

# Studia Rudolphina 21–22

**Bulletin of the Research Center  
for Visual Arts and Culture  
in the Age of Rudolf II**

**artefactum**

2022

Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, v. v. i.



1. Hans von Aachen, Allegorie auf die Zeit, um 1598 (Staatsgalerie Stuttgart)

## Hans von Aachens Werke in Augsburger Sammlungen

Orsolya Bubryák

In den frühen 1640er Jahren wurden Kunstgegenstände aus dem Besitz von vier Augsburger Bürgern, Jeremias Steininger, David Milbinger, Abraham Thelott und Georg [?] Lotter dem kaiserlichen Haus zum Kauf angeboten. Die Liste ihrer Kunstobjekte ist im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien überliefert.<sup>1</sup> Das Verzeichnis wurde in italienischer Sprache verfasst und enthält fachgemäße Einträge: Den meisten Werken sind Meisternamen zugeordnet, ihre ungefähren Maße, Bildträger und Schätzwerte werden aufgeführt. Es trägt keine Unterschrift und kein Datum, so stehen die Umstände seiner Erstellung nicht fest. Der Einlaufvermerk der kaiserlichen Registration auf der Rückseite des letzten Blattes zeigt, dass es als Anhang Nr. 3 einem unter

Nr. 166 registrierten Schriftstück von 1643 beigelegt war. Da es aus anderen Quellen bekannt ist, dass das Hofzahlamt im April 1642 dem Augsburger Kaufmann Jeremias Steininger (1591–1657) eine ziemlich große Summe (1100 Gulden) für „unterschiedliche Mallereyen“ zahlte,<sup>2</sup> scheint es plausibel, das Verzeichnis mit diesem Kauf in Verbindung zu bringen.<sup>3</sup> Die Liste dürfte etwas früher, um 1641/42 entstanden sein.

Von den vier Sammlungen ragt die des Steiningers heraus, sowohl ihrer zahlenmäßigen Größe als auch ihrer Qualität wegen. Die Sammlung gehörte eigentlich nicht Jeremias, sondern seinem verstorbenen Vater, dem reichen Textilhändler und namhaften Kunstsammler Hans Steininger (1552–1634).<sup>4</sup> David Milbinger

Der Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts K-129362 des NKFIH (Nationales Amt für Forschung, Entwicklung und Innovation). Mein Forschungsaufenthalt in Deutschland wurde durch ein Stipendium des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) ermöglicht. Ich bin Dorothea und Peter Diemer für ihre Unterstützung während meines Aufenthalts in München zu großem Dank verpflichtet.

<sup>1</sup> Die Veröffentlichung des Verzeichnisses mit Identifizierung anderer Werke ist in Vorbereitung. Im Dokument werden Steiningers und Lotters Vornamen nicht erwähnt. Aufgrund von biografischen Daten kann es sich jedoch nur um Jeremias, Hans Steiningers Sohn handeln. Alphons Lhotsky erwähnt unter den Augsburger Juwelieren des Kaiserhofes (neben Jeremias Steiniger) auch Georg Lotter, daher nehme ich an, dass es sich auch hier um ihn handelt. Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen: I. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740* [= Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes, Bd. 2], (Wien, 1941–1945), S. 351.

<sup>2</sup> Emma Schwaighofer, Auszüge aus den Hofzahlamtsrechnungen in der Nationalbibliothek, *JKSW N. F.* 12 (1938), S. 227–237 (S. 232, Reg. Nr. 372): „Jeremien Staininger, Handelsmann von Augspurg für Ihr. Khayl. Matt. dargebene unter-

schiedlichen Mallereyen, 1100 fl“. Diese Angabe erscheint in der Fachliteratur – infolge eines Druckfehlers – seit Längerem mit der Jahreszahl 1639. Über die Umstände sowie die Richtigstellung des Irrtums siehe detailliert Orsolya Bubryák, *Una serie di dipinti di Paris Bordone nella raccolta di Hans Steininger. Reinterpretazione di una fonte d'archivio, in Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento: Attori, pratiche, riflessioni di metodo*, hg. von Cecilia Mazzetti di Pietralata und Sebastian Schütze (Berlin u. a., 2022), im Druck.

<sup>3</sup> Die originale Akte konnte bis jetzt nicht aufgefunden werden. Jeremias Steininger reichte im Juni 1641 beim Kaiser ein Gesuch um die Genehmigung ein, „unterschiedliche Stucken Mahlereyen“ nach Regensburg zu liefern und auf dem Reichstag zum Kauf anbieten zu dürfen. Erik Duverger, *Le commerce d'art entre la Flandre et l'Europe Centrale au XVIIe siècle. Notes et Remarques, in Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, hg. von György Rózsa [= Actes du XXIIe Congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969] (Budapest, 1972), Bd. 2, S. 157–181 (172). Es scheint plausibel, dass der Kaiser auf die Sammlung Steininger in Regensburg aufmerksam wurde.

<sup>4</sup> Über Hans Steininger und seine Sammlung siehe Bubryák (Anm. 2).

(1582–1668)<sup>5</sup> ist als Sammler aus anderen Quellen nicht bekannt. Er hat sich wie Steininger mit Stoffhandel beschäftigt, doch seine Einkünfte mögen – seiner Steuerzahlung nach zu urteilen – weit unter denen des Steiningers gelegen haben. Dementsprechend ist die Liste der in seinem Haus aufgeführten Werke viel bescheidener: Er hat vor allem Zeichnungen bzw. einige Gemälde zum Verkauf angeboten. Thelott und Lotter entstammten Goldschmiedefamilien, sie haben wenige Kunstschatze, wohl eigene Produkte aus sehr teuren Materialien angeboten: Thelott Rhinozeroshörner und aus ihnen hergestelltes Prunkgeschirr, Lotter zwei vergoldete Kupferkanonen – diese letzteren hatten den höchsten Preis, je 2.500 Gulden.

Die Mehrheit der Werke, die von Jeremias Steininger und David Milbinger angeboten waren, wurden – nicht überraschend – Künstlern zugeschrieben, die eine gewisse Zeit in Augsburg lebten und wirkten (Hans Burgkmair, Christoph Amberger, Hans Rotenhammer, Hans von Aachen, Hans Holbein, Joseph Heintz der Ältere). Auch von den Meistern der in den Sammlungen stark repräsentierten Venezianischen Schule suchten viele (Tizian, Paris Bordone, Lambert Sustris) die Stadt Augsburg persönlich auf. Bei Steininger und Milbinger wurden insgesamt fünf Werke aufgeführt, die Hans von Aachen zugeschrieben waren, und vier von ihnen hatten eine Beschreibung, die auf noch heute bekannte Gemälde zutrifft. Im vorliegenden Beitrag werden ihre Identifizierungsmöglichkeiten erwogen.

<sup>5</sup> Wolfgang Reinhard, *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620* (Berlin, 1996), S. 541, Lfdnr. 818.

<sup>6</sup> Die Allegorien und ihre Nachbildungen kommen in der Fachliteratur unter unterschiedlichen Bezeichnungen vor, z.B. *Triumph der Gerechtigkeit / der Wahrheit, Sieg der Wahrheit unter dem Schutze der Gerechtigkeit, Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Astraea, Rückkehr der Goldenen Zeit im Zeichen der Jungfrau / Allegorie auf die Vergänglichkeit des Reichtums, Triumph der fliehenden Zeit, Allegorie auf die imperiale Herrschaft, Triumph der Staatsache über der Zeit, Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Saturn* usw. Im vorliegenden Beitrag

### „Pezzi doi di Hans von Ach, [...] la Giustitia [...] e il Tempo che abbatte ogni cosa“

In Steiningers Sammlung wurden zwei, mit je 200 Gulden sehr hoch geschätzte allegorische Werke von Hans von Aachen (Nr. 15–16) aufgeführt, die als *Allegorie auf die Gerechtigkeit* sowie *Triumph der Zeit* interpretiert werden können:<sup>6</sup> „Pezzi doi di Hans von Ach, in uno de quali è dipinta la Giustitia con altre sei figure et un leone, F. 200. Nel altro, e il Tempo che abbatte ogni cosa con otto altre figure e roture di fabriche di P. 2 altezza in circa – dimanda F. 200.“

Das als *Triumph der Zeit* bestimmte Gemälde ist wahrscheinlich mit der als *Allegorie auf die Zeit* bekannten Komposition in der Stuttgarter Staatsgalerie identisch. (Abb. 1).<sup>7</sup> Im Himmel sehen wir Saturn (Kronos) mit Sense und Sanduhr in der Hand, im Vordergrund steht ein junger Mann über dem besiegten Feind, der – durch seine verstreuten Waffen und Kopfbedeckung (Turban) – als ein osmanischer Krieger ausgewiesen ist. Auf den beiden Seiten des Mannes versinnbildlichen Venus mit Amor, bzw. Ceres mit Füllhorn den zukünftigen Frieden (Liebe) und Reichtum, die von den Forschern mit der Friedensherrschaft des regierenden Kaisers (Rudolf II.) in Verbindung gestellt werden. Im Hintergrund zeichnen sich weitere Frauengestalten (vermutlich die Personifikationen der Sieben Freien Künste) ab.<sup>8</sup> Auf beiden Seiten befinden sich antike Ruinen, die rechts mit einer Jupiterstatue, links – um die Kontinuität des Reichsgedankens zu betonen – mit der Statue Romas geschmückt sind.<sup>9</sup> Die

werden für die verschiedenen Varianten – der Einheitlichkeit und Verfolgbarkeit halber – die Bezeichnungen *Allegorie auf die Gerechtigkeit* bzw. *Allegorie auf die Zeit* verwendet, ohne zu den verschiedenen Interpretationen Stellung zu nehmen.

<sup>7</sup> Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2130. Öl auf Kupfer, 55,5 × 47 cm. Bezeichnet links, über dem Kopf von Venus: H. V. ACH.

<sup>8</sup> Kaufmann, S. 139.

<sup>9</sup> Die früher für Minerva gehaltene sitzende Frauengestalt hat Kaufmann als Roma identifiziert: Thomas DaCosta Kaufmann, *Empire Triumphant: Notes on an Imperial Allegory by Adriaen de Vries*, *Studies in the History of Art* 8 (1978), S. 63–75 (72).

