

DIE STADT IM SCHATTEN DES HOFES?

Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

RESIDENZENFORSCHUNG

NEUE FOLGE: STADT UND HOF

Band 6



Ostfildern
Jan Thorbecke Verlag
2020

DIE STADT IM SCHATTEN DES HOFES?

Bürgerlich-kommunale Repräsentation in Residenzstädten
des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit

2. Symposium
des Projekts »Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)«
der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen
Mainz, 14.–16. September 2017

Herausgegeben von
Matthias Müller und Sascha Winter



Ostfildern
Jan Thorbecke Verlag
2020

Das Projekt »Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800). Urbanität im integrativen und konkurrierenden Beziehungsgefüge von Herrschaft und Gemeinde« wird als Vorhaben der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Land Schleswig-Holstein gefördert.



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2020 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Umschlagabbildung: Unbekannter Künstler, Ansicht Stadt und Schloss Mansfeld, 1746/55, Pergament und Deckfarbe, Ausschnitt (© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: Thomas Scheidt, 2014).

Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-4538-9

Inhalt

Vorwort.....	7
<i>Matthias Müller</i>	
Die Residenzstadt im Schatten unserer Wahrnehmung. Einführende Überlegungen zur »Stadt im Schatten des Hofes«.....	11
STADTGESTALTUNG UND RAUMBILDUNG MODELLE – FORMEN – STRUKTUREN	
<i>Ulrich Schütte</i>	
Der Raum im Schatten des Herrschers. Die »leere« Esplanade zwischen Stadt und Zitadelle.....	25
<i>Insa Christiane Hennen</i>	
Residenz – Universitätsstadt – Modell. Das Stadtbild Wittenbergs im 16. Jahrhundert.....	55
<i>Stefan Bürger</i>	
Die Werkmeister und ihre Wohnhäuser. Architekten in den Amts- bzw. Residenzstädten Pirna und Halle an der Saale als Akteure zwischen Hof und Stadt (1500 bis 1555).....	75
<i>Brigitte Sölch</i>	
»Action Architecture« – Vom Forum Romanum zum Bürgerforum.....	87
<i>Stefan Schweizer</i>	
Höfische Gartenkunst versus bürgerliche Gartenkultur? Spuren bürgerlicher Gartenkunst in Residenzstädten des 17. und 18. Jahrhunderts.....	103
PERFORMANZ UND MEDIALITÄT RITUALE – MEDIEN – NARRATIONEN	
<i>Ariane Koller</i>	
Performativität und Materialität geteilter Macht. Die Delfter <i>Pompa funebris</i> für Wilhelm von Oranien (1533–1584) und die Memorialkultur der niederländischen Statthalter.....	127

Sebastian Fitzner

- Grundsteinlegungen und Grundsteinmedaillen zu Sakralbauten in den
Residenzstädten Berlin und Dresden. Medien höfisch-kommunaler
Repräsentation im 17. und 18. Jahrhundert 143

Torsten Fried

- Bilder aus Texten. Mecklenburg-Schweriner Residenzstädte in
Reisebeschreibungen und Briefen am Ende des Alten Reiches..... 181

SAMMLUNG UND KUNSTHANDEL

ORTE – FUNKTIONEN – NETZWERKE

Gabriele Beßler (†)

- An den Rändern fließend. Kommunale Sammlungsstrukturen in
residenzstädtischem Kontext – Versuch einer Fokussierung..... 211

Berit Wagner

- Bürgerlicher Geschmack und höfische Sammlung. Überschneidungen im
deutschen Kunsthandel und in der höfischen Akquise in der Frühzeit der
Kunst- und Wunderkammern..... 239

MATERIELLE KULTUR UND INTERAKTION

OBJEKTE – AKTEURE – PRAKTIKEN

Elisabeth Gruber

- Orte – Personen – Objekte. Materielle Kultur und bürgerlich-kommunales
Selbstverständnis am Beispiel der österreichischen Residenzstädte Wien und
Wiener Neustadt im Spätmittelalter 281

Ines Elsner

- Quid pro Quo?! Städtische Huldigungssilberpräsente an die Welfen des
Neuen Hauses Lüneburg 1520–1706..... 297*

- Autorinnen, Autoren und Herausgeber 331

Abbildungen

Bürgerlicher Geschmack und höfische Sammlung

Überschneidungen im deutschen Kunsthandel und in der höfischen Akquise in der Frühzeit der Kunst- und Wunderkammern*

BERIT WAGNER

Die Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts sind vorrangig in fürstlichen Residenzen zu verorten. Zumindest steht einer großen Fülle von Untersuchungen zur höfischen Sammelpraxis¹ eine verschwindend geringe Anzahl von Einzelbetrachtungen bürgerlicher Sammelaktivitäten in der Frühzeit der neuen Sammelbewegung gegenüber². Damit geht die Annahme einher, dass sich höfisches und bürgerliches Sammeln zeitlich versetzt – unter dem Primat der höfischen Sammlungen – und mit qualitativen Unterschieden bezüglich der Sammlungsprofile entwickelt haben³. Bürgerliches Sammeln vor 1600 wird somit mehr oder weniger konkret als Phänomen des Kopierens höfischer Praktiken aufgefasst⁴ oder aber dem Gebiet der spezialisierten Apotheker- und Gelehrtenammlung mit einem Schwerpunkt auf den *Naturalia* zugeordnet (z. B. Conrad Gesner, Felix Platter)⁵.

* Besonderen Dank für fachliche Hinweise richtet die Autorin an Michael Wenzel (Wolfenbüttel), Sascha Winter (Mainz), Sascha Köhl (Mainz) und Gabriele Marcussen-Gwiazda (Frankfurt).

1 Systematische Zusammenfassung z. B. bei KORSCH, Sammlungen (2005). Siehe auch: Schauplätze des Wissens (2003); Welt der fürstlichen Kunstkammern (2015). Jeweils mit Hinweisen auf die grundsätzlichen, hier nicht ausgeführten Parameter für die materielle Genese der Sammlung hinsichtlich von Mäzenatentum, Geschenk- und Tauschverkehr.

