferischen Laufbahn des Künstlers, der am 27. September 1611 in Prag starb.

Sofort nach dem Lesen der zitierten Eintragung stellt sich die Frage, ob es nicht möglich sei, dieses „Bild des Hl. Hieronymus“ mit einem von Sprangers erhalten gebliebenen Gemälden zu identifizieren. Wir kennen zwar kein solches, wissen dafür aber, dass Johann Sadeler I. und Lucas Kilian nach Sprangers Vorlagen graphische Blätter mit diesem Thema schufen. Der erste ist Autor eines Kupferstichs, der die Halbfigur eines Heiligen zeigt, der sich nach rechts wendet und mit einem Stein in der Linken, mit einer Sanduhr, einem Buch, einem Schädel und dem Kruzifix ausgestattet ist (Holl 171).<sup>2</sup> Die Tatsache, dass Johann Sadeler im Jahr 1600 starb, schließt offensichtlich aus, dass das „Lobkowitz“-Gemälde Vorlage seines Stichs sein könnte – es sei denn, der Maler hätte dem Hofmeister eine ältere Arbeit ungefähr vom Jahr 1577/78 gewidmet, in das Oberhuber seine „Invention“ datiert.<sup>3</sup> Das jedoch heißt, dass der beste bekannte Kandidat für die graphische Reproduktion dieses Gemäldes Kilians Stich Holl. 80 vom Jahr 1610 ist (Abb. 1).<sup>4</sup> Nach Konrad Oberhuber entstand er „nach einer etwas früheren Vorlage“

und weist „die malerische Behandlung“ auf, die für Sprangers Arbeiten aus der Zeit um die Mitte des 1. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist.<sup>5</sup> Der markante Kontrast von Licht und Schattem auf diesem graphischen Blatt entspricht tatsächlich Sprangers Werken aus dieser Zeit, wie zum Beispiel der Zeichnung von 1604, die den *Sieg der Weisheit über Unwissenheit und Neid* veranschaulicht (Kunsthalle, Karlsruhe).<sup>6</sup> Die Datierung des Stichs von Kilian in dieses Jahr scheint deshalb sehr wahrscheinlich, ebenso wie die Voraussetzung, dass die Vorlage das Bild war, das „S. C. M. pictor. B. Spranger pinxit“.<sup>7</sup>

Weniger übersichtlich sind die Umstände der Entstehung des Stichs von Kilian. Dieser Künstler begab sich 1601 von seiner Geburtsstadt Augsburg aus auf eine Reise nach Italien,



Lucas Kilian nach Bartholomäus Spranger,  
Der Hl. Hieronymus, 1610

von der er erst 1604 zurückkehrte. Seine graphischen Reproduktionen der Arbeiten von Bartholomäus Spranger entstanden erst nach diesem Datum. *Herkules und Antaeus* (Holl. 527) ist mit der Jahreszahl 1610 datiert,

und am wahrscheinlichsten stammt auch der Kupferstich aus diesem Jahr, der den von Cupido gefesselten Merkur zeigt (Holl. 553).<sup>8</sup> Es scheint also, dass Lucas Kilian erst in dieser Zeit zu den von Spranger geschaffenen Vorlagen gelangte, wir wissen aber leider nicht genau wie und zu welchen. Auch die Dedikationsinschrift auf dem *Hl. Hieronymus* hilft uns nicht besonders bei der Klärung des Charakter dieser Transaktion. Ihr zufolge wurde dieses Blatt dem katholischen Theologen, Dichter und Autor gelegentlicher religiöser Schriften, Valentin Leucht (c.1550-1619) gewidmet.<sup>9</sup> Dieser war nach einer langen kirchlichen Karriere 1594 zum apostolischen Protonotar und kaiserlichen Hofpfalzgrafen ernannt worden. Bald darauf wurde er als kaiserlicher Bücherkommissar für die Frankfurter Messe mit einer weiteren, wichtigen Aufgabe betraut. Es liegt auf der Hand, dass Kilian, indem er das Bild des *Hl. Hieronymus* Valentin Leucht widmete, sich um die Gunst dieses einflussreichen und für seine Unternehmern auf dem Kunstmarkt überaus bedeutenden kaiserlichen Beamten bemühte.

Es sei wie es sei, wenngleich unser Wissen von der konkreten Form der Kontakte zwischen dem rudolfinschen Maler und dem Augsburger Kupferstecher nachgerade verschwindend gering ist, scheint es mehr als wahrscheinlich, dass Lucas Kilians Stich des *Hl. Hieronymus* von 1610 nach dem Gemälde entstand, das Bartholomäus Spranger 1604 Christoph Popel von Lobkowitz schenkte.

1. Jan Chlábec, Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), S. 40-44 (43).

2. Gezeichnet links unten: „B. Sprangers i[n]v. / I. Sadeler scalps“. Siehe Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch*, 70, Part 2 (Supplement): *Johan Sadeler I* (New York 2001), S. 162, Nr. 7001.343. Zur grundlegenden Information über diesen Künstler siehe Christine van Mulders, in *Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner (London 1994), XXVII, S. 501-502.

3. Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers* (Diss. Wien 1958), S. 90, Anm. 2.

4. Gekennzeichnet an unteren Rand: „S. C. M. pictor. B. Spranger pinxit. / L. K. ex cum S. C. M. privilegio.“ Zu diesem Blatt siehe ebd., S. 280, Kat. Nr. 32. Grundlegende Informationen über Lucas Kilian (einschließlich Bibliographie) gibt Bernt von Haagen, in *Dictionary* (Anm. 2), XVIII, S. 42-44. Oberhuber (Anm. 3), Kat. Nr. G 83 und 90, und Michael Henning, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1611): Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“* (Essen 1987), Kat. Nr. 7 und 27, registrieren zwei Bilder des Hl. Hieronymus, die früher Spranger zugeschrieben wurden, jedoch keine einzige dieser Attributionen akzeptieren.

5. Oberhuber (Anm. 3), S. 179-207: Der Spätstil, 1600-1611.

6. Siehe Eliška Fučíková, *Die Rudolfinsche Zeichnung* (Prag 1986), Taf. 11.

7. In diesem Sinne diskutiert auch Thomas DaCosta Kaufmann die Frage der Vorlage für Kilians Radierung: *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II* (Chicago und London 1988), S. 277, Kat. Nr. 20.85.

8. *Rudolf II and Prague: The Court and the City*, hrsg. von Eliška Fučíková u. a., Ausst.-Kat. (Prag, London und Genf 1997), Kat. Nr. I.325 u. 324 (mit weiterer Literatur).