Zahl der dargestellten Figuren (neun) im Verzeichnis stimmt mit der auf dem Bild nicht ganz überein, von den schattenhaften Frauengestalten im Hintergrund wurden vermutlich nur die mit eingerechnet, deren Figur im Ganzen zu sehen ist.

Von der Komposition, die sich als *Allegorie auf die Gerechtigkeit* bestimmen lässt, gibt es zwei Fassungen, die Anspruch auf Eigenhändigkeit des Hans von Aachen erheben können. Die eine befindet sich in München (Abb. 2),<sup>10</sup> die andere in Detroit (Abb. 3).<sup>11</sup> Die Beschreibung in Steiningers Liste („Justitia mit sechs anderen Gestalten und einem Löwen“) kann für beide zutreffen, abgesehen davon, dass die Zahl der Figuren wiederum nicht ganz übereinstimmt: Die Gemälde stellen nicht ohne sondern mit Justitia zusammen sechs Figuren dar. Im Mittelpunkt beider Gemälde steht die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, wie sie mit Hilfe eines Löwen die Wahrheit vor dem Bösen schützt. Im Hintergrund sitzen drei Frauengestalten – Abundantia, Pax und Concordia –, die den aus dem Sieg der Gerechtigkeit resultierenden Reichtum und Frieden versinnbildlichen. Die beiden Fassungen unterscheiden sich durch den Landschaftshintergrund bzw. den besiegten Krieger, der auf der Münchener Fassung als ein männliches, auf der in Detroit jedoch als ein weibliches Wesen dargestellt wurde.<sup>12</sup>

### Ikonographie und Datierung

Über die primäre Lesart hinaus, die bei Steininger wahrzunehmen ist (*Allegorie auf die Gerechtigkeit, Triumph*

*der Zeit*) und sich bald mit philosophischer, bald mit moralisierender Färbung auch in der späteren Fachliteratur durchgesetzt hat,<sup>13</sup> hat die Forschung mehrere, sich teilweise überlagernde Bedeutungsschichten aufgedeckt. Die Auslegungen unterscheiden sich grundsätzlich darin, ob die beiden Kompositionen als Gegenstücke betrachtet werden. Für eine gemeinsame Lesart argumentierten beispielsweise Thomas DaCosta Kaufmann, Günter Irmscher und Jürgen Müller. Ihnen zufolge seien die Gemälde als Herrschaftsallegorien zu deuten, die den kaiserlichen Machtanspruch Kaiser Rudolfs II. zum Ausdruck bringen, und vor allem eine politische Legitimation zum Ziel haben.<sup>14</sup> Als literarische Quelle hat Irmscher Vergils 4. Ekloge ausfindig gemacht: Die beiden Darstellungen sollen die *Rückkehr des Goldenen Zeitalters* versinnbildlichen, das mit der Herrschaft Rudolfs II., der sich ja als Nachfolger des Kaiser Augustus sieht, neu anbricht.

Andere Forscher, so z.B. Rüdiger an der Heiden, Hanna Peter-Raupp, Joachim Jacoby, Achim Riether, Michael Nickel sowie Markus Dekiert halten die Bilder für voneinander unabhängige Werke. Nach ihrer Annahme soll die Münchener Allegorie den Charakter eines gemalten „Fürstenspiegels“ aufweisen, den der Kaiser dem jungen bayerischen Prinzen anlässlich seiner Thronbesteigung im Jahre 1598 geschenkt haben dürfte.<sup>15</sup> Die Gerechtigkeit, die sie besänftigende nackte Wahrheit und die damit einhergehende Milde (Clementia) würden die Haupttugenden eines Fürsten darstellen. In dieser Lesart versinnbildliche der Löwe

<sup>10</sup> Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1611. Öl auf Kupfer, 56 × 47 cm. Bezeichnet: „HANS V. ACH. FEC. 1598.“

<sup>11</sup> Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 2002.2. Öl auf Kupfer, 60 × 49,8 cm. Unbezeichnet. Veröffentlicht von: George S. Keyes, Observations Concerning an Autograph Variant by Hans von Aachen, *Acta Historiae Artium* 44 (2003), S. 207–212.

<sup>12</sup> Über die Unterschiede zwischen den zwei Varianten siehe ausführlich Keyes (Anm. 11).

<sup>13</sup> So z.B. *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister; mit 140 Künstlerporträts und andern Abbildungen*, hg. von Arthur Rudolf Peltzer (München, 1925), S. 163; Rudolf Chadraba, Die Gemma Augustea und die rudolfinische Allegorie, *Umění* 18: 3 (1970), S. 289–297 (294–295); Teréz Gerszi, Die humanistischen Allegorien der Rudolfinischen Meister, in *Evolution générale* (Anm. 3), Bd. 1, S. 755–762

(760–761); Jaromír Neumann, Rudolfské umění I, *Umění* 25 (1977), S. 400–448 (426, 446).

<sup>14</sup> Kaufmann (Anm. 9), S. 71; Kaufmann, S. 98, Kat.-Nr. 1.14–15; Günter Irmscher, Rückkehr der Goldenen Zeit: Zwei Gemälde des Hans von Aachen in neuer Deutung, *Kunst & Antiquitäten* 5 (1988), S. 43–47; Günter Irmscher, Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna: Zu zwei Pendantgemälden Hans von Aachens – Addenda, *Barockberichte* 31 (2001), S. 5–14; Jürgen Müller, »Arcana imperii«: Anmerkungen zum Problem des Hermetismus in der rudolfinischen Hofkunst am Beispiel Hans von Aachens, in *Rudolf II, Prague and the World*, S. 184–191 (186).

<sup>15</sup> *Um Glauben und Reich: Kurfürst Maximilian I.*, hg. von Peter Diemer und Hubert Glaser, Ausst. Kat. [= Wittelsbach und Bayern, Bd. 2,2] (München, 1980), S. 511–512, Kat.-Nr. 823 (Rüdiger an der Heiden); Joachim Jacoby, *Hans von Aachen. 1552–1615* (München und Berlin, 2000), S. 167–169, Kat.-Nr. 54; Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause: Niederländer in*



2. Hans von Aachen,  
Allegorie auf die  
Gerechtigkeit, 1598  
(Alte Pinakothek,  
Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen München)

nicht nur – wie traditionell – die Stärke als Herrschertugend, sondern er sei als heraldische Anspielung (Wappentier der Wittelsbacher) auf den designierten Besitzer zu verstehen. Im Gegensatz dazu wird das Stuttgarter Gemälde mit eindeutigen politischem Inhalt auf die Türkenkriege und den Schutz des Reiches

reflektieren und es habe nichts mit dem an Maximilian gesendeten Werk zu tun.<sup>16</sup>

Eine Jahreszahl findet sich nur auf dem Münchener Gemälde (1598). Diejenigen, die es als ein selbstständiges Werk, und zwar als ein Ehrengeschenk des Kaisers Rudolf II. an Maximilian I. ansehen, bringen

*München um 1600* (München, 2005), S. 286, Kat.-Nr. D50 (Achim Riether); Marcus Dekiert, *Alte Pinakothek – Holländische und deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts* [= Alte Pinakothek, Katalog der ausgestellten Gemälde, 4] (Ostfildern, 2006), S. 246.

<sup>16</sup> *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, hg. von Heinrich Geissler (Stuttgart, 1979), Bd. 1, S. 62, Kat.-Nr. B16 (Hanna Peter-Raupp); Jacoby (Anm. 15), S. 170–174. Kat.-Nr. 55; Michael Niekel, *Die Tugend im Fokus: Überlegun-*



3. Hans von Aachen,  
Allegorie auf die  
Gerechtigkeit (Detroit  
Institute of Arts)

seine Entstehung mit der Thronbesteigung Maximilians I. im Jahre 1598 in Verbindung. Die Datierung der Stuttgarter Allegorie wird dagegen – im Hinblick auf ihre aktuellen politischen Bezüge – nach 1600, in die zeitliche Nähe zu Hans von Aachens *Allegorien auf die Türkenkriege* gerückt.<sup>17</sup>

gen zu Hans von Aachens Stuttgarter Allegorie, in *Hans von Aachen in Context: Proceedings of the International Conference, Prague 22–25 September 2010*, hg. von Lubomír Konečný, Becket Bukovinská und Štěpán Vácha (Prague, 2012), S. 141–143.

Wer jedoch der Meinung ist, dass die beiden Werke als Pendants konzipiert wurden, wird das Jahr 1598 auch für die Datierung des Stuttgarter Bildes für ausschlaggebend halten.<sup>18</sup> Die starke politische Botschaft im Bildprogramm (Sieg über die Osmanen) gewinnt dann ihre Aktualität durch die Rückeroberung Raabs

<sup>17</sup> An der Heiden (Anm. 15); Jacoby (Anm. 15), S. 170–174, Kat.-Nr. 55.

<sup>18</sup> Kaufmann (Anm. 9), S. 71; Géza Galavics, *Kössünkardot az pogány ellen: Török háborúk és képzőművészet* (Bu-

(1598), einen bedeutenden Sieg im Langen Türkenkrieg. Der Datierung des Bildes hat Beket Bukovinská unlängst einen neuen Aspekt hinzugefügt, indem sie die auf der Stuttgarter Allegorie dargestellten Prunkgefäße sowie die mögliche Entstehungszeit ihrer Vorbilder untersuchte und anschließend ebenfalls für eine frühere Datierung plädierte.<sup>19</sup>

Vor Kurzem kam jedoch die Frage auf, ob die Allegorien eigentlich zu einer für Kaiser Rudolf II. konzipierten Gemäldefolge gehörten, deren drittes Stück in Prag identifiziert werden kann.<sup>20</sup> Zwischen 1621 und 1648 ist da ein Gemälde Hans von Aachens (*Herkules bezwingt die Laster*) nachweisbar,<sup>21</sup> das sich in mehrfacher Hinsicht in die Reihe der Allegorien einfügen lässt. Obwohl das Bild heute als verschollen gilt, ist seine Komposition bekannt, da sowohl eine Vorzeichnung Hans von Aachens<sup>22</sup> als auch zwei Nachzeichnungen überliefert sind (Abb. 4).<sup>23</sup> Dargestellt wird der siegreiche Herkules, wie er die Laster bekämpft: Avaritia (Geiz), in Form einer sich an einem Geldbeutel klammernden, nackten Frauengestalt mit langen Eselsohren,<sup>24</sup> Invidia (Neid) mit Schlangenhaaren sowie Fraus

(Betrug), durch eine Maske gekennzeichnet. Herkules' Sieg wird von Minerva mit Palmenzweig und Lorbeerkranz belohnt, im Hintergrund mit antiken Gebäuden zeichnen sich Frauengestalten ab.