2 Einen kurzen Überblick unternimmt THAMER, Bürger als Sammler (2002). Viel zitierte Beispiele für das 16. Jh. im deutschsprachigen Bereich bilden zumeist das sog. »(Basilius) Amerbach-Kabinett« in Basel oder die Sammelleidenschaft der Fugger in Augsburg, siehe: Die grosse Kunstkammer (2011); LIEB, Fugger und die Kunst (1952/1958). Neue Forschungen zu Sammlungen in Frankfurt a. M. und Leipzig siehe den Überblick bei WAGNER, Stadtbürgerliche (Kunst-)Sammlungen im 16. Jahrhundert (2020). Die aktuelle Sekundärliteratur, die nun auch den Händler als Sammler betrachtet, berührt darüber hinaus zumeist erst die Zeit nach 1600 und nicht den deutschsprachigen Raum; siehe etwa ANDERSON, Merchants as collectors (2017); Merchants and Marvels (2002), *passim*. Vorbildlich REBECCHINI, Private Collectors in Mantua (2002).

3 FELFE, Einleitung (2005); OY-MARRA, Sammlungsraum als Wissensraum (2008).

4 »Andere Bürger wurden indes durch das Vorbild fürstlicher Wunderkammern zu eigener Sammelstätigkeit animiert.« ROECK, Kultur des Bürgertums (2015), S. 48.

5 FINDLEN, Possessing nature (1994); Der Anfang der Museumslehre (2000).

Das Narrativ vom Bürger als ›Nachahmer höfischer Sammelpraktiken‹ zu hinterfragen und ein differenziertes Modell aufzuzeigen, ist Ziel der vorliegenden Untersuchung. Dabei soll insbesondere auf den freien Kunst- und Luxusgüterhandel und die davon abhängige höfische Kunstakquise im 16. und frühen 17. Jahrhundert geblickt werden. Hier darf man in keinem Fall der Auffassung Martin Wackernagels folgen, der die Vorrats- und »Durchschnittsware« einzelner Florentiner *Botteghe* und der niederländischen *Panden* nicht zum »eigentlichen Kunsthandel«⁶ rechnete. Es passte freilich nicht in die Vorstellung Wackernagels, dass in die Kunstsammlung der Höfe dieselben Objekte wanderten wie in die bürgerlichen Sammlungen. Aber diese Überschneidung bzw. die Akquise aus dem freien Kunstmarkt durch beide Gruppen entsprach der Realität.

Netzwerke bürgerlicher Akteure und der Ursprung der Kunst- und Wunderkammern

Am Anfang stehen zwei Überlegungen: Einerseits beruhten die verschriftlichten Theorien der Kunst- und Wunderkammern um 1600 auf dem modernen Wissensschatz bürgerlicher Akteure, der sich, angeregt durch ein höfisches Umfeld aus Sammelleidenschaft und Handlungsdrang, fixierenden Ausdruck und aktives Betätigungsfeld verschaffen konnte. Die weitgehende Integration bürgerlicher Akteure in die ›Sammlerrepublik‹ der Spätrenaissance, aber auch die untereinander starke Verknüpfung der ›Privatleute‹ bzw. Stadtbürger – Patrizier, Gelehrte, Universitätsprofessoren – zeigt nicht zuletzt die kommentierte Aufzählung von Sammlern im deutschsprachigen Raum in Samuel Quicchelbergs (1529–1567) museumstheoretischem Traktat ›*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*‹ von 1565⁷. Insbesondere sticht weiterhin in Quicchelbergs Schrift die bislang wenig beachtete Aufführung von sammelnden und weltweit agierenden Großkaufleuten heraus⁸. Andererseits ver-

6 WACKERNAGEL, Giovanni della Palla (1936), alle Zitate S. 214. Ein quellenbasiertes Gegenbild zu Wackernagel findet sich beispielsweise bei O'MALLEY, *Painting Under Pressure* (2013) zum florentinischen Kunstmarkt und bei RAUX, *Lotteries, art markets, and visual culture* (2018) zum niederländischen Kunsthandel.

7 Der Anfang der Museumslehre (2000), bes. S. 294–314. Eine adäquate Analyse der von Quicchelberg genannten ›privaten‹ Sammlungen steht allerdings noch aus. Unter anderem nennt Quicchelberg – neben den bekannten Beispielen wie der Sammlung von Christian und Johann Jakob Fugger oder Conrad und Christoph Peutinger – auch sammelnde Kaufleute. In Nürnberg nennt Quicchelberg die noch heute bekannten Sammlungen der Kaufleute Willibald d. Ä. Imhoff oder Stephan II. Praun (1513–1578), aber auch zahlreiche heute nicht mehr bekannte Personen mit sehr reichen Sammlungen. Vgl. ebd., S. 196–205 und 307–311.

8 Neben den gut bekannten Fuggern, Imhoff oder Praun wird etwa genannt Lukas Rem III. (1481–1541), Faktor der Welsler, ab 1518 eigenständiger Gewürzhändler und Indienreisender. Derselbe besaß nach Auskunft Quicchelbergs ein Kupferstichkabinett bzw. »Bildarchiv« (*imaginum promptuarijs*) mit Darstellungen *bis in die entferntesten Reiche Europas*. Historikern ist Rem bekannt als Autor eines rational verfassten Tagebuchs, das als eines der wichtigsten autobiographischen Zeugnisse eines Großkaufmanns der Renaissance gilt. Bislang wurde dies im Sammlungskontext nicht beachtet, ebenso wenig wie Rems Betätigung als Auftraggeber von Quentin Massys im Jahre 1519 (sog. ›Rem-Altar‹ in der Alten Pinakothek, München). Zu Rem als Besitzer einer Sammlung: Der Anfang der Museumslehre (2000), S. 195–197, 307. Zitat ebd. S. 197, Zeile 553.

sorgten – früher als bislang gedacht und wie zu sehen sein wird – gut vernetzte Händler die höfischen Sammlungen nicht nur mit Naturalien, sondern auch mit Kunstobjekten, die sie auf den überregionalen Märkten häufig eigenständig akquiriert und erst anschließend kommerziell weiterveräußert haben. In zwei Punkten war das Sammeln von Kunstwerken – auch Gemälde und Skulpturen – somit entscheidend an bürgerliche Akteure gekoppelt, die nicht als Multiplikatoren, Kopisten oder per Auftrag tätige Agenten, sondern vielmehr als ästhetisch gebildete Impulsgeber, womöglich auch als innovatives Vorbild und – auch unabhängig von den Residenzen – als vernetzte Wegbereiter in Erscheinung traten.