9. Anton P. Brück, in *Neue Deutsche Biographie*, XIV (Berlin 1995), p. 368.

**HERTZICH VAN BEIN:  
ANMAHNUNG AN EINEN KAISERLICHEN  
HOFGOLDSCHMIED**

BEKET BUKOVINSKÁ

In der zweiten Nummer dieses Bulletin publizierte Jan Chlábec eine kurze Information über drei Tagebücher des Christoph Popel von Lobkowitz aus den Jahren 1602-1604, die in der Lobkowitz-Bibliothek im Schloss Nelahozeves aufbewahrt sind.<sup>1</sup> Aus den ange-deuteten Fakten geht hervor, dass dieser einflussreiche Edelmann in engem Kontakten mit verschiedenen Künstlern auch aus dem Umkreis des rudolfinschen Hofes stand. Unter den erwähnten Namen kommt Hertzich

van Bein vor, ein Goldschmied und Stecher, der als „Hofgoldschmied“ für Kaiser Rudolf II. tätig war. Abgesehen davon, dass dieser Künstler schon in einigen publizierten Quellen vorkommt und bei Zikmund Winter, Nagler und im Thieme-Becker erwähnt wird, entging seine Persönlichkeit lange Zeit der Aufmerksamkeit<sup>2</sup>. Im Jahre 1982 fand ich im Zusammenhang mit der Forschung über



*Hertzich van Bein,  
Titelblatt einer Folge von 1589*

die Krone Rudolfs II. und die Produktion der kaiserlichen Goldschmiede eine Reihe von kleinen Ornamentstichen, die mit den Motiven auffallend an die Emailarbeiten der Prager Hofwerkstätte erinnern. Bei Nachforschungen über die Autoren dieser Schwarzornamente sind interessante Verbindungen und Zusammenhänge mit dem Prager Hof am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts ans Licht gekommen<sup>3</sup>.

Neben den Arbeiten von Hans de Bull, Hans Hensel, Corwinian Sauer oder Matthias Beitler waren einige dieser winzigen Blätter mit dem Monogramm HVB, oder mit dem ganzen Namen Hertzich van Bein signiert und stammen aus den Jahren 1598 - 1604.<sup>4</sup> Das weitere Studium zeigte, dass dieser Stecher in Prag tätig war - was Nagler und der Autor des Textes im Thieme-Becker noch nicht gewusst haben - und dass er hier eine ziemlich breite Tätigkeit entfaltete. Aus einer in derselben Zeit entdeckten hoch interessanten Quelle

über die Hofquartiere auf der Prager Kleinseite geht hervor, dass Hertzich van Bein ein großes Haus „Zum roten Löwen“ am Hollenweg (heute Nerudova) besaß, in dem sich eine Werkstatt befand und wo einige Zeit der Goldschmied und Stecher Matthias Beitler in Untermiete war<sup>5</sup>.

Über den Anteil Hertzich van Beins an der Produktion der kaiserlichen Goldschmiedewerkstätten wissen wir nicht viel Konkretes, die engen Zusammenhänge seiner Vorlageblätter mit den Emailarbeiten sowohl an der rudolfinischen Krone als auch an anderen Goldschmiedearbeiten aus dieser Werkstatt lassen aber vermuten, dass Herzog van Bein hier sicher in einer gewissen Weise einbezogen war.<sup>6</sup> Diese Gruppe der Schwarzornamente aus dem Umkreis der Prager Hofwerkstätte waren folgend von Rudolf Alexander Schütte bearbeitet.<sup>7</sup>

Aus den Akten des Familienarchivs in Wien geht hervor, dass Hertzich van Bein im Jahre 1606 von dem kaiserlichen Kammerdiner Philipp Lang für Goldschmiedearbeiten bezahlt wurde.<sup>8</sup> In der ältesten Veröffentlichung der Quellen über Hertzich van Bein von František Mareš finden wir konkretere Informationen. Mit dem Jahre 1596 anfangend bekam „seiner kaiserlichen Majestät Goldschmied“ Hertzich van Bein für einige Goldfassungen von Gefäßen aus Edelsteinen mehrmals Zahlungen von Petr Vok von Rosenberg bekam.<sup>9</sup> Das zeigt deutlich, dass er nicht nur Vorlagenblätter verfertigte, sondern dass er auch selbst Goldfassungen für Gefäße von Edelsteinen als auch andere Goldschmiedearbeiten gemacht hat.

Die Tatsache, dass dieser Goldschmied auch für Christoph Popel Lobkowitz arbeitete hat ist umso interessanter, als hier noch andere Objekte aufgezählt sind, wie Ringe, Goldketten, Medaillen, und einmal ist er auch im Zusammenhang mit einem geschmolzenen Wappen aus Gold erwähnt. Einmal notiert sich der Oberhofmeister, dass er Herzog für die Vergoldung eines Hasenkopfes 4 Dukaten gegeben hat.<sup>10</sup> So taucht langsam aus der Dunkelheit eine weitere Persönlichkeit aus dem Umkreis der rudolfinischen Hofgoldschmieden

auf, deren Tätigkeit sicher nicht geringfügig war. Wie man sieht war er nicht nur für den Hof aber auch im größerem Maße für die Repräsentanten des tschechischen Adels tätig, was für unsere Kenntnisse über die Sammlungen der Adelshöfe und den Einfluss des kaiserlichen Hofes sehr interessant ist.

1. J. Chlábec, Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), S. 40-44.

2. F. Mareš, Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, *Památky archeologické a místopisné* 17 (1896-1897) S. 335, 356, 463-465, 641; ebd. 18 (1898-1899), S. 91, 98; *JKSAK* 19 (1898), Reg. 16649, 16624; Z. Winter, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620)* (Prag 1997), S. 437 macht bekannt, dass Herzog von Pain, Hofgoldschmied auf der Kleinseite in Prag 1602 als Zeuge vorkommt, 1604 ein Garten kauft und 1617 noch am Leben ist; G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, III (Wien 1919), S. 681, Nr. 1620, der sich ausführlich mit seinen Vorlagenblättern befasst, führt ihn als einen wahrscheinlich niederländischen Goldschmied an, der 1589-1604 in Deutschland tätig war; U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XVI (Leipzig 1923), S. 560, gibt an, dass er als kaiserlicher Goldschmied in Wien urkundlich belegt ist.

3. B. Bukovinská, Zu den Goldschmiedearbeiten der Prager Hofwerkstätte zur Zeit Ruolfs II., *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 71-82.

4. Sein Name kommt in vielen verschiedenen Schreibweisen vor: Herzog van Bein, van Pain, van Pein, Herzog von Bin, Hertzog von Brin, Hercuk, Hercik, Erzog u.ä..