Nicht nur das Sujet (Sieg der Tugend über die Laster) und die Inszenierung (zwischen antiken Ruinen) sind mit denen auf den Gemälden vergleichbar, an manchen Stellen zeigen auch die Kompositionen weitgehende Übereinstimmungen: Avaritias Darstellung findet ihre Entsprechung in einer Figur auf der Detrouter Allegorie (Abb. 3). Die angenommene Datierung des Herkules-Gemälde passt ebenfalls zu den Allegorien: David Heidenreichs Nachzeichnung (Abb. 4) weist das Jahr 1601 auf,<sup>25</sup> so dürfte das Originalbild etwas früher entstanden sein. Eine Datierung um 1598–1600 erscheint durchaus möglich.

### Provenienz

Unabhängig davon, ob die Allegorien als selbständige Werke, als Pendants oder als Teile einer Gemäldefolge betrachtet werden, ist sich die Forschung einig darin, dass sie in Prag, im Auftrag Rudolfs II. entstanden.

dapest, 1986), S. 32; Kaufmann, S. 139, Kat.-Nr. 1.15; Irmscher 1988 (Anm. 14), S. 46; Müller (Anm. 14), S. 184; Irmscher 2001 (Anm. 14), S. 8; Lubomír Konečný, Bildinhalte, in *Hans von Aachen (1552–1615): Hofkünstler in Europa*, hg. von Thomas Fusenig, unter Mitarbeit von Alice Taatgen und Heinrich Becker (Berlin, 2010), S. 75–84 (80).

<sup>19</sup> Beket Bukovinská, Aachens Stuttgarter Allegorie: addenda exigua, in *Hans von Aachen in Context* (Anm. 16), S. 144–149.

<sup>20</sup> Konečný (Anm. 18), S. 80.

<sup>21</sup> Heinrich Zimmermann, Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, *JKSAK* 25 (1905), S. XIII–LXXV (XLV, Nr. 1157 und LVIII, Nr. 34); Jacoby (Anm. 15), S. 164; Beda Dudík, Die Rudolphinische Kunst- und Raritäten Kammer in Prag, *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 12 (1867), S. XXXIII–XLIV (XXXIX, Nr. 400).

<sup>22</sup> Kunstsammlungen der Georg-August-Universität Göttingen, Inv.-Nr. H 510. Federzeichnung, grau laviert, weiß gehöhlt, 311 × 211 mm. Kaufmann, S. 139–140, Kat.-Nr. 1.16; Jacoby (Anm. 15), S. 164, Kat.-Nr. 53; *Zeichnungen von Meisterhand: Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, hg. von Gerd Unverfehrt (Göttingen, 2000), S. 116, Kat.-Nr. 38. (Matthias Ohm); *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 232, Kat.-Nr. 90 (Lubomír Konečný).

<sup>23</sup> Eremitage, Sankt Petersburg. Inv.-Nr. OR-3852. Federzeichnung, laviert, 34,1 × 28,1 cm. Bezeichnet: „David Heidenreich 1601.“ Heinrich Geissler, Rudolphinische Filiationen in der

Zeichenkunst um 1600, in *Prag um 1600*, S. 70–83 (71–72, Abb. 4); Kunstmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. FP 4810. Kaufmann, S. 139; Günter Irmscher, Christoph Jamnitzer: neue Zeichnungen und ein Globuspokal, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1989), S. 117–129 (128); Jacoby (Anm. 15), S. 164.

<sup>24</sup> Mit Eselsohren wird grundsätzlich die Unwissenheit (Ignorantia) dargestellt, siehe Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst, *Acta Historiae Artium* 1 (1954), S. 215–234 (215), aber der Geldbeutel und die Kröte sind Attribute der Avaritia. Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione d'imagini delle virtù [...]* (Padova, 1611), S. 35–37.

<sup>25</sup> Siehe Anm. 23.

<sup>26</sup> „Jo. v. Ach. La Paix et la Justice, 1'8" × 1'5".“ Das Inventar von 1748 wurde veröffentlicht in: Amanda Ramm, *Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836* [= Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, 10] (München, 2009), S. 544–555, Hans von Aachens Gemälde: S. 553, Nr. 134. Zur Provenienz siehe: *Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock*, hg. von Ernst Brochhagen, Leo Cremer und Kurt Löcher [= Alte Pinakothek München, Katalog 1] (München, 1973), S. 9; Gisela Goldberg und Rüdiger an der Heiden, *Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden* (München, 1983), S. 33–34; Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek: Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder* (München, 1998), S. 190–193; Dekiert (Anm. 15), S. 246; Jacoby (Anm. 15), S. 166, Kat.-Nr. 54; Ramm, ibidem, S. 446, Kat.-Nr. 151.





4. David Heidenreich nach Hans von Aachen, Herkules bezwingt die Laster, 1601 (Eremitage, Sankt Petersburg)

Somit stellt sich die Frage, ob ihre Provenienzangaben es erlauben, sie mit den Kupferbildern in Steiningers Haus zu identifizieren, und sollte dies der Fall sein, welche Fassung der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* bei ihm aufgetaucht sein mag.

Die Münchner *Allegorie auf die Gerechtigkeit* (Abb. 2) ist seit dem 18. Jahrhundert in den kurfürstlichen Sammlungen in München nachweisbar. Als früheste Erwähnung des Bildes gilt ein Eintrag im Inventar der ein paar Jahre zuvor errichteten Galerie der

kurfürstlichen Residenz aus dem Jahr 1748: Da wurde sie als Darstellung von *Frieden und Gerechtigkeit* aufgeführt.<sup>26</sup> Ich denke, für die Anwesenheit des Bildes in München kann ein früherer Hinweis gefunden werden: In einem Inventar der kurfürstlichen Residenz aus dem frühen 18. Jahrhundert (sicherlich vor der Feuerbrunst im Jahre 1729) wurde ein Gemälde aufgeführt, das dem gesuchten Gemälde in Sujet und Größe entspricht, jedoch Christoph Schwarz zugeschrieben wurde: „Nr. 1 103. Schwarz: La Paix et la Justice,

1'8" × 1' 5½".<sup>27</sup> (Ein vergleichbares Werk des Letzteren wurde weder früher noch später in der Sammlung erwähnt.)

Wann und wie das Gemälde in die bayerische herzogliche Sammlung gelangte, wurde unterschiedlich erklärt. Nach einigen Annahmen – wie bereits erwähnt – war das Werk für Maximilian I., Herzog von Bayern vorgesehen und kam als Ehrengeschenk des Kaisers Rudolf II. nach München.<sup>28</sup> Andere sind der Meinung, dass Maximilian I. das Gemälde nach der Schlacht am Weißen Berg aus der Prager Kunstkammer als Kriegsbeute mitnahm.<sup>29</sup> Keine der beiden Theorien wird durch eine schriftliche Quelle belegt: Das Gemälde lässt sich zu Lebzeiten Maximilians I. in München nicht nachweisen.<sup>30</sup>

Über die Provenienz der anderen beiden Gemälde ist kaum etwas bekannt. Die Stuttgarter Allegorie (Abb. 1) ist erst seit dem frühen 20. Jahrhundert belegt: Zuerst ist sie in einer Mannheimer Privatsammlung aufgetaucht, dann wurde sie 1909 bei Helbig in München versteigert. Aus dem Nachlass eines Stuttgarter Kunstsammlers gelangte sie 1946 – auf Wunsch des Erblässers – ins Museum.<sup>31</sup> Noch weniger ist über die Vorgeschichte des Gemäldes in Detroit (Abb. 3) zu

<sup>27</sup> „Verzeichnis der Gemälde in der Residenz in München, vor dem Brand 1729“, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I, Fasz. 22, Nr. 61/1.

<sup>28</sup> Irmscher 1988 (Anm. 14), S. 43; Jacoby (Anm. 15), S. 168; Vignau-Wilberg (Anm. 15), S. 286, Kat.-Nr. D50. (Achim Riether); Dekiert (Anm. 15), S. 246.

<sup>29</sup> Eliška Fučíková, Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges, in *1648: Krieg und Frieden*, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling [= Europarat: Kunstaussstellung des Europarates 26: 4], Bd. 2, S. 273–293 (275); Irmscher 2001 (Anm. 14), S. 6.

<sup>30</sup> Die Verzeichnisse der Kammergalerie sind aus den Jahren 1607, 1627/30, 1635/38, 1641/42 überliefert. Veröffentlicht in: Lorenz Fischalek, Ein Verzeichnis der im Jahre 1607 auf der Cammer Galeria Herzog Maximilians I. aufbewahrten Gemälde, *Der Zwiebelturm* 25:4 (1970), S. 88–95; Peter Diemer, *Inventarium der gemalten und andern Stücken, auch vornommen sachen, so auf der Cammer Galeria zu finden sind: Das Inventar der Kammergalerie Kurfürst Maximilians I. von Bayern aus den Jahren 1627–30* [= Fontes 63] (Heidelberg, 2011); *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, hg. von Hubert Glaser [= Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte] (München, 1980), S. 79–100, 191–252. Das Inventar der Kunstkammer von 1598: *Johann Baptist*

wissen: 2002 wurde es vom Detroit Institute of Arts aus einer Privatsammlung gekauft.<sup>32</sup>

Die Herkunft von Gemälden lässt sich allerdings nicht nur durch schriftliche Quellen belegen, Nachbildungen können ebenfalls behilflich sein, den früheren Aufbewahrungsort zu ermitteln. Von der Fassung in Detroit sind beispielsweise mehrere auf Holz gemalte Kopien bekannt: Die eine tauchte 1928 auf einer Berliner Auktion auf, wo sie anhand des Monogramms DH Hans Donauer zugeschrieben wurde, was später in der Fachliteratur keine Zustimmung fand.<sup>33</sup> (Es stellt sich die Frage, ob die Signatur nicht für David Heidenreich steht, der – wie früher erwähnt – die Herkules-Komposition kopierte.) Ein anderes Replikat wurde als Gemälde von Joseph Heintz 1954 in Köln versteigert, zwei Jahre später tauchte es – ebenfalls Heintz zugeschrieben – in einer Ausstellung der Arcade Gallery in London auf.<sup>34</sup> Diese Zuschreibung wurde jedoch ebenfalls nicht aufgegriffen.<sup>35</sup>

Eine dritte, erst unlängst entdeckte Nachbildung in Krumau (Český Krumlov) (Abb. 5)<sup>36</sup> führt uns vielleicht dazu, den Entstehungsort der Kopien näher bestimmen zu können. Sie entstand vermutlich in den frühen 1600er Jahren im Auftrag des wohlhabenden

*Fickler: das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598: Editionsband. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*, hg. von Peter Diemer [= Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften München / Philosophisch-Historische Klasse, N. F. 125] (München, 2004).