Beispielhaft für die vorliegende Studie umreißt Mark Meadow innovativ den akquisitorischen wie den konzeptionellen Einfluss Johann Jakob Fuggers (1516–1575) auf die höfischen Sammlungen des Wittelsbachers Albrecht V. sowie der Habsburger Ferdinand I. (1503–1564) und Maximilian II. (1527–1576). Selbst passionierter Sammler und fundiert humanistisch gebildet, handelte der Augsburger Großkaufmann marktführend insbesondere mit *Naturalia* und *Exotica*, die, auch begründet durch Fuggers persönlichen bzw. bildungsorientierten Einfluss, somit zu wesentlichen Bestandteilen der entstehenden Sammlungen werden konnten⁹. Meadow überzeugt mit der Darlegung eines konkreten Zusammenhangs von Kommerz und Sammlung im Bereich der *Naturalia*. Zentrale These des Autors ist hierbei, die Verbindung aus globalem Handel und naturwissenschaftlichem Humanismus als Keimzelle der Kunst- und Wunderkammern zu konstatieren. Übergeordnet zielt Meadow auf »the importance of trade in the formation of cabinets« und »the relationship of sixteenth-century commercial networks to both the material and the conceptual formation«¹⁰ der Kunstkammern ab.

Dass die kulturelle Praxis des Sammelns maßgeblich gleichfalls dem bürgerlichen Milieu entspringt, relativiert zu korrigierende Vorstellungen, die den Fokus vor allem auf die hochadeligen Akteure – wie die Wittelsbacher oder Habsburger – innerhalb dieses markanten Phänomens der Frühen Neuzeit lenken. Weist man die Genese der frühen Sammlungen überwiegend der höfischen Residenzkultur verbunden mit deren herrschaftlichen Repräsentations-, Memorial- und Wissensstrategien zu¹¹ und kategorisiert bürgerliche Akteure eher als ausführende Komponenten im Rahmen herrscherlicher Selbstentwürfe, verwischen die komplexen Entstehungsbedingungen der frühen Sammlungen.

Komplex – und diesbezüglich wenig untersucht – spannten sich die Netzwerke der bürgerlichen Theoretiker, Sammler und Kunsthändler im süddeutschen Raum, die im Spannungsfeld der frühen Sammlungen auftauchen: Samuel Quicchelberg, seit 1539 aufgewachsen in der Sammlerstadt Nürnberg (was oft vergessen wird) und bekannt durch die schon genannten, ordnungssuchenden Überlegungen zum Aufbau der Kunstkammer Albrechts V. von Bayern (1528–1579), war nicht nur studierter Gelehrter der *Artes liberales*, sondern überdies weitgereister Arzt. Noch bevor er sich in München etablierte, war es – nach dem Studium in Basel und Einblicken in das ›Amerbach-Kabinett‹ – das stadtbürgerliche Umfeld des Johann Jakob Fugger, das ihn mit intensivierten Überlegungen zur

9 MEADOW, Merchants and marvels. Fugger (2002).

10 Ebd., S. 184.

11 Literatur hierzu vgl. Anm. 1.

Sammlungskultur bekannt machte¹². Fugger arbeitete wiederum seit Mitte der 1550er Jahre als Berater und ab 1565 fest als Hofbibliothekar für Albrecht V. Der Kontakt zu Quicchelberg, mit dem er gemeinsam in Ingolstadt studiert hatte, brach somit zu keinem Zeitpunkt ab. Beider Akquise- und Reisetätigkeiten für Albrecht, die unter anderem Einblick in bürgerliches Sammeln in Italien gaben, ließen den Wissenstransfer kulminieren¹³. Auch der zu diesem Netzwerk zu zählende, aus dem niederen Adel stammende Kunsthändler und Antiquarius Jacopo Strada (1507–1588) – der nie eine Universität besucht hatte und gelernter Goldschmied war – wurde erst 1574 in Wien in den höheren Adelsstand erhoben. Lange Jahre im gebildeten Nürnberger und Augsburger Bürger- und Händlermilieu mit einer jeweils humanistisch gebildeten städtischen Führungselite bereiteten ihn auf den Kontakt mit den Habsburgern Maximilian II. in Wien und Rudolf II. in Prag vor¹⁴. Strada war für Johann Jakob Fugger als Kunstagent tätig geworden und pflegte – lange miteinander bekannt durch das Nürnberger Milieu – enge Kontakte zu Quicchelberg. Als ausgebildeter Künstler im Bunde dieser bürgerlichen Sammlungsexperten und Antiquare, der in seiner eigenen Kunstkammer *en bloc* erworbene Künstlernachlässe – schon *per se* kleine Speziessammlungen und typische Segmente frühneuzeitlicher Sammlungen¹⁵ – vereinigte, steht der Maler, Architekt und Goldschmied Strada gleichzeitig für die wenig untersuchte Gruppe der »Künstler als Sammler«. Deren frühester bekannter Protagonist ist – und das führt erneut in das Bürgertum Nürnbergs – Albrecht Dürer, dessen Sammelaktivitäten von *Naturalia* und *Artificialia* erstaunlicherweise erst in jüngerer Zeit ein Beitrag gewidmet worden ist¹⁶. Auch Quicchelberg nimmt weiterhin auffällig viele Künstler in seine Aufstellung von gebildeten und gleichzeitig vorbildlichen Sammlern auf (Abschnitt *Exempla ad Lectorem*)¹⁷. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen Hofkünstlern und Künstlern mit selbständigen Werkstätten. Höchst interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Quicchelberg Kunsthandwerker nicht nur als Besitzer >großer Schatzkammern der ganzen Bandbreite< (gemeint ist der Bilder-, Werkzeug- und Atelierfundus, der *aurifabri, et artifices*) charakterisiert, sondern dieselben – Maler, Goldschmiede – auch als

12 Quicchelberg unterhielt seit 1550 professionelle Verbindungen zu den Fuggern. Er arbeitete unter anderem als Leibarzt der Fugger in Augsburg und seit 1559 als Bibliothekar und Kurator der Sammlungen. Man beachte hier die Verbindungen zu Johann Jakob Fugger und insbesondere zu dessen Sammlungsüberlegungen im Rahmen reich illustrierter, familienhistorischer Publikationen als wichtiger Impuls für Quicchelbergs >*Inscriptiones*<. Siehe mit weiterer Literatur MEADOW, *Merchants and marvels*. Fugger (2002), S. 190.