5. *Beschreibung des Ratschins*, Prag, Národní knihovna České republiky, Sign. XXIII D 57, S. 209, Nr. 96: "Herzog von Bin, hofgoltschmidt, Zum rotten lewen genandt, Bey der erden 1 hofl, 1 keller, darauß in 1 kellerle in felßen, [Nota:] Kha. q. orth im keller. zur linkhen 1 st., 1 khl., etliche [Nota:] Vor die zureisendt. stapfl hinab 1 gewelb, hinden im hof 1 padstiebl, 1 camer, mehr 1 cl., mehr im hof mit besond[er]m auffgang 1 stbl., daran 1 cl., 1 hertl. Im 1. gaden vorn 1 vorheußl, 1 khl., 1 camerl auf die gaßen, 1 st. im hof, daran 1 schreibstbl., uber ain

gangl 1 altanl. Im 2. gaden 1 vorheußl, 1 hertel, 1 st. auf die gaßen, daran 1 cam. unterschlagen, [Nota:] Kha. q. tax. 8 fl. .i. Peüther Mathes, harciff J.M.C.; Ir Mat. hartschir Mathes Peüther. [18-20] gegenüber 1 stiebl, daran camer und[er]schlagen. [Nota:] Kha. q. tax. 8 fl. Uderm dach 3 unterschlagene camer [Nota:] Khay. q. 1 cam. tax. 2 fl. Im hofl mit besonderem stokhl 1 camerl, darob 1 stiebl, darin sein werkhstadt."

6. B. Bukovinská, „Prager Hofwerkstatt“: Einige Erwägungen mit vielen Fragen, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (1989/90), S. 123-30.

7. R.-A. Schütte, Mathias Beitler – Ornamentstecher in Ansbach und Hartschier in Prag, in *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Freren 1988), S. 267-73; ders., Hertzich van Bein und Hans de Bull: Zu den Bildformeln der Prager Schwarzornamentstecher, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (1989/90), S. 183-202, ders., *Geschichte der Schwarzornamente: Entwicklung und Ausprägung einer Gruppe von Vorlageblättern für Goldschmiede von 1585 bis ca. 1635* (Phil. Diss., Kiel 1991); ders., Katalogtexte Nr. II/297-314 in *Rudolf II and Prague: The Court and the City* (Prag, London und Mailand 1997).

8. *JKSAK* (Anm. 3), Reg Nr. 16624 (24.5.1606): Herdtzig von Prinn, Kaisergoldschmied stellt dem Philipp Lang, kaiserlichen Kammerdiener eine Rechnung aus über 16 Thaler 6 1/2 für Goldarbeiten, die er für ihn gearbeitet habe. Reg. 166649 (10.9.1606): Hertzog von Brin, kaiserlicher Goldschmied bestätigt den Empfang von 7 Thaler 1 Weissgroschen von dem kaiserlichen Kammerdiener Philip Lang für denselben gemachte Goldschmiedearbeiten.

9. Mareš (Anm. 3), S. 355: „zlatníku JMtiCé od fasování do zlata kšírlů jaspisových 602 kop 52 gr.“; S. 356: „Hercikovi zlatníku JMtiCé v Praze od fasování některých kšírlů do zlata JMti páně 128 kop“; S. 463 (1603): „Hercukovi, zlatníkoví v Praze od vsazení do groše, od JMtiCé darovaného JMti pánu diamantu 290 kop; S. 464: „Hercokovi zlatníku z Prahy od okování jedné knihy 70 kop.“; S. 464: „Hercukovi zlatníku za zlaté hlavičky 84 kop 5 gr... za 3 koflíky zlaté 127 kop 40 gr.“; S. 465: „Hercukovi zlatníku za náké umrlčí hlavičky 1034 kop“; S. 465: „Hercukovi zlatníku pražskému ne vyrejsování nové pečeti velké...“ Hertzich wurde aber auch beauftragt vergoldete Pokale von anderen Goldschmieden für Petr Vok von Rosenberg zu kaufen, siehe ebd., S. 91. Vergl. dazu auch B. Bukovinská, Několik poznámek k méně známým zájmům Petra Voka z Rožmberka, *Opera historica* 3 (1993), S. 279-282.

10. Chlábec (Anm. 1), S. 41-42.

**AN: AB: ANTONIO ABONDIO**

KATEŘINA DUŠKOVÁ

Antonio Abondio (1538 - 1591), the best known of the Rudolfine medallists and wax modelers, came from the Lombard town of Riva. From the year 1566 until his death he worked for the Habsburgs (at the courts of Maximilian II and Rudolf II), for whom he created many family portrait medals. He also engaged in depicting the nobility, clergy and other important personalities of his time, and he made some of his works during his travels to Holland, Spain and Italy. Abondio created approximately one hundred medals, the vast majority of which are portraits, with some that have mythological or religious themes. He also completed eighteen works in wax relief, the majority of which are also portraits. His works in wax were not intended to be models for the medals, rather, they were intended to stand as autonomous works of art. Most of his medals are dated, and sometimes signed A.A, A.AB, but the majority are signed AN: AB: (AN.AB.).

The following bibliography is divided into three sections: the first part contains a chronological list of the most important and comprehensive dictionary entries on Abondio, which often include bibliographic information. The second part contains a chronologically organized list of exhibition catalogues. And the third one lists monographs, journal articles, permanent collections and the most important auction catalogues that include Abondio.

The majority of the literature cited is from the end of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries. There are two Czech scholars from this period whose names are linked the most with Abondio: Eduard Fiala, and Viktor Katz. Eduard Fiala is the author of the first monograph on Abondio. Published in 1909, this monograph contains

a short biography, archival documents, and a catalogue of Abondio's works. Viktor Katz wrote a number of publications that also attest to his interest in Abondio's son Alessandro. In the German speaking lands, Georg Habich and Fritz Dworschak showed great interest in Abondio. In 1934 Habich compiled *Die deutsche Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*; the section on Abondio was contributed by Dworschak. Dworschak is also the author of the second monograph on Abondio, published in 1958. Amongst English speaking scholars interest in Abondio is attested to by the work of G. F. Hill.



Martino Rota, Antonio Abondio, 1574

In the second half of the twentieth century, especially in the eighties and nineties, Karl Schulz in Vienna engaged in research on Abondio. Together with Rudolf-Alexander Schütte, he contributed essays and catalogue entries to *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Essen-Vienna, 1988). His research culminated toward the end of 1988 when he curated the exhibition at the Kunsthistorisches Museum in Vienna enti-

tled *Antonio Abondio und seine Zeit*. He also contributed entries to the catalogue for the exhibition *Rudolf II and Prague: The Court and the City* (Prague, 1997). Other contributors include Zdenka Míková, Wolfgang Steguweit, and Eliška Fučíková who discusses the only drawing attributed to Abondio.

The bibliography also contains a number of references to literature that attempts to make connections between Antonio Abondio and mannerist cameos. The first to take up this idea was Friedrich Kenner (1886), somewhat later this theme was discussed by Fritz Eichler and Ernst Kris in their corpus *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (Vienna, 1927). In the second half of the twentieth century there are further references to this theme in the work of Beket Bukovinská and Rudolf Distelberger. A number of scholars have undertaken research on Abondio's

wax reliefs, the most esteemed of which are Reinhard Büll, François Antonovich and Walter Holzhausen and Erna von Watzdorf.