<sup>31</sup> Zur detaillierten Provenienz siehe Corinna Höper, *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1996), S. 14; Jacoby (Anm. 15), S. 170–174, Kat.-Nr. 55.

<sup>32</sup> Keyes (Anm. 11), S. 212, Anm. 1.

<sup>33</sup> Öl auf Holz, 58 × 49 cm. Karl Ernst Henrici und Jakob Hecht, *Versteigerung von Gemälden, Antiquitäten, Miniaturen zu meist aus einer alten Berliner Sammlung [...], den 24. März 1928* (Berlin, 1928), S. 9, Nr. 71, Taf. II. Zusammen mit der Kopie in der folgenden Anmerkung wird behandelt in: *Deutsche und niederländische Malerei* (Anm. 26), S. 9–10.

<sup>34</sup> *Gemälde alter und neuzeitlicher Meister, Skulpturen, Möbel, Kunstgewerbe, Wirkteppiche, Orientteppiche, aus verschiedenem Besitz, [...] Versteigerung im „Haus Lempertz“, Köln, 18.–21. November 1954* [= Katalog 441] (Köln, 1954), S. 16, Nr. 54, Taf. 42; Lili Frohlich-Bume, *Manieristische Kunst in der Arcade Gallery, Weltkunst* 26:4 (1956), S. 9–10. Die Maßangaben sind unterschiedlich: im Auktionskatalog steht 59 × 48 cm, im Bildverzeichnis der Arcade Gallery 56 × 45 cm, doch den Abbildungen zufolge dürfte es sich um dasselbe Werk gehandelt haben.



5. Hans von Aachen, Nachfolger,  
Allegorie auf die Gerechtigkeit  
(Staatliche Burg und Schloss  
Český Krumlov)

böhmischen Magnaten Petr Vok z Rožmberka [Peter Wok von Rosenberg] (1539–1611), und wird dem Maler Bartoloměj Beránek-Jelínek (gest. 1618) zugeschrieben, der 1602–1603 Porträts und andere Werke in Rosenbergs Auftrag ausgeführt hat.<sup>37</sup> Als Vorlage dürfte ihm ein Originalbild in der kaiserlichen Sammlung gedient haben,<sup>38</sup> das sich – trotz kleinerer Abweich-

ungen (wie z.B. das Richtblei statt der Waage in Justitias Hand) – eindeutig mit der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* in Detroit (Abb. 3) identifizieren lässt. Diese Fassung muss daher um 1600 in Prag gewesen sein.

Nach dem Münchner Bild sind mir keine gemalten Kopien bekannt. Es hat aber zwei Kupferstichen als Vorlage gedient, die vermutlich beide in Augsburg

<sup>35</sup> In der Monografie über Joseph Heintz wurde es nicht aufgeführt: Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler* (Weissenhorn, 1971).

<sup>36</sup> Státní hrad a zámek Český Krumlov, Inv. CK06740 (früher CK3715), Leihgabe in Státní zámek Třeboň. Öl auf Holz, 59,6 × 49 cm.

<sup>37</sup> *Rožmberkové: Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, hg. von Jaroslav Pánek (České Budějovice, 2011), S. 611, Kat.-

Nr. XXXIII.4 (Eliška Fučíková); Eliška Fučíková, Kulturelles Umfeld der Rosenberger in der frühen Neuzeit, in *Die Rosenberger: Eine mittelalterliche Magnatenfamilie*, hg. von Martin Gaží, Jaroslav Pánek und Petr Pavelec (České Budějovice, 2015), S. 486–497 (496).

<sup>38</sup> Fučíková 2011 (Anm. 37); Fučíková 2015 (Anm. 37), S. 496; *Ad unicum. Umělecká díla z fondů Národního památkového ústavu, I/1. Od gotiky k manýrismu*, hg. von Šárka Radostová,



6. Georg Andreas Wolfgang nach Hans von Aachen, Allegorie auf die Gerechtigkeit, um 1700 (Rijksmuseum Amsterdam)

verfertigt worden sind. Der eine wurde im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts von Lucas Kilian (1579–1637),<sup>39</sup> der andere um die Wende zum 18. Jahrhundert von Georg Andreas Wolfgang (1631–1716)<sup>40</sup> in Kupfer gestochen (Abb. 6).<sup>41</sup> Es ist beachtlich, dass – abgesehen von einigen Jahren, die Kilian in Italien verbrachte – beide Kupferstecher in Augsburg tätig waren, in der Stadt, die Steiningers Kunstsammlung beherbergte. Vorlagen ließen sich zwar nicht nur vor Ort auffinden, doch keiner der Kupferstecher scheint einen Zugang zur herzoglichen Sammlung in München gehabt zu haben, um dort Vorlagenzeichnungen für Kupferstiche anzufertigen. Für beide erreichbar war das Bild an einem Ort, und zwar in Augsburg. Demzufolge mag das Gemälde erst im frühen 18. Jahrhundert nach München gelangt sein, was auch durch die Tatsache

gestützt wird, dass es sich gerade von da an in den kurfürstlichen Inventaren nachweisen lässt.

Weitere Anhaltspunkte bieten die Grafiken leider nicht: Georg Andreas Wolfgang legte dem Kupferstich keine Widmung bei, Kilians Werk hat sich in keinem Exemplar erhalten.<sup>42</sup> Sicher ist, dass Lucas Kilian mit Hans Steininger vertraut war und ihn hoch schätzte. Im Jahre 1610 hat er ihm einen Kupferstich nach Bartholomäus Sprangers *Herkules und Antaeus* gewidmet.<sup>43</sup> Laut Paul von Stetten soll ihm Kilian auch seine Evangelistenfolge nach Matthäus Gundelach, insgesamt vier Blätter und ein Titellkupfer, gewidmet haben.<sup>44</sup>

Alles in allem lassen sich zwei unabhängige Gemäldepaare abzeichnen: Einerseits das *Herkules bezwingt die Laster* und die Detroitter Fassung der *Allegorie auf die Gerechtigkeit*, die beide um 1600 in Prag vorlagen

(Abb. 3–4), andererseits die Stuttgarter und Münchner Allegorien (Abb. 1–2), die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts – sicher noch vor Hans Steiningers Tod (1634) – in Augsburg auftauchen.

Die Bildmaße lassen ebenfalls zwei Gemäldepaare vermuten. Obwohl es keine großen Unterschiede zwischen den Bildern gibt, weisen die Stuttgarter und Münchner Gemälde fast identische Maße auf (55,5 × 47 cm, bzw. 56 × 47 cm). Die Allegorie in Detroit ist etwas größer (60 × 49,8 cm), und das verschollene *Herkules bezwingt die Laster* dürfte der nahegestanden haben. Dies lässt sich zumindest aus einer seiner Nachzeichnungen ableiten, die die Komposition in Originalgröße (58 × 48 cm) nachgebildet zu haben scheint.<sup>45</sup> (Andererseits bin ich nicht überzeugt, dass die beiden letzteren als Pendants für die kaiserliche Sammlung konzipiert worden sind: Die Bilder scheinen sowohl thematisch als auch kompositionell eher Alternative zueinander darzustellen.)

Wie die in der Sammlung Steininger aufgeführten Allegorien Hans von Aachens nach Augsburg gelangten, muss vorläufig offenbleiben. Hans Steininger tätigte ab den 1610-er Jahren regelmäßig Kunstkäufe,

teils direkt von den Künstlern, teils aus lokalen Kunstsammlungen.<sup>46</sup> Es ist nicht unvorstellbar, dass er die Kupferbilder aus Hans von Aachens Nachlass in Augsburg erwarb. Nach dem Tode Rudolfs II. beabsichtigte der Maler wohl, nach Augsburg überzusiedeln, im Oktober 1613 erhielt er sogar einen Passbrief, zwei Wagen mit „Fahnrissen und Truhen“ von Prag nach Augsburg zollfrei zu führen.<sup>47</sup> Kurz darauf berichtete er von einer „dringenden Abreise“, die er vor sich hat.<sup>48</sup> Wenn es dazu kam, fand die Abreise wohl noch im November statt. Doch der Umzug kam nicht zustande, da Hans von Aachen im März 1615 in Prag starb, und seine Witwe ließ sich später in München nieder.<sup>49</sup> Vom weiteren Schicksal der zuvor nach Augsburg transportierten (?) Truhen ist mir nichts bekannt.

#### „Un ritratto di mezzo busto del Ser(enissi)mo Guillelmo Duca di Baviera“

In der Sammlung Steininger wurde auch ein Hans von Aachen zugeschriebenes Porträt von Wilhelm V. von Bayern aufgeführt: „11. Un ritratto di mezzo busto del Ser(enissi)mo Guillelmo Duca di Baviera di mano di Ansfonach – ne richiede 24 F“. Obwohl bei diesem

Hana Baštýřová und Tomáš Gaudek (Prag, 2017), S. 287–290, Kat.-Nr. 53 (Pavla Hlušičková).