13 Siehe z. B. Quicchelbergs Reise nach Padua im Jahre 1563; FISCHER, *Kunstkammer des Marco Mantova Benavides in Padua* (2014). Zu Quicchelbergs Kontakten zu dem Bologneser Sammler und Apotheker Ulisse Aldrovandi (1527–1605) vgl. FINDLEN, *Possessing nature* (1994), S. 137. Übergreifend zu Quicchelbergs Reisen auch: *Der Anfang der Museumslehre* (2000).

14 Strada hatte ab 1549 das Nürnberger Bürgerrecht, weilte jedoch ab 1556 weitgehend in Wien. MEADOW, *Merchants and marvels*. Fugger (2002), S. 193 zu den Kontakten mit Johann Jakob Fugger. Weiterhin JANSEN, *Influence of Jacopo Strada* (1988); DERS., *Taste and Thought* (2012).

15 Im Jahre 1588 erwarb man beispielsweise in Dresden den Nachlass Lucas Cranach d. J. für die neu entstehende höfische Sammlung. Vgl. KOLB, *Cranach – Die Gemälde in Dresden* (2005), S. 119, 123.

16 SMITH, *Albrecht Dürer as a collector* (2011).

17 *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 300, 312–314.

impulsgebende, für die Ausstellung sowie pädagogische Vermittlung von epistemischen Objekten begabte Schrittmacher innerhalb eines dezidiert bürgerlichen Netzwerkes von ständig sich austauschenden Sammlerfreunden herausstellt (Abschnitt *Admonitio seu Consilium*)¹⁸. Als ausgewiesene Kenner und Vermittler des *artificium colligendi*¹⁹ gehörten die Bürger fraglos in Quicchelbergs Kosmos²⁰.

Der städtische Kunsthandel in der frühen Sammlungstheorie

Die frühe Theorienbildung bzw. Praxisorientierung frühneuzeitlicher Sammlungen nahm des Öfteren konkreten Bezug auf die Aspekte der höfischen Kunstakquise. Offensichtlich gehörte die Kenntnis des freien Kunstmarktes zu den Teilgebieten der Sammlungsleidenschaft. Etwa empfahl der in der Residenzstadt Dresden ansässige – aber wohl aus Österreich stammende (?)²¹ – Gabriel Kaltemarckt (gest. 1611) in seinen 1587 verfassten *>Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzu richten seyn mochte<*²², dem 27-jährigen Kurfürsten Christian I. von Sachsen (1560–1591) nicht nur den Ankauf preiswerter italienischer Gipsabgüsse nach berühmten Originalen über den italienisch-deutschen Kunsthandel. Ebenso riet er von Künstlern als Gutachtern bei Ankäufen für die Dresdner Kunstammer (begründet von August I. im Jahre 1560) ab. Vielmehr sah Kaltemarckt als Protagonisten für die Bildakquise gelehrte Gutachter vor, die sich, geschult in Geschichte und Literatur, an dem in Giorgio Vasaris Vitensammlung gerade erst zusammengetragenen Wissen ausrichten sollten. Mindestens im Duo sollten die Antiquare ein Urteil fällen, *dann vier Augen mer als zwey sehen*. [...] *die könten was gut oder böse erkennen*²³. Mit böse[n] Kunstwerken

18 Z. B. Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 96–122 (Abschnitt *Admonitio seu Consilium*), ed. in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), hier S. 94f. In diesem Passus wird auch der *hochberühmte* Augsburger Maler Hans Burgkmair als Akteur genannt, der *als einziger die meisten Bürger [optimates] der Stadt zu Studien dieser Art ermuntern konnte* (Ebd., Zeile 107–111)! Anders als Roth, scheint m. E. durchaus nicht der jüngere, sondern der ältere – eben berühmte – Burgkmair gemeint zu sein.

19 Z. B. Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 116f. (Abschnitt *Admonitio seu Consilium*), ed. in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 94f.

20 Somit gehört es schließlich zu Quicchelbergs Gesamtkonzept, den Kunst- und Wunderkammern die Werk- und Arbeitsstätten von Künstlern und Apothekern – als Stätten der Wissensverwahrung und -produktion – anzuschließen.

21 Zur näheren Bestimmung von Kaltemarckts ungeklärter Herkunft sei verwiesen auf dessen – bislang diesbezüglich nicht befragte – Publikation *>Historica descriptio Paradisi<* (Leipzig 1605). Auf dem Kupfertitel Bezeichnung als *Gabriel Kaltemarckt Austriacum* oder auf einer Landkarte, eingelegt vor *Capitel I.*, als *Gabriel Kaltemarck Australico*.

22 Titel zit. nach DÄMMIG, Gabriel Kaltemarckts *Bedencken* (2012). Vgl. hierzu die andere Lesart bei GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, Kaltemarckts advice (1989), S. 7: *Bedencken wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte*.

23 Kaltemarckt, *Bedencken* (1587), fol. 45r/40b, zit. nach der Edition in: GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, Kaltemarckts advice (1989), S. 29. Weitere Hinweise Kaltemarckts für eine Akquise frei von Betrug, Fälschungen und Hinhaltstrategien, ebd., S. 28. Während Kaltemarckt bürgerliche Sammler in Italien und den Niederlanden nennt, führt er für *Teutschland*, in dem es sehr viele Sammler gäbe – zu viele um dieselben namentlich zu erwähnen – leider nur die Fugger auf; ebd., S. 25.

spielt der bürgerliche Berater nicht nur auf schlecht ausgeführte oder überteuerte Kunstwerke an. Ganz deutlich wird hier auf den Bereich der Fälschungen abgehoben (z. B. gefälschte Antiken), der eine genuine Innovation grassierender städtischer Kunstmärkte und ein Phänomen des transalpinen Kunsthandels dokumentiert. Wenig später erteilt Kaltemarckt den für die Preisbildung wichtigen Hinweis, herrenlos gewordene und auf den Kunstmarkt gebrachte Sammlungen ausschließlich inkognito zu >erkaufen< und somit aus Ersparnisgründen die fürstliche Herkunft zu verschweigen²⁴.