The journal articles, monographs, and Rudolfine exhibition catalogues mentioned in the bibliography and also specialized database of Abondio medals (in progress) are available at the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II: *STUDIA RUDOLPHINA*.

I would like to thank Dr. Rudolf Distelberger (KHM Wien), Dr. Heinz Winter (KHM Wien), Prof. Dr. Artur Rosenauer (Universität Wien), Dr. Beket Bukovinská (ÚDU AVČR, Prague), Dr. Lubomír Konečný (ÚDU AVČR, Prague), Dr. Ivan P. Muchka (ÚDU AVČR, Prague), Mgr. Tomáš Kleisner (NM, Prague) and Mgr. Jiří Nimrichter (UPM, Prague) for their encouragement and help, without which this bibliography and the database would not have come into being. Andrea Bubenik, M. A., kindly helped with English translation.

#### DICTIONARY ENTRIES

- Abondio, Antonio, in Sandrart, Joachim von, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerei Künste*, Nuremberg, 1675, pp. 166, 340
- Abondio, Antonio, in Ticozzi, Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in Rame ed in Pietra, coniatori di Medaglie, Musaicasti, niellatori, intarsiatori*, Milan, 1830, p. 19
- Abondio, Antonio, in *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, ed. G. K. Nagler, I, Munich, 1835, p. 8
- Abondio, Antonio, in Armand, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris, 1883, pp. 267-274
- Abondio, Antonio, in Molinier, Émile, *Les plaquettes*, Paris, 1886, I, p. 21
- Abondio, Antonio, in *Biographical Dictionary of Medallists*, ed. L. Forrer, London, 1904, pp. 14-16
- Abondio, Antonio, in Rondot, Natalis, *Les médailleurs et les graveurs de monnaies en France*, Paris, 1904, p. 97
- Habich, Georg, Abondio, Antonio, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart*, eds. U. Thieme-F. Becker, I, Leipzig, 1907, pp. 26-28
- Rossi, Filippo, Abondio, Antonio, in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Rome, 1960, pp. 56-58
- Grottemeyer, Paul, Abondio, Antonio, in *Neue deutsche Biographie*, I, Berlin, 1971, pp. 20-21
- Pyke, E. J., Abondio, Antonio, in *A Bibliographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford, 1973, p. 8

- Pyke, E. J., Abondio, Antonio, in *A Bibliographical Dictionary of Wax Modellers*, London, 1981, p. 3 [Supplement]
- Pyke, E. J., Abondio, Antonio, in *A Bibliographical Dictionary of Wax Modellers*, London, 1983, p. 3, [Supplement II]
- Cessi, Francesco, Abondio, Antonio, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, ed. K. G. Saur, I, Munich-Leipzig, 1992, pp. 151-153
- Bukovinská, Beket, Abondio, Antonio, in *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, ed. A. Horová, Prague, 1995, I, p. 15
- Pollard, J. Graham, Abondio, Antonio, in *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London, 1996, I, p. 57

## EXHIBITION CATALOGUES

- Chytil, Karel, *Rudolf II.: Umění na jeho dvoře – Výstava děl jeho dvorních umělců a podobizen osobností jeho dvora* (exh. cat.), Prague, 1912, pp. 66-67
- *Medaile v českých zemích* (exh. cat.), Prague, 1924, p. 7
- Morávek, Jan, *Sbírký Rudolfa II.: Pokus o jejich identifikaci* (exh. cat.), Prague, 1937, pp. 4, 17, 23
- *900 Jahre Stift Göttweig, Jubiläumsausstellung 1083-1983*, Bad Vöslau, 1983, pp. 259-261
- *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (exh. cat. Essen-Vienna), Freren, 1988, (Rudolf-Alexander Schütte, vol. 1) pp. 575-577; p. 578 cat. no. 459; p. 579, cat. nos. 461, 462; p. 581, cat. no. 465; p. 583, cat. nos. 468, 469; p. 584, cat. nos. 470, 471, 472; p. 586, cat. no. 476; p. 587, cat. no. 479; p. 588, cat. no. 480; p. 589, cat. no. 481; p. 590, cat. nos. 483, 484, 485; p. 591, cat. nos. 486, 487; p. 592, cat. nos. 489, 490; p. 593, cat. no. 491; p. 594, cat. no. 492; (Manfred Leithe-Jasper, vol. 2) p. 261, cat. no. 744; (Karl Schulz, vol. 2) p. 298, cat. nos. 810, 811; p. 299, cat. nos. 812, 813; p. 300, cat. nos. 814, 815, 816; p. 301, cat. no. 819; p. 302, cat. no. 820
- Schulz, Karl, *Antonio Abondio und seine Zeit* (exh. cat.), Vienna, 1988
- *I Madruzzo e l'Europa: 1539-1658 i principi vescovi di Trento tra papato e impero* (exh. cat.), Milan-Florence, 1993, pp. 82, 444-447, 452-453
- *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, eds. E. Fučíková *et al.*, Prague, 1997, pp. 14, 123
- *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (katalog vystavených exponátů), eds. E. Fučíková *et al.*, Prague, 1997, (Beket Bukovinská) p. 136, cat. nos. II/39, II/40; (Rudolf Distelberger) p. 133, cat. no. II/30; (Eliška Fučíková) p. 194, cat. no. II/277; (Zdenka Míková) p. 147, cat. nos. II/79, II/80, II/81, II/82; p. 148, cat. nos. II/83, II/84, II/85, II/86, II/87; p. 149, cat. nos. II/88, II/89, II/90, II/91; p. 150, cat. nos. II/93, II/94, II/95, II/97; p. 151, cat. nos. II/98, II/99, II/100, II/101, II/102; p. 152, cat. nos. II/104, II/105, II/106, II/107, II/108; p. 179, cat. no. II/220; p. 239, cat. no. III/106; (Karl Schulz) p. 146, cat. no. II/76; p. 147, cat. nos. II/77, II/78; p. 149, cat. no. II/92; (Wolfgang Steguweit) p. 150, cat. no. II/96; p. 152, cat. no. II/103; p. 186, cat. no. II/248
- *Rudolf II and Prague: The Court and the City* (exh. cat.), eds. E. Fučíková *et al.*, Prague-London-Milan, 1997, pp. 12, 123; (Beket Bukovinská) p. 480 cat. nos. II.39, II.40; (Rudolf Distelberger) p. 478, cat. no. II.30; (Eliška Fučíková) p. 528, cat. no. II.277; (Zdenka Míková) p. 488, cat. nos. II.79, II.80; p. 489, cat. nos. II.81, II.82, II.83, II.84,