<sup>39</sup> *HG*, Bd. I, *Achen–Altdorfer* (Amsterdam, 1954), Nr. 58; *HG*, Bd. XVII, *Lucas Kilian to Philipp Kilian*, hg. von Fedja Anzelewsky (Amsterdam, 1976), Nr. 538; *NHG*, Bd. I, *Hans von Aachen*, hg. von Joachim Jacoby und Robert Zijlma (Rotterdam, 1996), S. 229.

<sup>40</sup> *NHG* (Anm. 39), S. 133–134. Es wurde von Irmscher 2001 (Anm. 14), S. 5 auf etwa 1700 datiert.

<sup>41</sup> Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-56.543. Kupferstich, 582 × 461 mm.

<sup>42</sup> Die Kenntnis seiner Existenz und der Anfangszeile seiner Widmung ist einer Aufzeichnung von Carl Heinrich von Heineken zu verdanken, der nach einem seitdem verschollenen Exemplar in Dresden arbeitete; siehe *NHG* (Anm. 39), S. 229.

<sup>43</sup> Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers* (Diss. Wien, 1958), S. 282, Nr. 41; *HG* (Anm. 39), Bd. XVII, Nr. 527; Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works* (New Haven, 2014), S. 344, Kat.-Nr. 226. Er hat in seiner Widmung die Bildung und Kunstkenntnis des Augsburger Ratsherren betont: „Cl(arissimo) et ornat(issi)mo viro d(omi)n(o) Iohanni Stainingero, senatori Aug(ust)ae Vindel(icorum) antiquae elegantiae admiratori et conquisitori studiosiss(im)o d(omi)no et patrono honorandi.“

<sup>44</sup> Da die vier überlieferten Stiche keine Widmung enthalten, dürfte sie sich auf dem Titelblatt befunden haben, von dem derzeit kein Exemplar nachweisbar ist. Die Widmung, die Steininger „artium & elegantiarum admiratorem studiosissimum“ nennt, wird zitiert nach: Paul von Stetten, d. J., *Geschichte der adelichen Geschlechter in der Freyen Reichs-Stadt Augsburg* (Augsburg, 1762), S. 301. Auf diesem verlorenen Titelblatt muss sich auch das Datum der Ausgabe (1629) befunden haben, vgl. Elisabeth Bender, *Matthäus Gundelach: Leben und Werk* (Diss. Frankfurt a. M., 1981), S. 243, Nr. ZA 6–9.

<sup>45</sup> Siehe Anm. 23.

<sup>46</sup> Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin: Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619* [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, 6] (Wien, 1894), S. 8, Steiningers Erwerbungen in den Jahren 1611 und 1612: S. 15, 17, 39–41, 44–45, 47, 58, 60, 61, 65, 90, 92–93, 101, 118, 121, 128–129, 141, 147, 153, 175.

<sup>47</sup> Rudolf Arthur Peltzer, *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit*, *JKSW* 30 (1911/12), S. 59–182 (doc. 37–38); Jacoby (Anm. 15), S. 75, Anm. 67. Für den Hinweis bedanke ich mich beim Betreuer dieses Beitrags.

<sup>48</sup> Peltzer (Anm. 47), doc. 39.

<sup>49</sup> *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 11.

Bildnis die Maßangaben fehlen, lassen der Schätzwert (24 Gulden) und Bildausschnitt (Brustbild) darauf schließen, dass es um ein relativ kleines Bild gehandelt hat. Hans von Aachens Porträt vom Herzog Wilhelm V. hat sich in mehreren Fassungen erhalten: meist repräsentative Herrscherdarstellungen variiert vom Ganzfigurenbildnis über das Kniestück bis hin zum Halbfigurenbild, die in Hans von Aachens Werkstatt, mit mehr oder weniger Beteiligung des Meisters ausgeführt wurden.<sup>50</sup>

Im Hinblick auf Bildausschnitt entspricht die Beschreibung in Steiningers Liste einem Porträt Wilhelms V. auf Burg Trausnitz in Landshut (Abb. 7)<sup>51</sup>, das in der Forschung als Hans von Aachens einziges eigenhändiges Porträt des Herrschers gilt.<sup>52</sup> Das Brustbild ist unbezeichnet, seine Entstehung wird aufgrund einer datierten Kopie auf die Zeit vor 1589 zurückgeführt.<sup>53</sup> Den biografischen Daten zufolge dürfte es aber nicht viel früher entstanden sein: Hans von Aachen kam in April 1587 nach München.<sup>54</sup> Das Gemälde befand sich bis in die 1920-er Jahre in einer Privatsammlung.<sup>55</sup>

Das Bildnis zeichnet sich durch seine vertiefte, psychologisierende Darstellungsweise aus: Herzog Wilhelm V. wird in einem Bildnis privaten Charakters, ohne die Merkmale des höfisch repräsentativen Porträts festgehalten.<sup>56</sup> Hans von Aachen konzentriert sich



7. Hans von Aachen, Porträt Herzog Wilhelm V. von Bayern, um 1587/89 (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Landshut, Burg Trausnitz)

<sup>50</sup> Porträtvarianten: Rüdiger an der Heiden, Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, *JKSW* 66 (1970) S. 135–226 (S. 186, Nr. A15b–d); *Um Glauben und Reich* (Anm. 15), S. 50, Kat.-Nr. 66 (Johannes Erichsen); Jacoby (Anm. 15), S. 262, Nr. 103; Antonio Ernesto Denunzio, A Newly Rediscovered Portrait of William V of Bavaria by Hans von Aachen, *Studia Rudolphina* 15 (2015), S. 126–132.

<sup>51</sup> Öl auf Leinwand, 57,5 × 46,5 cm. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (BVStSGS), Landshut, Burg Trausnitz, Inv.-Nr. LaT.G0037. Eine zeitgenössische, allerdings nicht besonders hochwertige Kopie ebendort, Inv.-Nr. LaT.G0044, Öl auf Leinwand, 62,5 × 50,5 cm. Bei Brigitte Langer (BVStSGS, LaT) bedanke ich mich für die Berichtigung der in der Literatur gängigen Inventarnummern.

<sup>52</sup> An der Heiden (Anm. 50), S. 156–158, 183–185, Nr. A11; *Um Glauben und Reich* (Anm. 15), S. 59, Kat.-Nr. 85 (Johannes Erichsen); *NHGE* (Anm. 39), S. 224, Nr. 103; *Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, hg. von Reinhold Baumstark, Ausst. Kat. (München, 1997), S. 346, Kat.-Nr. 50 (Lorenz Seelig); Jacoby (Anm. 15), S. 47, 260, Nr. 101; Vignau-Wilberg (Anm. 15), S. 28–29, Kat.-Nr. A1 (Achim Riether);

*Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 147, Kat.-Nr. 31 (Joachim Jacoby).

<sup>53</sup> Privatsammlung, Öl auf Leinwand. Bezeichnet rechts oben: ANNO DOMINI / 1589. Die Kopie wurde nach dem repräsentativen Ganzfigurenbildnis im Bayerischen Nationalmuseum gemalt (das jedoch wiederum auf das Brustbild zurückzuführen ist). *Um Glauben und Reich* (Anm. 15), S. 50, Kat.-Nr. 66 (Johannes Erichsen); S. 95, Kat.-Nr. 135 (Ders.); Jacoby (Anm. 15), S. 263, Nr. 103/1.

<sup>54</sup> Eliška Fučíková, Das Leben, in *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 3–11 (4).

<sup>55</sup> Erworben vom Architekten Bähr, Tutzing, 1927. Bereits 1924 in seinem Besitz erwähnt von Adolf Feulner, *Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und in Schloß Nymphenburg* (München, 1924), S. 63, Nr. 274.

<sup>56</sup> An der Heiden (Anm. 50), S. 156–157; Eliška Fučíková, Über die Tätigkeit Hans von Aachens in Bayern, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 21 (1970), S. 129–142 (138); Karl Schütz, Porträtmalerei, in *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 53–61 (S. 60); Eliška Fučíková, Die Malerei, in *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 13–31 (21).

ausschließlich auf die plastische Modellierung des Gesichts und die Wiedergabe der Persönlichkeit des Dargestellten. Durch die persönliche Gestaltungsweise, die einfache, dunkle Kleidung, auf der sich die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies kaum abzeichnet, zeigt das Porträt – im Gegensatz zu Hans von Aachens Herrscherbildnissen – mit den Künstlerporträts (Caspar Rem, Lodewijk Toeput usw.) eine enge Verwandtschaft. Den Vermutungen nach soll dieses Bildnis als Studienbild für das Atelier gedient haben, das Hans von Aachen unmittelbar nach dem Modell ausführte und später – mit erheblicher Werkstattbeteiligung – als Vorlage für weitere repräsentative Bildnisse in ganzer oder halber Figur verwendete.<sup>57</sup>

Obwohl dem Bildnis durch die Verbreitung in Kopien und im Kupferstich (Jan Sadeler, zwischen 1589–1595) eine repräsentative Funktion als Herrscherporträt beigemessen werden kann,<sup>58</sup> geht die Mehrheit der Kopien, die nach Hans von Aachens Porträt von Wilhelm V. entstanden, nicht unmittelbar auf das Original zurück. Einige Motive der Nachbildungen lassen sich nämlich aus dem Brustbild nicht ableiten: Diesen dürften verschiedene gemalte Varianten zugrunde gelegen haben.

In mehreren Kupferstichkopien fällt beispielsweise ein Zeigegestus auf, wie der Herzog die linke Hand zum Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies auf seiner Brust erhebt (Abb. 8),<sup>59</sup> während er sich mit seiner rechten Hand auf ein Buch/Schriftstück auf einem Tisch stützt.<sup>60</sup> Eine kleine, jedoch bemerkenswerte Abweichung vom Originalbild ist, dass der Herzog in den Kupferstichen einen Kragen mit Spitzenrand trägt. Auf Hans von Aachens Porträtaufnahme ist nur ein schlichter weißer Kragen zu sehen.<sup>61</sup> Auf den meisten Kopien



8. Giacomo Franco nach Hans von Aachen, Porträt Herzog Wilhelm V., 1596 (Rijksmuseum Amsterdam)

besteht die Ordenskette aus länglichen Gliedern, auf dem Brustbildnis sind sie eher kurz.<sup>62</sup>

Stellung und Kleidung des Dargestellten sind mit denen der offiziellen Porträts von Wilhelm V. vergleichbar,

<sup>57</sup> Feulner (Anm. 55) S. 63, Nr. 274; Rudolf Arthur Peltzer, Hans von Aachen: Eine Nachlese, *Walraf-Richartz Jahrbuch* 5 (1928), S. 75–84 (83); An der Heiden (Anm. 50), S. 157; Fučíková (Anm. 56), S. 137–138; *Rom in Bayern* (Anm. 52), S. 346, Kat.-Nr. 50 (Lorenz Seelig); *NHGE* (Anm. 39), S. 224.