Weiterhin stellte der in Italien ausgebildete Kaltemarckt, der vermutlich ein gelehrter Künstler und auch Christians I. Zeichenlehrer war, einen Kanon italienischer, niederländischer und deutscher Maler auf, deren Werke es zu besitzen galt. Natürlich begründete er seine ausgewiesene Expertise mit Verbindungen in die großen Adelshäuser in Süddeutschland, Österreich und Norditalien. Auch Kontakte zu den Fuggern als Tauschpartner oder Verkäufer begehrter Stücke strich er heraus. Insbesondere der fixierte Kanon zu sammelnder Stecher (insgesamt 43) bildet für die Dresdner Kunstsammlung den ersten nachweislichen theoretischen Hinweis auf die Relevanz des Mediums der Druckgraphik für das fürstliche Sammeln überhaupt²⁵. Kaltemarckt ermahnte dazu, ausdrücklich *allerlei reine abdrücke von Kupfer und Holzschnidt. und sonderlich von den besten Meistern*²⁶ anzukaufen, was letztlich – zusammen mit dem Hinweis auf einen freien Markt für Gipskopien nach Antiken – der Realität des Kunstmarktes entsprach und die Sphäre des freien Kunsthandels – angesiedelt im bürgerlichen Milieu – gleichberechtigt neben die Zirkulation der Kunst- und Sammlerstücke im geschlossenen System der Höfe setzte. Generell, so Kaltemarckt bereits zu Beginn der Ausführungen, sei der deutsche Kunstmarkt für alle Kategorien der Kunstkammerstücke gut aufgestellt: *Sintemal derer ding hin und wider / in Teutschland und Italia vil zubekommen*²⁷.

Akquise auf dem freien Kunstmarkt setzte auch der in der Kunsthandelsstadt Nürnberg sozialisierte Quichelberg voraus, wenn er, anders als einige humanistische Gelehrte²⁸, keinen Mangel darin erkennen konnte, eine Kunst- und Wunderkammer gewissermaßen >zusammenzukaufen<. Den finanziellen Spielraum der Sammelinteressierten und offenbar die Möglichkeiten eines stark differenzierten Kunstmarktes vor Augen, rät er sogar vom Anspruch einer voll ausgebildeten Kunst- und Wunderkammer ab. Der potentielle Sammler solle *von dem, was er will, oder von dem Wenigen, das er kann*²⁹, Stücke erwerben. Eine

24 Kaltemarckt, *Bedencken* (1587), fol. 48r/43b–48v/44a, ed. in: GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, *Kaltemarckt's advice* (1989), S. 31.

25 MELZER, Gabriel *Kaltemarckts Bedencken* (2010). Dort auch mit einer Neubewertung des lange Zeit unterschätzten Einflusses der Schrift von 1587 und sämtliche Literatur.

26 Kaltemarckt, *Bedencken* (1587), fol. 47r/43a, zit. nach der Edition in: GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, *Kaltemarckt's advice* (1989), S. 31.

27 Kaltemarckt, *Bedencken* (1587), fol. 13v/9a, zit. nach der Edition in: GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, *Kaltemarckt's advice* (1989), S. 11.

28 Zu diesem Aspekt FINDLEN, *Commerce, Art, and Science* (2002).

29 Quichelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 21–22 (Abschnitt *Admonitio seu Consilium*), zit. nach der Edition in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 89.

*Sammlung von Bildern ohne große Kosten zu kaufen, wäre beispielsweise immerhin möglich durch die Sorgfalt einer gewissenhaften Suche*³⁰.

Ausgehend von der stark rezipierten Vorlage des niederländischen Kupferstechers, Verlegers und Kunstmarktkenners Hubert Goltzius (1526–1583) verweist Samuel Quicchelberg bei seiner Aufzählung wichtiger Sammlungen im Anschluss an die zahlreichen Kunstsammlungen in Nürnberg gleichfalls auf die Nürnberger Messe – *Norimbergense emporium* – als nennenswerte und eigenständige Sammlung. Explizit spielt der Autor damit auf die Rolle des Marktes als Versammlungsort von Wissen und damit verbundenen Objekten an³¹. Leider spezifiziert er nicht die sehenswerten, dort angebotenen Dinge, die *die Entwicklung der einzelnen Titel unseres Theaters*³² (also der Sammlung) betreffen. Gleichwohl ist hier die Verschränkung von Kunst, Kommerz und Sammelwesen angesprochen.

Der städtische Marktplatz (*emporium*) und die kenntnisreich zusammengestellten Warenbestände der Kunst- und Naturalienhändler als Sammlung und *Theatrum sapientiae* (Weisheitstheater) stehen bei Quicchelberg gleichberechtigt neben den Sammlungen im Residenzschloss oder Bürgerhaus. Die Rolle der merkantilen Verortung von (Wissens- und Kunst-)Objekten wird demgemäß gegenüber der Beschaffungsarbeit der Agenten, deren Funktion Quicchelberg ebenfalls schätzt, unterstrichen. Umso überzeugender in diesem Zusammenhang ist Nürnbergs Rolle als bedeutender Umschlagplatz für Kunstwerke aus dem deutschsprachigen Raum, Italien oder den Niederlanden und als Anlaufstelle auch für die hohen Besucher der Reichs- und Kurfürstentage³³. In Nürnberg hatte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, neben dem italienischen Einwanderer Jacopo Strada, die niederländische Kunsthändler- und Verlegerfamilie der Caymox angesiedelt. Wie weiter unter noch zu sehen sein wird, glich allein die Leipziger Dependence der Kunsthandlung der Caymox einer eigenständigen Sammlung, die Begehrlichkeiten der Messebesucher nicht nur weckte, sondern sogleich auch – als Phänomen des frühneuzeitlichen Konsumstrebens – befriedigen konnte (Abb. 1). Wie Jacopo Strada oder Johann Jakob Fugger verkauften auch die Caymox Kunstwerke an verschiedene Sammler in den Residenzen, die somit von den städtischen Kunstmärkten und deren Zeit- und Wissensvorsprung bei der Akquise neuer Artefakte oder Innovationen profitierten. Diese Entwicklung lässt sich bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts beobachten.