- II.85; p. 490, cat. nos. II.86, II.87, II.88, II.89, II.90; p. 491, cat. nos. II.91, II.93, II.94, II.95; p. 492, cat. nos. II.97, II.98, II.99, II.100; p. 493, cat. nos. II.101, II.102, II.104, II.105; p. 494, cat. nos. II.106, II.107, II.108; p. 516, cat. no. II.220; p. 564, cat. no. III.106; (Karl Schulz) p. 488, cat. nos. II.76, II.77, II.78; p. 491, cat. no. II.92; (Wolfgang Steguweit) p. 492, cat. no. II.96; p. 493, cat. no. II.103; p. 522, cat. no. II.248
- *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas* (exh. cat.), eds. E. Fučíková *et al.*, Prague-London-Milan, 1997, pp. 14, 123
  - *Le Destin d'une Collection: Pierres gravées du Cabinet du Duc d'Orléans* (exh. cat.), eds. Julia Kagan – Oleg Neverov, St. Petersburg, 2001, p. 219
  - *Praga Magica 1600: L'art à Prague au temps de Rodolphe II* (exh. cat.), Dijon 2002, (Beket Bukovinská) p. 64, cat. no. 21; (Rémi Cariel) p. 113, cat. no. 65; (Tomáš Kleisner) p. 114, cat. nos. 66a, 66b, 66e, 66f; p. 116, cat. nos. 66g, 66h
  - Distelberger, Rudolf, *Die Kunst des Steinschnitts: Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer* (exh. cat. Vienna), ed. W. Siepel, Milan, 2002, p. 274

#### MONOGRAPHS, JOURNAL ARTICLES, PERMANENT COLLECTIONS, AUCTION CATALOGUES

- Ambrosoli, Solone, Una medaglia di Antonio Abondio, *Rivista italiana di Numismatica* 2 (1889), pp. 391-393
- Antonovich, François, L'art des monnaies et des médailles, in *L'art à la Cour de Rodolphe II Empereur du Saint Empire Romain Germanique: Prague et son rayonnement*, Paris, 1992, cat. nos. 2, 3, 4, 29, 33, 47, 143, 144
- Bahrfeldt, Emil, Medaillen des Antonio und Alessandro Abondio, *Berliner Münzblätter* 23:6 (1902), pp. 81-85
- Bauer, R. – H. Haupt, H. (eds.), Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72 (1976), cat. nos. 1491-1521, 1641-1689, 1788-1808, 2446-2554
- Bechtold, A., Hieronymus Scotus, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 4 (1923-24), pp. 103-118
- Bekker, Gerd, *Europäische Medaillen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1998, pp. 79, 80, 134
- Bergmann, J., Ueber den ausgezeichneten Medailleur An: Ab, *Anzeigenblatt der Jahrbücher der Literatur* 112 (1845), pp. 43-45
- Bernhart, Max, Beiträge zur Antonio Abondio, I: Eduard Fiala, Antonio Abondio, Keroplastik a medajlér ve službě císařů a kráľů Maximiliana II. a Rudolfa II., *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 1 (1913-14), pp. 97-100
- Blanchet, Adrien, Une Faustine à Rome au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, *Arethuse* 2:1 (1925), pp. 41-49
- Bock, Franz, *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches der deutschen Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei*, Vienna, 1864, pp. 14-17
- Börner, Lore, *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1981, pp. 33, 35, 38, 46-47, 54
- Braun, Edmund Wilhelm, Augsburgs Plaketten, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 3 (1921-22), pp. 91-93
- Bukovinská, Beket, Rudolfínská kamej ze svatovítského pokladu, *Umění* 22 (1974), pp. 58-63

- Bukovinská, Beket, Neznámá kamej s portrétem Rudolfa II., *Umění* 34 (1984), pp. 129-131
- Bukovinská, Beket, Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II., in *Dějiny českého výtvarného umění*, II: *Od počátků renesance do závěru baroka*, Prague, 1989, pp. 223-247 (235-236)
- Bukovinská, Beket, Kunstkomora: Neúplný obraz složený z fragmentů, *Umění a řemesla* 39:2 (1997): *Rudolf II. a Praha*, pp. 25, 27
- Büll, Reinhard, *Das große Buch vom Wachs*, Munich, 1977, I, pp. 435-445, 480
- Crivelli, Aldo, *Artisti ticinesi dal Baltico al Mar Nero*, Locarno-Lugano, 1969, p. 63
- Distelberger, Rudolf, Gold und Silber, Edelstein und Elfenbein, in *Renaissance in Böhmen*, ed. F. Seibt, Munich, 1985, pp. 255-287 (279)
- Domanig, Karl, *Portraitmedaillen des Erzhauses Österreich von Kaiser Friedrich III. bis Franz I.*, Vienna, 1896, cat. nos. 83, 100, 102-104, 106, 109, 114-115, 118,-119, 123
- Domanig, Karl, *Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht, nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienna, 1907, p. 40
- Donebauer, Max, *Beschreibung der Sammlung Böhmischer Münzen und Medaillen*, Prague, 1889, pp. 133, 137, 444, 493
- Dworschak, Fritz, Die Renaissance-medaille in Österreich, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N. F. 1 (1926), pp. 213-244 (227-229)
- Dworschak, Fritz, Wiener Porträtmedaillen des XVI. Jahrhunderts, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 7 (1927), pp. 1-14
- Dworschak, Fritz, Urkunden und Regesten zur Biographie des Medailleurs Antonio Abondio, *Numismatische Zeitschrift* 61 (1928), pp. 107-117
- Dworschak, Fritz, Antonio Abondio, in *Die deutsche Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, II:2, ed. G. Habich, Munich, 1934, pp. 486-507
- Dworschak, Fritz, Unbekannte Plaketten von Antonio Abondio, *Blätter für Münzfreunde und Münzforschung* 78 (1954), pp. 97-100
- Dworschak, Fritz, - Gerola, Giuseppe, *Antonio Abondio – medaglista e ceroplasta (1538-1591)*, Trento, 1958
- Eichler, Fritz – Kris, Ernst, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Vienna, 1927, cat. nos. 301, 316, 415, 417, 420
- Fabriczy, Cornelius von, *Medaillen des italienischen Renaissance*, Leipzig, 1903, p. 103
- Fiala, Eduard, *Antonio Abondio: Keroplastik a medajlér ve službě císařů a kráľů Maximiliana II. a Rudolfa II.*, Prague, 1909
- Fiala, Eduard, Jiřík starší z Rzasné, *Věstník numismatické společnosti česko-slovenské v Praze* 2:3 (1920), pp. 49-57
- Fries, Walter, Eine Plakette von Antonio Abondio im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 5 (1925-26), pp. 126-129
- Fučíková, Eliška, Studien zur rudolfinischen Kunst: Addenda et corrigenda, *Umění* 27 (1979), pp. 489-519 (491-492)
- Fučíková, Eliška, *Rudolfínská kresba*, Prague, 1986, pp. 15-16, obr. 7
- Fučíková, Eliška – Bukovinská, Beket – Muchka, Ivan, *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Hanau, 1988, pp. 155-157, 163, 242
- Gerevich, Tibor, Antonio Abondio, in *Festschrift zu Ehren des ungar. Unterrichtsministers Dr. Grafen Kuno Klebelsberg*, Budapest, 1925, p. 463
- Gerola, Giuseppe, La patria dei medaglisti Abondii, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienza, lettere ed Arti* 87 (1927/28), pp. 717-725
- Grotemeyer, Paul, Medaille des Wilhelm von Inn- und Knyphausen, *Blätter für Münzfreunde* 68 (1930-33), pp. 682-684