<sup>58</sup> Jacoby (Anm. 15), S. 260, Kat.-Nr. 101. Zu den Kupferstichkopien des Bildnisses siehe *NHGE* (Anm. 39), S. 224–226, Nr. 103/a–k.

<sup>59</sup> Giacomo Franco: Porträt von Wilhelm V., 1596. Aufschrift: Ser(enissimus) Gvilhelmvs Comes Palatin(us) Rheni vtrivsq(ue) Bavariae Dvx. J. j. l. Franco forma. Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-1911-4915. Kupferstich, 192 × 136 mm.

<sup>60</sup> Wolfgang Kilian (1605), Wolfgang Kilian–Christoph Gewold (1620), Franz Christoph Khevenhiller (1721), Joseph Anton Zimmermann (1773), siehe *NHGE* (Anm. 39), S. 226, Nr. 103g, i, j. Diese Geste tauchte bereits auf einem kleinen, auf Pergament gemalten Diptychon (um 1589) auf, das Hans von Aachen zugeschrieben wird, siehe *Um Glauben und Reich* (Anm. 15), S. 95, Kat.-Nr. 135 (Johannes Erichsen).

<sup>61</sup> Die einzige Ausnahme ist eine Lithografie aus dem 19. Jahrhundert (Maximilian Franck, 1815), siehe *NHGE* (Anm. 39), S. 226, Nr. 103k.

<sup>62</sup> Auf diesen Unterschied hat Johannes Erichsen aufmerksam gemacht Johannes Erichsen, *Die Wittelsbacher-Bildnis-*

so vor allem auf dem Ganzfigurenbildnis im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 9),<sup>63</sup> aber als mögliche Vorlage für Kopien kommt auch das Bildnis des sitzenden Herzogs in der Wittelsbacher Porträtgalerie in Schleißheim in Frage. Das erstere wurde in der Forschung – wie das Gegenstück mit Renate von Lothringen – Hans von Aachens Werkstatt zugewiesen,<sup>64</sup> für das letztere ist Hans Werl belegt.<sup>65</sup> Das Gesicht lässt sich bei beiden Werken auf Hans von Aachens Brustbild zurückführen, die Figur wurde aber unterschiedlich inszeniert. Das ganzfigurige Bildnis folgt der Tradition der höfisch-repräsentativen Porträts, wobei der Fokus nicht mehr darauf lag, die individuelle Erscheinung bildhaft zu machen, sondern die hohe Standesperson darzustellen. Einige Bildmotive, wie der Zeigegestus des Herzogs, der über dem pelzbesetzten Kleid liegende Kragen mit Spitzenrand (seltener noch auch der beiseite gezogene Vorhang), fanden durch Kupferstichkopien weite Verbreitung. Das Ganzfigurenbildnis weist sogar weitere Varianten in Halb- und Dreiviertelfigurenformat auf. Eine qualitätsvolle, größtenteils von Hans von Aachen ausgeführte Fassung ist zum Beispiel aus der Sammlung der Bank Intesa Sanpaolo bekannt.<sup>66</sup>

se der Kammergalerie Maximilians I., in *Quellen und Studien* (Anm. 30), S. 179–190 (S. 189, Anm. 37).

<sup>63</sup> Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. R6650. Öl auf Leinwand, 252 × 112,5 cm.

<sup>64</sup> Peltzer (Anm. 47), S. 169, Nr. 11; An der Heiden (Anm. 50), S. 159, 185, Nr. A15; *Um Glauben und Reich* (Anm. 15), S. 50, Kat.-Nr. 66 (Johannes Erichsen); Schütz (Anm. 56), Abb. 53–55, 57–58.

<sup>65</sup> Heute Schloss Berchtesgaden, Inv.-Nr. WAF B Ia 104, siehe An der Heiden (Anm. 50), S. 186, Nr. A 15d; Erichsen (Anm. 62), S. 184, Anm. 37; Monika Bachtler, Peter Diemer und Johannes Erichsen, Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642, in *Quellen und Studien* (Anm. 30), S. 191–252 (240, Nr. XIV, 9). In der Wittelsbacher Porträtgalerie: Heinz Braune, Der bayerische Kammermaler Hans Wörl, *Münchner Neueste Nachrichten*, Beilage Nr. 28 (1908), S. 265–267 (266); Peltzer (Anm. 47), S. 169, Nr. 23; Lorenz Seelig, Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in *Quellen und Studien* (Anm. 30), S. 253–327 (306, Nr. 47).

<sup>66</sup> Denunzio (Anm. 50). Früher im Besitz der Banca Commerciale Italiana. Eine Hans von Aachen zugeschriebene Halbfigurenvariante tauchte bereits 1931 in einer Münchener Versteigerung auf, siehe Hugo Helbing, *Altes Kunstgewerbe, Skulpturen, Wand- und Orientteppiche, [...] Versteigerung in der Galerie Hugo Helbing, München, Mittwoch den 9. Dezem-*



9. Hans von Aachen, Porträt Herzog Wilhelm V. von Bayern, nach 1589 (Bayerisches Nationalmuseum München)



Bei den Kupferstichen, die ebenfalls einen Brustbildausschnitt aufweisen (vor allem Jan Sadeliers Porträtstich), bleibt jedoch die Frage nach der unmittelbaren Vorlage offen. Einige Details (wie z.B. die Spitze am Kragen) sprechen für das offizielle Porträt als Vorlage, andere (wie die Modellierung des Gesichts, die Form der Kettenglieder des Ordens vom Goldenen Vlies) weisen auf Kenntnis des Originals hin. Dies widerspricht jedoch nicht der Annahme, dass Hans von Aachens Bildnisaufnahme nicht in den herzoglichen Hof gelangte. Die Gebrüder Sadeler arbeiteten in der ersten Hälfte der 1590er Jahre mehrmals mit Hans von Aachen zusammen, Jan Sadeler konnte sich mit dem Original auch bei ihm vertraut machen.

Allen Anschein nach blieb also das originale Brustbildnis im Atelier des Malers, und nach den vorliegenden Angaben scheint dieses Original mit dem Porträt in Steiningers Besitz identisch zu sein. Bereits bei der Beschreibung der Allegorien wurde vermutet, dass Steininger die Gemälde Hans von Aachens aus dem Augsburger Nachlass des Malers erwarb, und im Fall des Porträts Wilhelms V. erscheint diese Vermutung noch plausibler.<sup>67</sup>

### „Una Venere e Cupido significante la Pittura e la Musica“

In der Sammlung Milbinger wurden zwei Werke aufgeführt, die Hans von Aachen zugeschrieben waren. Das eine war ein kleines (ca. 22–23 cm hohes) Ölgemälde, das Venus und Amor darstellte, die sinnbildlich für Malerei und Musik standen: „Nr. 7. Una Pittura à olio piccola di una Venere e Cupido significante la Pittura e la Musica di P. 1 di Hans von Hac, F. 30.“ Aufgrund der Beschreibung dürfte es hier um eine Komposition gehandelt haben, die 1591 von Raphael Sadeler in den Kupferstich umgesetzt wurde (*Amor Fucatus / Geschminkte Liebe*) (Abb. 10).<sup>68</sup>

Das Bild macht auf die Gefahren der falschen Liebe aufmerksam: Während Amor die Aufmerksamkeit von Venus ablenkt, nimmt er ihr das Gewand von der

ber 1931 und folgende Tage (München, 1931), S. 22, Nr. 368, die laut einem Vermerk im Auktionskatalog von einem Herrn namens „Maschmeyer“ zum Verkauf angeboten war. Die Bildmaße wurden nicht angegeben. Vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue D-608.

<sup>67</sup> Siehe Anm. 47.



10. Raphael Sadeler nach Hans von Aachen, *Amor fucatus*, 1591 (Rijksmuseum Amsterdam)

Schulter. Die Komposition weist die Attribute von Malerei, Musik und Theater (Pinsel, Palette, Streichinstrumente, Notenbuch sowie Maske) auf, denen zufolge dürfte die Verkaufsliste die Darstellung als *Allegorie auf die Malerei und Musik* interpretiert haben.

Die einzig bekannte gemalte Version der Komposition in Chimei Museum in Tainan (Taiwan), bei der es sich wohl um eine Kopie nach dem Kupferstich

<sup>68</sup> Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB 7572. Kupferstich, 218 × 139 mm. *HDF*, Bd. 21, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II: Text*, hg. von Dieuwke de Hoop Scheffer und Karel G. Boon (Amsterdam, 1980), Nr. 184; *NHGE* (Anm. 39), Nr. 59; Peltzer (Anm. 47), S. 165, Nr. 15; *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 180, Kat.-Nr. 54 (Joachim Jacoby).

handelt,<sup>69</sup> weist eine Größe von 51×42 cm auf, was eine Identifizierung mit der viel kleineren Fassung in Milbingers Besitz verhindert.

**„Un Ritratto di Hans von Hac [...] fatto di sua mano“**

In Milbingers Liste (Nr. 4) fand sich auch ein Selbstbildnis des Malers. Hans von Aachen hat des Öfteren Selbstporträts gemalt: bald in Genrebilder komponiert, in der Gesellschaft von anderen, bald allein, mit einem Glas Wein. Beim vorliegenden Bild jedoch können wir uns – aufgrund des kurzen Eintrags im Verzeichnis – ein konventionelles Selbstbildnis vorstellen. Die Liste erwähnt nämlich keine auffallenden Motive, festgehalten wird nur, dass der Maler das Bildnis, das ihn wiedergibt, selbst angefertigt hatte: „Un Ritratto di Hans von Hac a sua similitudine, e fatto di sua mano, F. 15“. Anhand des Schätzwertes (15 Gulden) dürfte es sich wiederum um ein kleines Gemälde gehandelt haben.