30 Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 29–31 (Abschnitt *Admonitio seu Consilium*), zit. nach der Edition in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 89.

31 Übergreifend zu diesem Aspekt im Bereich der Kunsthandelsmesse vgl. WAGNER, *Messe als Drehscheibe für den Ideen- und Kunsttransfer* (2019).

32 Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 603f. (Abschnitt *Exempla ad Lectorem*): *Habet autem illud Norimbergense emporium, quantum ad theatri nostri excolendos separatos titulos*, zit. nach der Edition in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 205 und 206 (Übersetzung): *Er [Hubert Goltzius, Anm. d. Autors] hat aber auch die Nürnberger Messe aufgenommen, soweit sie die Entwicklung der einzelnen Titel unseres Theaters betrifft.*

33 Ausführlich zu Nürnbergs Rolle als Kunsthandelsstadt vgl. WAGNER, *Kunsthandel* (2014). Zu Quicchelberg als Befürworter des (Kunst-)Agenten vgl. *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 17. Im Text der *>Inscriptiones<* ebd., S. 95f.

Habs wohl verkaufft – Die Offerten der Kunsthändler
und die Genese der höfischen Sammlung

Häufig in einiger Entfernung zu den maßgeblichen Kunstzentren und dennoch – oder gerade deswegen – ausgestattet mit dem Anspruch verfeinerter Hofkultur, kamen die frühneuzeitlichen Residenzen regelmäßig in Kontakt mit dem aufstrebenden Kunsthandel. Dass so mancher Fürst dabei vor Betrug nicht gefeit war, zeigt eine bemerkenswerte Geschichte in der Schwanksammlung *>Dil Ulenspiegel<* von 1515. Hier versucht sich der Hauptprotagonist dem Landgrafen von Hessen am Marburger Hof mit einer Reihe von bereits fertiggestellten Gemälden – Proben seiner Virtuosität – als *Künstner* (sic!) zu empfehlen. Zunächst war der Landgraf enttäuscht, da er mit dem Begriff des angekündigten Künstlers bzw. *Artist[en]* interessanterweise einen wandernden Alchemisten (*Arhamist*) verbunden hatte. Ulenspiegel behauptete, gefragt, was er könne: *Ich bin ein Maler, desgleichen in vil Landen nit funden würd, da mein Arbeit ubertriff ander Arbeit weit*. Der Landgraf entgegnete: *Laß uns etwaz sehen*, und forderte entsprechend einen anschaulichen Beweis des Talentes ein. Der Landgraf war begeistert, fand er doch Gefallen an den Gemälden im Reisegepäck des *freien Malers*. Folgerichtig, und somit gängige Praxis widerspiegelnd, erhielt Ulenspiegel im Anschluss an die Besichtigung der vorgeblichen Probestücke einen Großauftrag für ein großes *allerköstliches* Wandgemälde im Festsaal, für welches er 100 Gulden Vorschuss verlangte. Unterdessen zeigt sich dem Leser, dass der *freie Maler*, in Wahrheit ein foppender *Schalck*, als vermeintliche Referenz *etlich Tüchlein unnd Kunststück* hervorgezeigt hatte, die aus dem expandierenden flandrischen Kunsthandel stammten (*die er in Flandern koufft bet*). Zwar gab es am Marburger Hof offenbar die praktizierte Kultur, Fresken zu beschauen und dann zu beurteilen, hingegen gab es in der Residenzstadt Marburg keine versierte Person, die den landgräflichen Hof in Kenntnis des komplexen Kunstmarktes hätte warnen wollen (Abb. 2)³⁴.

Derartige Unkenntnis konnte sich auf diesem Feld als Preisfalle für die höfische Akquise entpuppen. Beispielsweise versuchte im Jahre 1508 der zu diesem Zeitpunkt schon sehr bekannte Nürnberger Maler Albrecht Dürer, ein vom Auftraggeber nicht abgeholtes Mariengemälde zu veräußern. Dafür bot Dürer dasselbe Jakob Heller zum *wolffailen* Handel an: Per Brief fragte er bei dem Frankfurter Kaufmann an, *ob ihr bey euch einen wist, der ainer taffel darff, das ihr ihms anbietet*. Ohne Zögern weihte Dürer Heller in seine Marketingstrategie ein. Dabei führte er zunächst an, dass die *hübsch taffel* auf eine Summe *nit vnder 50 fl* zu taxieren sei. Allerdings teilte er dem Geschäftsmann mit: *Aber ebe ichs vnuerkauft ließ, ich gebs umb 25 fl*. Vorzugsweise wollte er dem Frankfurter Kaufmann *gewalt* geben, dass er

34 Alle Zitate vgl. 27. *Histori sagt, wie Ulenspiegel den Landgroffen von Hessen malet und ihm weißmacht, wer unehlich wär, der künt es nit sehen*, in: Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel (1978), S. 77–81, hier S. 78. Ausführlich zum Kunsthandel in den Niederlanden und dessen Bedeutung für den deutschen Kunstmarkt vgl. WAGNER, *Kunsthandel* (2014), S. 220–230 (Kap. VIII Niederländischer, Italienischer und deutscher Kunsthandel im Vergleich).

das Gemälde *wolfail gebt vmb 30 fl.* Entsprechend kalkulierte der kunstmarkterfahrene Nürnberger mit einem großen Spielraum für seinen >Agenten< auf Zeit³⁵.