- Habich, Georg, Studien zu Antonio und Alessandro Abondio, *Monatsberichte* 1 (1900), pp. 400-407
- Habich, Georg, Beiträge zur Antonio Abondio, II: Nachträge und Berichtigungen, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 1 (1913-14), pp. 100-109
- Habich, Georg, Nachtrag zu Antonio Abondio, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 1 (1913/14), p. 161
- Habich, Georg, Studien zur Augsburger Medaillenkunst am Ende XVI. Jahrhunderts, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 1 (1913/14), pp. 175-199 (186-199)
- Habich, Georg, Zum Medaillen-Porträt Christi, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 2 (1920-21), pp. 69-78
- Hartmann von Franzenshuld, Ernst, Deutsche Personen-Medaillen, *Archiv für österreichische Geschichte* 49 (1872), p. 508
- Hausenblasová, Jaroslava, *Der Hof Kaiser Rudolfs II.: Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*, Prague, 2002, p. 416 (Fontes historiae artium, IX)
- Hill, G. F., Notes on Italian Medals: Three Wax Models, *The Burlington Magazine* 15 (1909), pp. 31-35
- Hill, G. F., *The Medalic Portraits of Christ*, Oxford, 1920, pp. 68-69
- Hill, G. F., "Not in Armand", *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 2 (1920/21), pp. 10-28, 45-54
- Hill, G. F., Some Italian Medals of the Sixteenth Century, in *Festschrift für Georg Habich zum 60. Geburtstag*, Munich, 1928, pp. 10-13
- Hill, G. F., *Renaissance Medals – The Gustave Dreyfus Collection*, Oxford, 1931, cat. nos. 464-469
- Hill, G. F. – Pollard, J. Graham, *A Catalogue of Renaissance Medals of Samuel H. Kress Collection*, London 1967, p. 80, cat. nos. 423, 425, p. 88, cat. nos. 464-469a, p. 96, cat. no. 508
- Hlinka, Jozef – Míková, Zdenka – Procházka, Václav, *Česká a slovenská medaile 1508-1968*, Prague, 1969, p. 25, cat. nos. 464-469
- Holzhausen, Walter – von Watzdorf, Erna, Brandenburgisch-sächsische Wachsplastik des XVI. Jahrhunderts: Studien aus den Kunstkammern in Berlin und Dresden, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 52 (1931), pp. 235-257 (235-243)
- Chytil, Karel - Podlaha, Antonín - Vrba, Karel, Korunovační klenoty království českého, in *Soupis památek historických a uměleckých král. hlavního města Prahy*, Prague, 1912, p. 66
- Ilg, Albert, Über Wachsossirungen von Aless. Abondio d. J. und zeitgenoessischen Meistern im Österr. Museum, *Mitteilungen der k. k. Central-Commission* (1876), pp. 71-76
- Jiménez, Pablo, *Vztahy Španělska a Čech a jejich doklady v rudolfínské kultuře a umění*, Diss., Charles University, Prague, 1996, p. 120, note 250
- Jiménez Díaz, Pablo, *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo*, [no place, 2001], pp. 49, 50, 76, 143, 176
- Jones, Mark, *The Art of the Medall*, London, 1979, pp. 58-65
- Katz, Viktor, Alessandro Abondio: Studie o jeho medailérské činnosti v Praze se zvláštním zřetelem na jeho vrstevníky Paula van Vianen a Jana de Vos, *Numismatický časopis československý* 4 (1928), pp. 30-44
- Katz, Viktor, Eine unedierte Medaille des Antonio Abondio, *Berliner Münzblätter* 49:323 (1929), pp. 539-541
- Katz, Viktor, Eine St. Georgsmedaille des Antonio Abondio, *Berliner Münzblätter* 50:326 (1930), pp. 17-19

- Katz, Viktor, Ferdinand III. auf Medaillen des Alessandro Abondio, *Berliner Münzblätter* 10 (1930-32), pp. 554-559
- Katz, Viktor, Medaile Alessandra Abondia předlohami pro soudobé mince, *Numismatický časopis československý* 9 (1933), pp. 87-88
- Kenner, Friedrich, Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 4 (1886), pp. 1-37 (16- 22)
- Kenner, Friedrich, Alessandro Abondio, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891), pp. 155-164
- Koch, Bernhard, Schaumünzen und Medaillen der Renaissance in Österreich, in *Renaissance in Österreich*, Horn, 1974, pp. 132-139 (136)
- Konečný, Lubomír, Climbing the Rocky Path: Or, The Rudolphine Artist in Quest of Fame, in *Rudolf II, Prague and the World: Papers from International Conference Prague, 2 – 4 September, 1997*, eds. L. Konečný – B. Bukovinská – I. Muchka, Prague, 1998, pp. 192-200 (192-194)
- Kris, Ernst, Di alcune opere inedite dell' Ambrosiana, *Dedalo* 9 (Dicembre 1928), pp. 387-399 (393-396)
- Kris, Ernst, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Vienna, 1928, pp. 80, 133, 141, 190, note 12, 189
- Kris, Ernst, Notes on Renaissance Cameos and Intaglios, *Metropolitan Museum Studies* 3:1, (December 1930), pp. 1-13 (6)
- Lietzmann, Hilda, Unbekannte Nachrichten zur Biographie von Antonio Abondio und Carlo Pallago, *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5/6 (1989/90), pp. 327-350
- Lightbown, Ronald W., Le cere artistiche del cinquecento, *Arte Illustrata* 50-55 (June -September 1970), pp. 46-55 (50)
- Lhotsky, Alphons, *Die Geschichte der Sammlungen, Erste Hälfte: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740 (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes)*, 2. Teil: *Die Geschichte der Sammlungen*, Vienna, 1941-1945, p. 260
- Maclagan, Eric, *Catalogue of Italian Plaquettes*, London, 1924
- Mann, J. G., *Wallace Collection Catalogues: Sculpture*, London, 1931 (with supplement 1981), pp. xiv, 132, 133, 173-174
- Menadier, Münzkabinett: I. Medaillen der Renaissance aus farbigem Wachs, *Amtliche Berichte* 31 (1910), pp. 314-20
- Mende, Matthias, *Dürer – Medaillen*, Nuremberg, 1983, pp. 246-250
- Mirnik, Ivan, Antonio Abondio's Rudolph II Medal, *The Medal* 21 (1992), pp. 20-23
- Morpurgo, E., *Gli artisti italiani in Austria*, Vienna, 1962, II, pp. 9, 101-102
- Neumann, Jaromír, Rudolfínské umění, *Umění* 25 (1977), pp. 400-448
- Nohejlová-Prátová, Emanuela, *Výstavní sbírka medailí Národního muzea*, Prague, 1963, pp. 56-57, 61-62
- Nohejlová, Emanuela, Historický pohled na českou medaili, *Numismatické listy* 24 (1969), pp. 129-140
- Pechstein, Klaus, *Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, III: Bronzen und Plaketten*, Berlin, 1968, pp. 280, 281
- Perini, Quintilio, Die Medaillen Caspars von Lindegg und seiner Frau Cordula geborne Niesserin, *Blätter für Münzfreunde* 37-40:10 (1902-05), pp. 2924-2927
- Perini, Quintilio, La famiglia Lindegg, *Atti dell'Accademia degli Agiati* 4 (1903), pp. 23-24