Aus dem Œuvre sind mehrere Selbstbildnisse bekannt, die diesen Kriterien entsprechen könnten. Ein Jugendporträt, das um 1575 entstand (Abb. 11), befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.<sup>70</sup> Es ist umstritten, ob es noch in Köln oder bereits in Venedig gefertigt wurde.<sup>71</sup> Das Gemälde befand sich im 20. Jahrhundert im Besitz von Wiener Kunstsammlern; auf der Rückseite gibt es eine fragmentarische Beschriftung und einen aufgeklebten Zettel, die auf nicht identifizierte Besitzer aus dem 18. und 19. Jahrhunderts hinweisen,<sup>72</sup> sowie eine frühere (barocke?), italienische Aufschrift: „Ritratto di Hans van Hachen / fatto di sua mano / fu Pittore celebre dell’Imperatore / Rodolfo 2°.“ Aufgrund dieser Aufschrift wird für das Gemälde italienische Herkunft vermutet.

Als möglicher Besitzer wurde vor Kurzem der Juwelier und Kunstsammler Hans Jakob König (1536–



11. Hans von Aachen, Selbstbildnis, um 1575 (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln).

1601/3), ein Agent des Kaiser Rudolfs II. in Venedig, genannt.<sup>73</sup> König war mit dem Maler persönlich vertraut; er mag gewesen sein, der den Kaiser auf sein Talent als Porträtmaler aufmerksam machte. In Königs Nachlassverzeichnis von 1603 wurden zwei selbst gemalte, aber in unterschiedlichen „Manieren“ ausge-

<sup>69</sup> Ming-Ling Tsai, Hans von Aachen’s Allegorical Representations of the Arts, and His Newly Identified Painting Allegory of the Arts, *EurAmerica* 51:1 (2021), S. 1–60. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich dem Betreuer des vorliegenden Beitrags.

<sup>70</sup> Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 3211. Öl auf Holz, 51,2 × 36,5 cm.

<sup>71</sup> Peltzer (Anm. 47), S. 63, 164, Kat.-Nr. 73; An der Heiden (Anm. 50), S. 140, 178–179, Kat.-Nr. A3; Eliška Fučíková, „Quae praestat iuvenis vix potuere viri“. Hans van Aachens Selbstbildnis in Köln, *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 33 (1971), S. 115–124

(115); *Rudolf II and Prague*, S. 389. Kat.-Nr. I.2. (Eliška Fučíková); Jacoby (Anm. 15), S. 11, 223–225, Kat.-Nr. 75; *Hans von Aachen* (Anm. 18), Kat.-Nr. 1 (Eliška Fučíková).

<sup>72</sup> Die Provenienzzangaben siehe detailliert in Ursula Erichsen-Firle und Horst Vey, *Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums* [= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 10] (Köln, 1973), S. 13; Jacoby (Anm. 15), S. 223.

<sup>73</sup> *Hans von Aachen* (Anm. 18), Kat.-Nr. 1 (Eliška Fučíková).

führte Bildnisse des Malers aufgeführt.<sup>74</sup> Bilder aus seinem Nachlass hätten ihren Weg nach Augsburg beispielsweise durch Verwandtschaftsbeziehungen finden können: Königs Tochter, Katharina hat in die Familie Ott eingeheiratet, die als Faktor der Familie Fugger in Venedig tätig war, und den transalpinen Kunsthandel über Jahrzehnte hinweg in Monopolsituation gesteuert.<sup>75</sup> Mehrere Bildnisse aus Königs Porträtsammlung lassen sich heute noch identifizieren, sie tragen jedoch eine einheitliche Beschriftung, die auf dem Porträt in Köln nicht zu finden ist, so wird dieses Selbstbildnis in der Fachliteratur bis dato nicht auf Königs Nachlass zurückgeführt.<sup>76</sup>

Ein weiteres Selbstporträt befindet sich im Palazzo Pitti in Florenz.<sup>77</sup> Das Bildnis wurde zum ersten Mal von Arthur Rudolf Peltzer Hans von Aachen zugewiesen, früher war es für Velázquez gehalten.<sup>78</sup> Die Datierung des Gemäldes wird unterschiedlich beurteilt: Sie schwankt zwischen 1585 und 1595, aufgrund Stilanalogien wird neuerdings für das spätere Datum plädiert.<sup>79</sup> Obwohl das Porträt inventarisch nicht belegt ist, dürfte es sich bereits im 17. Jahrhundert im Mediceischen Besitz befunden haben.

Ein drittes, repräsentatives Selbstbildnis von Hans von Aachen aus den Jahren um 1600 ist durch einen Kupferstich überliefert. Hans von Aachen hat dieses Porträt – wie Karel van Mander davon berichtete – an seinen Schüler, Pieter Isaacs nach Amsterdam geschickt, wo dann 1601 von Jan Saenredam in einen Kupferstich mit architektonischem Rahmen übersetzt

wurde.<sup>80</sup> Über das weitere Schicksal des Originals ist nichts bekannt.

Obwohl die oben zitierte Quelle keine ausreichenden Anhaltspunkte bietet, das *Selbstbildnis* in Milbingers Sammlung mit einem der vorhin erwähnten Werke in Verbindung bringen zu können, verdient ein Aspekt vielleicht Aufmerksamkeit, und der zeigt in Richtung des Kölner Porträts. Die Verzeichnisse, die in Steiningers und Milbingers Haus erstellt wurden, waren – wie bereits erwähnt – in Italienisch geschrieben, das vermutlich die Muttersprache des Verfassers war. (Jedenfalls waren ihm die deutschen Künstlernamen augenscheinlich fremd.) Er scheint jedoch versucht haben, die Schreibweise der Künstlersignaturen – falls vorhanden – zu übernehmen. Darauf kann zurückgeführt werden, dass Hans von Aachen bei der Aufführung seiner fünf Werke in drei unterschiedlichen Namensformen festgehalten wurde, vermutlich nicht unabhängig davon, ob und wie das Gemälde signiert war.

Die Beschriftung auf der Rückseite des Kölner Bildes („Ritratto di Hans van Hachen, fatto di sua mano [...]“) weist auffallende Ähnlichkeiten mit der Objektbeschreibung in Milbingers Liste („un Ritratto di Hans von Hac a sua similitudine, e fatto di sua mano“) auf. Dabei ist nicht nur die Erwähnung der Eigenhändigkeit bemerkenswert, sondern auch die Schreibweise, wie man den Maler benannte (Hans van Hachen/Hans von Hac). Dies lässt auf eine schriftliche Vorlage schließen, die dem Verfasser des Inventars zur Verfügung stand und in der Hans von Aachen als „von Hac(hen)“

<sup>74</sup> Andrew John Martin, Eine unbekanntes Sammlung bedeutender Porträts der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König, *Kunstchronik* 48 (1995), S. 46–54 (52, Nr. 13–14): „Joan al ach ipsius“, „deto Vn altra maniera ipsius“.

<sup>75</sup> Martin (Anm. 74), S. 47; Andrew John Martin, Quellen zum Kunsthandel um 1550–1600: Die Firma Ott in Venedig, *Kunstchronik* 48 (1995), S. 535–539; zur Familie Ott siehe noch: Sibylle Backmann, Kunstagenten oder Kaufleute? Die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550–1650), in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich*, hg. von Klaus Bergdolt und Jochen Brüning [= *Colloquia Augustana*, 5] (Berlin, 1997), S. 175–197.

<sup>76</sup> Zur Sammlung Königs siehe Martin (Anm. 74); Andrew John Martin, I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti, in *Il collezionismo d'arte*

*a Venezia: Dalle origini al Cinquecento*, hg. von Michel Hochmann, Rosella Lauber und Stefania Mason (Venezia, 2008), S. 143–163 (158–159).

<sup>77</sup> Galleria Palatina a Palazzo Pitti di Firenze, Inv.-Nr. 1912 n. 329. Öl auf Leinwand, 45 × 61 cm.

<sup>78</sup> Peltzer/Sandart (Anm. 13), S. 397, Anm. 612; Peltzer (Anm. 57), S. 81; Niccolò Cipriani, *La Galleria Palatina nel Palazzo Pitti a Firenze: Repertorio illustrato di tutti i dipinti, le sculture, gli affreschi e gli arredi* (Firenze, 1966), S. 235, Nr. 329.

<sup>79</sup> Peltzer (Anm. 57), S. 81; An der Heiden (Anm. 50), S. 148, Kat.-Nr. A 10; *Prag um 1600*, S. 212–213, Nr. 94 (Eliška Fučíková); Schütz (Anm. 56), S. 58; *Hans von Aachen* (Anm. 18), S. 183, Kat.-Nr. 57 (Thomas Fusenig).

<sup>80</sup> An der Heiden (Anm. 50), S. 167–168, 209–211, Kat.-Nr. B12; *Kaufmann*, S. 146, Nr. I. 37; Jacoby (Anm. 15), S. 225–226, Kat.-Nr. 77.

benannt wurde. Die italienische Inschrift auf dem Kölner Porträt erfüllt dieses Kriterium auf jeden Fall.

Zum Vergleich: Hans von Aachen wurde in demselben Inventar bei der Aufführung der beiden Herrschaftsallegorien als „Hans von Ach“ bezeichnet, wohl nicht unabhängig davon, dass sowohl das Stuttgarter als auch das Münchner Gemälde bezeichnet sind: das eine mit „H. v. Ach“, das andere mit „Hans v. Ach“. Das Brustbildnis des Herzogs Wilhelm V. von Bayern ist hingegen unbezeichnet, bei diesem Porträt darf also dem Inventarverfasser kein Anhaltspunkt zur Schreibweise zur Verfügung gestanden haben. Diesmal wurde der Name nach dem Hören, phonetisch wiedergegeben: „Ansonach“. Auch wenn dies allein natürlich nicht ausreicht, um ein bestimmtes Werk zu identifizieren, ist es wichtig anzumerken, dass der Wortlaut des Inventars in jedem der hier untersuchten Fälle eine Identifikation mit den vorgeschlagenen Gemälden unterstützt.