Jedoch fand Heller so schnell keinen Kunden, offenbar auch nicht auf der Frankfurter Herbstmesse des Jahres 1508. Umso interessanter scheint, dass nur einige Wochen später, im November, der humanistisch gebildete Fürstbischof von Breslau, Johannes Thurzo, das Gemälde erwarb. Der Kontakt muss über Dürers Nürnberg-Augsburg-Netzwerk und die daraus folgende Verbindung mit Thurzos Bruder, dem Handelsherrn Georg, zustande gekommen sein³⁶. Es ist symptomatisch für den freien Kunsthandel, dass es dem Verkäufer offenbar egal war, ob es sich bei dem Käufer um einen Bürger oder den Vertreter eines Hofes handelte. Trotz weltmännischer Bildung offenbar schlecht informiert über die aktuellen Preise auf dem Kunstmarkt, war der für seine kostspielige Hofhaltung in der Kritik stehende Thurzo bereit, 72 Gulden für Dürers Mariengemälde auszugeben, also das Dreifache dessen, das Dürer mindestens einzunehmen gedachte. Dürers Kommentar an Heller lautete diesbezüglich: *Item jhr dörrft nach keinem kaufman trachten zu meinem Maria bildt. Den der bischoff zu Preßlau hat mir 72 fl dafür geben. Habs wohl verkaufft*³⁷. Auch hier fehlte offenbar ein guter Berater, der, wie es Kaltemarckt 1587 in seinen >Bedencken< ausdrücklich anmahnt, Thurzo bei seinem Ankauf im Rahmen der Erweiterung seiner Kunstsammlung zur Seite gestanden hätte. Weiterhin offenbaren sich an dieser Stelle die von mittelalterlichen Praktiken abgelösten Preis- und Gewinnspannen im Kunsthandel um 1500 und die neuen Ebenen im Zusammenspiel von Kunstwerk, Künstlernaame, Kunsthändler und Kontext des Ankaufs.

Es ist also die Offerte nicht spezifisch angefragter *Artificialia*, die uns hier im Spannungsfeld von bürgerlichem Geschmack bzw. Waren- und Kunstwissen in ihrem Verhältnis zur höfischen Akquise interessiert. Hierbei wird der kommerziell motivierte Kunsthändler zum Scharnier der Sammlungsgenese, die somit auch durch die notwendige Absorption intensiverer städtischer Kunstproduktion beeinflusst wird. Vor allem die Kennerschaft bezüglich ästhetischer Kategorien zahlte sich in jeder Hinsicht aus, wie etwa der Fall des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer zeigt³⁸, der nicht nur sämtliche Kunstkammergegenstände handelte, sondern auch Kunstkammerschränke – eine (bild-)programmatisch und kunsttheoretisch aufgeladene Königsdisziplin der *Artificialia* – gezielt für fürstliche Abnehmer produzieren ließ und werbeintensive Offerten in Briefform versendete.

Nicht jeder Sammler, so wird immer wieder in den Quellen berichtet, war finanziell in der Lage, enzyklopädische Sammlungen zu errichten. Abgesehen davon gelang es Herrschern wie Rudolf II. nicht, maßzuhalten und die verlockenden Offerten des Kunstmarktes

35 Alle Zitate vgl. Dürer, Schriftlicher Nachlass, Bd. 1 (1956), S. 66f. (24. August 1508). Zu Dürer als Geschäftsmann vgl. SCHMID, Dürer als Unternehmer (2003); WAGNER, Kunsthandel (2014); DIES., Pricing and Marketing Skills (2017).

36 Zu Thurzos Kunstsammlung siehe SCHOEN, Albrecht Dürer: Adam und Eva (2001), S. 16–19, 141–145. Siehe auch ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (1991), Textband, S. 212–216, Nr. 103f.

37 Dürer, Schriftlicher Nachlass, Bd. 1 (1956), S. 68 (4. November 1508).

38 Siehe dazu weiter unten im Text.

auch abzulehnen³⁹. Die riesigen Summen, die er für Ankäufe ausgegeben hatte, versuchten die Erben nach Rudolfs Ableben kurzerhand durch den Verkauf der Sammlung wieder einzunehmen. Nun erneuerte sich der Kreislauf der Artefakte im europäischen Kunsthandel. Städtische Akteure stießen die Zirkulation der Objekte an. Der Frankfurter Juwelier Daniel de Briers kaufte etwa im Jahre 1623 insgesamt 56 Gemälde aus dem Bestand der rudolfinischen Kunstammer, die er umgehend an freudige Abnehmer weiterveräußerte. Ein Teil der Gemälde wurde gelegentlich auf der Frankfurter Messe gehandelt. Hatte man schon seitens des Hofes auch Nürnberger Kaufleute als Abnehmer ins Auge gefasst, verkaufte nun de Briers fünf Gemälde an ein Nürnberger Handelshaus⁴⁰.

Kein (langwieriger) Briefwechsel im Vorhinein, kein Herantasten an Preise – wie es bei der Anbahnung der Ankäufe durch Agenten üblich war –, sondern ein kurz entschlossener Erwerb folgte häufig der direkten Offerte zu Hofe. Dieses Verfahren lohnte sich entsprechend für reisende Gelehrte oder Personen, die sich ihnen anschlossen. Der Naturgelehrte, Kartograph und Sammler Abraham Ortelius (1527–1598) bereiste 1577 – übrigens von Frankfurt kommend – Augsburg und München, um die dortigen Kunst- und Wunderkammern zu studieren. Parallel offerierte er Herzog Albrecht V. die Möglichkeit, aus den hervorragenden Gemäldeofferten seines Reisebegleiters – des Miniaturmalers und Sohns eines Juwelenhändlers, Joris Hofnagel (1542–1600) – Stücke für die eigene Kunstammer abzukaufen⁴¹.