- Planiscig, Leo, *Die Bronzeplastiken: Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*, Vienna, 1924, fig. 459
- Poche, Emanuel, Das Kunsthandwerk zur Zeit der Renaissance und des Manierismus, in *Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen*, Prague, 1979, pp. 148-171 (171)
- Poche, Emanuel, Umělecké řemeslo, in *Praha na úsvitu nových dějin*, ed. E. Poche, Prague, 1988, pp. 227-282 (275)
- Preiss, Pavel, *Italští umělci v Praze*, Prague, 1986, pp. 137-138, 141-143
- Probszt, Günther, Unbekannte Renaissance-Medaillen, *Numismatische Zeitschrift* 74 (1951), pp. 86-95 (88, 90)
- Rosenheim, Max – Hill, G. F., Notes on some Italian Medals: Antonio Abondio and the Medallist A. A., *The Burlington Magazine* 12 (1907), pp. 141-147
- Rossi, Francesco, *Placchette secoli XV-XIX*, *Musei civici di Brescia*, Brescia, 1974, pp. 101-102, 136
- *Sammlung Arthur Löbbecke: Kunstmedaillen und Plaketten des XV. bis XVII. Jahrhunderts*, Munich, 1908, cat. nos. 136-137, 546-553
- *Sammlung Arthur Löbbecke: Kunstmedaillen und Plaketten des XV. - XVII. Jahrhunderts*, Halle, 1925, cat. nos. 35-44
- *Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna: Medaillen und Münzen*, III, Prague, 1911, cat. nos. 436, 574, 723/4, 731, 734, 747/8, 752, 755/6, 882, 1075/85, 1099/1100
- Scher, Stephen K., A Sixteenth Century Wax Model, *The Medal* 9 (1986), pp. 15-21
- Schlegel, Ursula, Einige italienische Kleinbronzen der Renaissance, *Pantheon* 24 (1966), pp. 388-395 (391-395)
- Schulz, Karl, Bemerkungen zu Antonio Abondio, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86, (1989/90), pp. 155-161
- Schulz, Karl, Die Medaillen in Österreich, *Numismatische Zeitschrift* 100 (1989), pp. 173-207 (176-178)
- Schulz, Karl, Abondio, Antonio, in *The Currency of the Fame: The Portrait Medals of the Renaissance*, ed. Stephen K. Scher, New York, 1994, pp. 21, 169-173
- Stemper, Annelise, *Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein: Pfälzische Geschichte im Spiegel der Medaille*, Worms, 1993, pp. 123-124
- Stoecklein, Hans, Urkunden und Regesten: Alessandro Abondio, *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde* 1, (1913-14), pp. 42-54
- Toderi, Giuseppe, *Placchette secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Florence, 1996, cat. nos. 54-55, 391
- Waddington, Raymond B., Before Arcimboldo: Composite Portraits on Italian Medals, *The Medal* 14 (1989), pp. 13-21
- Weber, Ingrid, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Munich, 1975, pp. 284-288, 290-291
- Winter, Zikmund, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620)*, Prague, 1909, p. 426

## ČINNOST CENTRA V ROCE 2002 / ACTIVITIES OF THE CENTER IN 2002

Také v tomto roce se aktivita SR soustředila na doplňování již existujících databází rudolfinského umění a příslušné bibliografie – zkrátka “business as usual”. Navíc, díky darům a výměně publikací, se pozoruhodně rozrůstala knihovna Centra, o níž budeme informovat v některém z příštích čísel tohoto Bulletinu.

V roce 2002 se v rámci cyklu “Collegium Historiae Artium” konaly čtyři přednášky na rudolfinská témata. Z nich jsou zde otištěny pouze dvě: Anna Ohlidal (12. června) a Jürgen Zimmer (9. října). Přednáška Vladana Antonoviče “Ohlasy grafické sbírky arcivévody Ferdinanda Tyrolského” (30. října) bude otištěna v příštím čísle našeho bulletinu. Poněvadž text přednášky Ivana P. Muchky “Hans Vredeman de Vries a české země” (27. února) byl mezitím publikován jinde (viz následující bibliografie), připravil tento autor pro *STUDIA RUDOLPHINA* jinou studii na příbuzné téma.

Like previously, the core activities of the Center in 2002 consisted of the compiling and correcting the already existing databases of Rudolfin culture and visual arts. Furthermore, work continued on forming a comprehensive library of pertinent literature

Four lectures on Rudolfin topics were given within the lecture series “Collegium Historiae Artium”, organized by the Institute of Art History, ASCR. However, only two are published in this issue of our *Bulletin*: Anna Ohlidal (12 June) and Jürgen Zimmer (9 October). The paper by Vladan Antonovič on the echoes of the collection of prints owned by the Archduke Ferdinand of Tyrol (30 October) will be hopefully published in the next issue of *STUDIA RUDOLPHINA*. And since the text of a lecture by Ivan P. Muchka (27 February) has meanwhile been printed elsewhere (see the following bibliography), the author kindly submitted another study dealing with a related subject.