### Zusammenfassung

Um 1641/42 wurde aus den Augsburger Kunstsammlungen Steininger und Milbinger eine beträchtliche Anzahl von Gemälden dem kaiserlichen Hof in Wien zum Kauf angeboten, unter denen sich fünf Bilder von Hans von Aachen befanden. Von ihnen ist das Gemälde *Venus und Amor* aus der Sammlung Milbinger lediglich durch Kopien bekannt, die anderen vier Werke scheinen jedoch (theoretisch) mit erhaltenen Gemälden vereinbar zu sein. Im vorliegenden Beitrag wurden diese Bilder, mit Heranziehung von schriftlichen und visuellen Quellen (Nachbildungen), auf ihre Herkunft untersucht.

Die im Haus Steininger aufgeführten allegorischen Darstellungen lassen sich meines Erachtens mit der *Allegorie auf die Zeit* (heute in Stuttgart) und der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* (in München) in Zusammenhang bringen (Abb. 1–2). Es wurde untersucht, in welchem Verhältnis sie mit der wohl eigenhändigen Variante der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* (Detroit Institute of Arts) stehen, bzw. ob sie mit einem weiteren, in den Inventaren der Prager Kunstkammer belegten Werk Hans von Aachens (*Herkules bezwingt die Laster*), in Verbindung gebracht werden können (Abb. 3–4).

Die schriftlichen und bildlichen Quellen ließen darauf schließen, dass zwei von den erwähnten Werken – das heute verschollene *Herkules bezwingt die Laster*

und die in Detroit befindliche Variante der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* – auf die kaiserlichen Sammlungen zurückzuführen sind. Das Herkules-Bild wurde 1648 durch die schwedischen Truppen verschleppt, die Gerechtigkeitsallegorie verließ Prag wohl früher; die genauen Umstände konnten nicht ermittelt werden. Zwar ließ sich eine Prager Herkunft der Münchner und der Stuttgarter Kompositionen nicht belegen, doch es wird vermutet, dass sie aus Hans von Aachens Nachlass in die Sammlung Steininger gekommen sind.

Die Anwesenheit der Bilder in Augsburg kann durch andere Quellen nur teilweise bestätigt werden. Die Münchner Allegorie wurde zuerst im frühen 17. Jahrhundert, dann um 1700 in Kupferstichreproduktionen wiedergegeben, die mit größter Wahrscheinlichkeit in Augsburg entstanden: Beide Kupferstecher, der mit Steininger befreundete Lucas Kilian, wie auch Georg Andreas Wolfgang waren in Augsburg tätig. Das Gemälde dürfte folglich erst im frühen 18. Jahrhundert nach München gelangt sein. Über die Herkunft der *Allegorie auf die Zeit* ist es nicht gelungen, etwas Näheres herauszufinden.

Die beiden Porträts in den Sammlungen wurden weniger detailliert beschrieben, so lassen sie sich nur unter Vorbehalt identifizieren. In Steiningers Haus wurde ein Hans von Aachen zugeschriebenes *Brustbildnis des Herzogs Wilhelm V. von Bayern* aufgelistet. Das Porträt ist in zahlreichen Nachbildungen in ganzer oder halber Figur bekannt, Brustbildformate sind jedoch selten. Das originale Porträt auf Burg Trausnitz in Landshut (Abb. 7) – vermutlich Hans von Aachens Werkstattexemplar – gehört zu den Ausnahmen. Da seine Provenienz erst seit dem 20. Jahrhundert bekannt ist, kann seine Anwesenheit in der Sammlung Steininger zumindest nicht ausgeschlossen werden. Über Hans von Aachens *Selbstbildnis* in der Sammlung Milbinger gibt die Liste wenig Aufschluss, dennoch kann – aufgrund von Anklängen an die Beschriftung des Gemäldes – eine Identifikation mit dem in Köln befindlichen Jugendporträt (Abb. 11) des Malers in Erwägung gezogen werden.

\*

Von den fünf Werken Hans von Aachens, die 1642 Kaiser Ferdinand III. zum Kauf angeboten waren, dürfte keines erworben worden sein. Die Wahl des Herrschers fiel auf ein anderes Stück in Steiningers Sammlung: einen äußerst wertvollen, auf Kupfer gemalten

Flügelaltar von Joseph Heintz d. Ä. (gegen Ende des 18. Jahrhunderts zerstört).<sup>81</sup> Zwar lässt der Kaufpreis darauf schließen, dass im April 1642 mehr Kunstwerke von Jeremias Steininger gekauft wurden, aber weitere Bilder konnten bis dato nicht identifiziert werden.<sup>82</sup>

Steiningers Kunstbesitz wurde übrigens nicht zu jener Zeit, sondern stückweise in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre verkauft. Den Stellenwert der Samm-

lung zeigt, dass unter den Käufern seiner Gemälde und Skulpturen die größten Sammlerpersönlichkeiten der Zeit zu finden sind: neben Kaiser Ferdinand III. auch Maximilian I. Herzog von Bayern, Christina, Königin von Schweden und Kardinal Leopoldo de' Medici.<sup>83</sup> Wer Hans von Aachens Gemälde aus den Augsburger Sammlungen erwarb, konnte bisher nicht ermittelt werden.

<sup>81</sup> Zimmer (Anm. 35), S. 152–153, Nr. D20, D28, D29. In Steiningers Sammlung: Bubryák (Anm. 2).

<sup>82</sup> Der Flügelaltar von Heintz wurde in Augsburg auf 1000 Gulden geschätzt, das Hofzahlamt bezahlte dafür eine um 100 Gulden höhere Summe.

<sup>83</sup> Peter Diemer, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern, in *Quellen und*

*Studien* (Anm. 30), S. 129–174 (158); Olof Granberg, *Svenska konstsamlingarnas historia från Gustav Vasas tid till våra dagar: I. Gustav Vasa – Kristina* (Stockholm, 1929), S. 68; *Il cardinale Leopoldo, I. Rapporti con il mercato veneto, 1–2* [= Archivio del collezionismo mediceo 1] hg. von Miriam Fileti Mazza (Milano und Napoli, 1987), Bd. 1, S. 411–412.

## Abbreviations

- AKL = Saur: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (Munich and Leipzig, 1992–)
- Bauer and Haupt = *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611*, ed. by Rotraud Bauer and Herbert Haupt, JKSW 72 (1976)
- DA = *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner (London and New York, 1996), 34 vols.
- Hans Aachen 2010 = *Hans von Aachen (1552–1615): A Court Artist in Europe*, ed. by Thomas Fusenig with Alice Taatgen and Heinrich Becker (Munich, 2010)
- HDF = *Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings 1450–1700* (Amsterdam, 1949–)
- HG = *Hollstein German Etchings, Engravings and Woodcuts 1400–1700* (Amsterdam, 1954–)
- NHDF = *The New Hollstein Dutch & Flemish Etching, Engravings and Woodcuts*, ed. by Ger Luijten et al. (Rotterdam, 1993–)
- NHG = *The New Hollstein German Etchings, Engravings and Woodcuts* (Rotterdam, 1996–)
- JKSAK = *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*
- JKSW = *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*
- JKMW = *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*
- Kaufmann = Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II* (Chicago and London, 1988)
- Prag um 1600 = *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, exh. cat. Essen and Vienna (Freren, 1988)
- Prag um 1600: Beiträge = *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Freren, 1988)
- Rudolf II and Prague = *Rudolf II and Prague: The Court and the City*, exh. cat., ed. by Eliška Fučíková et al. (Prague, London and Milan, 1997)
- Rudolf II. und Prag = *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, exh. cat., ed. by Eliška Fučíková et al. (Prague, London and Milan, 1997)
- Rudolf II, Prague and the World = *Rudolf II, Prague and the World: Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September 1997*, ed. by Lubomír Konečný, Beket Bukovinská and Ivan Muchka (Prague, 1998)
- Thieme – Becker = *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. by Ulrich Thieme and Felix Becker (Leipzig, 1907–1950), 37 vols.
- TIB = *The Illustrated Bartsch*, ed. by Walter L. Strauss, John T. Spike et al. (New York, 1978–)

## Photographic Credits

Thomas Kuster: 1.–4., 6.–8. Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband; 5. Los Angeles, The Getty Research Institute. Eliška Fučíková: 1. Prague, private collection; 2. Augsburg, private collection; 3. © <http://www.prestel.com>, Prestel Verlag / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Stefan Morét // Photo: © <http://www.bpk-images.de>, b p k - Photo Agency / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders; 4., 6. Vienna, Albertina; 5. Národní galerie Praha; 7. Jana Štěpánová – photomontage. Orsolya Bubryák: 1. Staatsgalerie Stuttgart, Vermächtnis Anton Hüttenmüller 1946; 2. Staatsgemäldeammlungen – Alte Pinakothek München; 3. Detroit Institute of Arts, Museum Purchase, with funds from the European Paintings Council; gifts from Mr. and Mrs. William A. Fisher and James E. Scripps by Exchange; 4. Eremitage, Sankt Petersburg. 5. Národní památkový ústav, Územní památková správa v Českých Budějovicích, Státní hrad a zámek Český Krumlov; 6., 8., 10. Amsterdam, Rijksmuseum; 7. Landshut, Burg Trausnitz, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen; 9. © Bayerisches Nationalmuseum München; 11. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln © Rheinisches Bildarchiv Köln / Britta Schlier. Filip Srovnal: 1., 3., 5., 7., 13.–14. Prague, Královská kanonie premonstrátů na Strahově; 2., 4., 6., 8. Amsterdam, Rijksmuseum; 9. Národní památkový ústav, Mobilární fond Červená Lhota; 10. New York, The Metropolitan Museum; 11.–12. Národní památkový ústav, Mobilární fond Červená Lhota © Tomáš Berger. Markéta Ježková: 1.–3. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Simone Bardazzi – Guido Carrai: 1. Wolfenbüttel, Herzog August Library; 2. Vienna, Österreichische Staatsarchiv; 3. Florence, Gallerie degli Uffizi.