Beket Bukovinská

- Terra sigillata v rudolfínské kunstkomoře, in *PRO ARTE: Sborník k počtě Ivo Hlobila*, ed. Dalibor Prix (Prague, 2002), pp. 289-293
- *Scientifica* in der Kunstammer Rudolfs II., in *Tycho Brahe and Prague: Crossroads of European Science*, eds. J. R. Christianson et al. (Frankfurt am Main, 2002), pp. 270-275
- Zum Exotica-Bestand der Kunstammer Rudolfs II. in Prag, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001) [2002], pp. 205-219
- Reichsapfel und Zepter, in *Welt – Macht – Geist: Das Haus Habsburg und die Oberlausitz 1526–1635* (exh. cat.), eds. J. Bahlcke and V. Dudek (Görlitz and Zittau, 2002), pp. 260-262, cat. no. A 22/23
- Commessi di pietre dure florentských umělců v Praze, in *Florentané: Umění z doby mediceských velkovévodů* (exh. cat.), ed. L. Daniel (Prague, 2002), pp. 125-128 (cat. nos. 57-59)
- Commesi di pitre dure Produced by Florentine Artists in Prague, in *The Florentines: Art from the Time of the Medici Grand Dukes* (exh. cat.), ed. L. Daniel (Prague, 2002), pp. 125-128 (cat. nos. 57-59)
- Atelier des Castrucci, Ottavio Miseroni, Andreas Osenbruck, in *Praga magica 1600: L'art à Prague au temps de Rodolphe II* (exh. cat.), eds. E. Starcky and E. Fučíková (Dijon and Paris, 2002), pp. 48, 61, 62 (cat. no. 20), 64 (cat. no. 21), 69-71 (cat. no. 27) – *Bekannte - unbekannte Kunstammer Rudolfs II. in Prag*, International Conference „Kunstammer–Laboratorium–Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert“, Freie Universität Berlin, Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“, Projekt „Spektakuläre Experimente“, Berlin, 23-25 May

Lubomír Konečný

- *Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematické* (Prague, 2002)
- Emblematics, Agriculture, and Mythography in *The origine of the Milky Way* by Jacopo Tintoretto, in *Polyvalenz*

*und Multifunktionalität der Emblemik / Multivalence and Multifunctionality of the Emblem: Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies / Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Conference of the Society for Emblem Studies*, eds. W. Harms and D. Peil (unter Mitarbeit von M. Waltenberger), (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford and Vienna 2002), pp. 255-268

- Baccio del Bianco v Praze, in *Florentané: Umění z doby mediceských velkovévodů* (exh. cat.), ed. L. Daniel, (Prague, 2002), pp. 27-34
- Baccio del Bianco in Prague, in *The Florentines: Art from the Time of the Medici Grand Dukes* (exh. cat.), ed. L. Daniel (Prague, 2002), pp. 27-34
- Ave Caesar, Ave Rudolf!, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), pp. 38-40
- A „Pocket Alciato“ Published in Prague, 1607, *Society of Emblem Studies Newsletter*, 31, July 2002, pp. 6-8
- *Baccio de Bianco v Praze*, „Collegium Historiae Artium“, Institute of Art History, ASCR, Prague, 13 February

Ivan P. Muchka

- Hans Vredeman de Vries en de Boheemse architectuur, in *Tussen Stadspaleizen en luchtkastelen: Hans Vredeman de Vries en de la Renaissance* (exh. cat.), eds. H. Borggreffe, V. Lüpkes, P. Huvenne and B. van Beneden (Gent, 2002), pp. 107-116
- Hans Vredeman de Vries und die böhmische Architektur, in *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (exh. cat.), eds. H. Borggreffe, V. Lüpkes, P. Huvenne and B. van Beneden (Munich, 2002), pp. 107-116
- *Hans Vredeman de Vries*, „Collegium Historiae Artium“, Institute of Art History, ASCR, Prague, 27 February
- Die Bautätigkeit Kaiser Ferdinand I. in Prag, 7<sup>th</sup> Workshop des Arbeitskreises „Höfe des Hauses Österreich“, Vienna, 7-8 November

Ivo Purš

• Michael Maier: Jeho život a dílo v recentní literatuře, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), pp. 58-67

• Per aspera ad astra: Nad knihou Martina Stejskala cesty za hvězdou, kritická esej, *Tvar* 12:5 (2002), pp. 1-5

Jaroslava Hausenblasová

• *Der Hof Kaiser Rudolfs II.: Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*, Fontes Historiae Artium IX (Prague, 2002)

• Vztah mezi císařským dvorem a nejvyššími správními úřady českého království v době vlády Rudolfa II., *Sborník archivních prací* 52 (2002), pp. 279-294

– *Der Kaiserhof Rudolfs II. und seine Eingliederung in den Konfessionalisierungsprozess um 1600*, GWZO, Leipzig, 17 December

Michal Šroněk

• Obrazy u soudu, in *PRO ARTE: Sborník k poctě Ivo Hlobila*, ed. D. Prix (Prague, 2002), pp. 299-302

• Privileg Rudolfs II. – nochmals und anders, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), pp. 16-28

• „Telonij, oder Türkyschen Baltasar genant“, *STUDIA RUDOLPHINA* 2 (2002), pp. 50-54  
– *Malířství v rudolfínské Praze – umění nebo řemeslo?*, Masaryk University, Brno, 8 November

## FOTOGRAFIE / PHOTOS

J. Zimmer: Abb. 1 Archiv des Verfassers; Abb. 2 London, Privatbesitz; Abb. 3 Schweizer Privatbesitz; Abb. 4 nach *Caravaggio* (wie Anm. 21) Abb. 29; Abb. 5 nach *Tanzio da Varallo* (wie Anm. 23); Abb. 6 nach Zinke (wie Anm. 24), S. 127; Abb. 7 nach *Rudolf II. and Prague* (wie Anm. 8), S. 34; Abb. 8 nach *Flagellazione* (wie Anm. 30), S. 43; Abb. 9 nach Brogi (wie Anm. 37), Tav. XVI; Abb. 10 nach *Prag um 1600* (wie Anm. 9), Farbtaf. 35; Abb. 11 nach Jacoby (wie Anm. 9), Farbtaf. 2; Abb. 12 nach Dreyer (wie Anm. 41), Nr. 45; Abb. 13 nach *Prag um 1600* (wie Anm. 9), Farbtaf. 31

STUDIA RUDOLPHINA

Centrum pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. /  
Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II

Beket Bukovinská (vedoucí centra / head), Lubomír Konečný, Ivan P. Muchka, Ivo Purš,  
Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk, Kateřina Dušková (asistentka / assistant)

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky /  
Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic,  
Husova 4, 110 00 Praha 1

Návštěvy po předběžné dohodě / Visits by appointment

tel.: 221 183 564, 222 220 730, fax: 222 221 654

e-mail: bukovinska@kav.cas.cz

www.udu.cas.cz/rudolphina

STUDIA RUDOLPHINA 3

Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. /  
Bulletin of the Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II

Editoři / Editors: Lubomír Konečný & Beket Bukovinská

Technický editor / Technical editor: Ivan P. Muchka

Asistentka / Editorial assistant: Kateřina Dušková

Vydává / Published by ARTEFACTUM

Ústav dějin umění AV ČR / Institute of Art History, ASCR

Praha 2003

ISBN 80-903230-5-7