Vielfach und nach unterschiedlichen Mustern überschritten sich demnach die städtisch-bürgerliche und die höfische Sphäre im Bereich der Sammlungsakquise. Dabei scheinen die Akteure des Kunsthandels der entscheidende Motor gewesen zu sein. Der deutsche Kunsthandel entwickelte und manifestierte sich bereits seit dem frühen 15. Jahrhundert maßgeblich in den großen Kunst- und Produktionszentren, wie Köln, Lübeck, Augsburg oder Nürnberg, und gleichzeitig an den überregional vernetzten Messestandorten in Frankfurt am Main oder Nördlingen. Spätestens ab dem frühen 16. Jahrhundert kam verstärkt Leipzig mit einer ausgeprägten Vermittlungsfunktion nach Osten hinzu⁴². War das Movers für den Erwerb von Gemälden und Skulpturen im 15. Jahrhundert vorwiegend von religiösen, repräsentativen und schließlich auch ästhetischen Maßstäben bestimmt, verlief die Ausdifferenzierung des Kunsthandels im 16. Jahrhundert parallel zur Entstehung der Kunst- und Wunderkammern und den damit verbundenen, höchst komplexen Anspruchs- und Wissensgebieten. Von einer »Dominanz der Auftragskunst«⁴³ für die Ausstattung

39 Quellen- und Literaturhinweise auf ziehende Kunsthändler am Hof in Prag vgl. FUSENIG, Lippe kauft niederländische Gemälde (2002), S. 110, Anm. 7.

40 Z. B. MARCUSSEN-GWIAZDA, Bilderverkauf aus der Rudolfinischen Kunstammer (2015), S. 126f., zu den erwähnten Weiterverkäufen. Allgemein zum Frankfurter Kunsthandel um 1600 vgl. WAGNER, Flämische Kunst für deutsche Sammlungen (2019).

41 PIEPER, Upper German Trade in Art (1999), S. 98. Bei Pieper der Hinweis auf den Brief an Albrecht V. Siehe auch MEGANCK, Erudite Eyes (2017), S. 29.

42 Ausführlich WAGNER, Kunsthandel (2014); DIES., Flämische Kunst für deutsche Sammlungen (2019).

43 ROECK, Kultur des Bürgertums (2015), S. 48: »In der Regel entstanden Kunstwerke auf individuelle Aufträge hin«.

der Räumlichkeiten und Sammlungen kann folglich nicht die Rede sein. In der Jahrhundertmitte hatte endlich auch die Stunde der Kunstagenten und Kunstberater – und schließlich auch Kunstkenner⁴⁴ – geschlagen. Gab es seit dem späten Mittelalter den freien Kunsthandel der Künstler und zunehmend spezialisierten Kunst- und Luxusgüterhändler, kam die Gruppe der gelehrten Antiquare, Diplomaten und Hofkünstler als Akteure im Kunsthandel zwischen Stadt und Hof hinzu. Sie sollten jedoch nicht nur vor Fälschungen und Preisfallen warnen können, sondern insgesamt auch das Erscheinungs- und Entwicklungsbild der Sammlung lenken.

Trotz neuerer Kenntnisse eines ausdifferenzierten städtischen Kunsthandels sind die Vernetzungen desselben mit den Kunstmärkten bzw. mit der Kunstakquise der Höfe nur wenig untersucht. Das Bild der Kunstakquise an der kaiserlichen, landesherrlichen oder (fürst-)bischöflichen Residenz ist für das 16. Jahrhundert überwiegend geprägt von der Vorstellung (mehr oder weniger) dauerhaft angestellter Maler und Bildhauer, also Hofkünstler, die Aufträge passgenau für die Ausstattung der Räumlichkeiten und natürlich für die entstehenden Kunstsammlungen ausfüllten. Weiterhin geht man in der Sekundärliteratur davon aus, dass ausgesandte Kunstagenten, nicht selten die eigenen Hofkünstler⁴⁵, zielgerichtet gesuchte Gemälde (etwa von van Eyck oder Tizian) auf den – eher informellen als freien – europäischen Märkten erwarben (etwa aus Nachlässen aufzulösender Sammlungen, die die Elite unter sich aufteilte) und insbesondere umfangreiche Spezialaufträge an jene namhafte Künstler vermittelten, die, anders als die bestellten Hofkünstler, trotz zahlreicher höfischer Aufträge weiterhin in den städtischen Kunstzentren arbeiteten⁴⁶. Auch in diesem Bereich dominiert also das Konstrukt der beauftragten, lang angebahnten Akquise bzw. der Kunstpatronage für die Bestückung der Residenzen mit Artefakten⁴⁷.

Allerdings wissen wir nicht viel über die Kunstagenten und deren Vermittlungstätigkeit in den ersten zwei Dritteln des 16. Jahrhunderts⁴⁸. Die Überlieferung verdichtet sich erst in der Generation Jacopo Stradas (1507–1588)⁴⁹, Hans von Khevenhüller-Frankenburgs

44 TUMMERS, *Eye of the Connoisseur* (2011).

45 Ein Beispiel ist Hans Hoffmann (1530–1591/2) als Gutachter für Ankäufe aus dem Dürer-Nachlass im Besitz des Nürnbergers Willibald Imhoff für den Prager Hof Rudolfs II. Vgl. AYOOGHI, *Service of the Emperor* (2012).

46 Zur starken Überschneidung der Sphären zwischen Hofkünstlern und städtischen Künstlern vgl. mit älterer Literatur die korrespondierenden Sammelbände *Hofkünstler* (2017) und *Artist* (2017) als Ergebnis verschiedener großangelegter Forschungsprojekte und Tagungen. Vgl. auch WAGNER, *Kunsthandel* (2014), S. 119f. (Abschnitt »Abkehr von der Strategie des Unternehmertums? – Hofkünstler und Werkstattbetreiber zugleich«).

47 Der Einfluss unabhängiger Kaufleute wird deutlich unterbewertet: »Von eher geringfügigem Einfluß dürften die Verkaufsveranstaltungen reisender Händler gewesen sein«; KORSCH, *Sammlungen* (2005), S. 352.

48 Grundlegende Überlegungen vgl. WAGNER, *Kunsthandel* (2014), bes. S. 228–230. (Abschnitt »Kunstagent oder Kunsthändler«). Allgemein zum Profil der (Kunst)Agenten der Höfe KEBLUSEK, *profiling the agent* (2006).

49 Zuletzt JANSEN, *Jacopo Strada* (2012) mit älterer Literatur und Editionen von Briefen etc.

(1538–1606)⁵⁰ und spätestens in der Ära des einflussreichen Kunstagenten Philipp Hainhofer (1578–1647)⁵¹. Sind mittlerweile Einzeluntersuchungen zu herausstechenden Persönlichkeiten in größerer Anzahl vorhanden⁵², fehlt es im Rahmen der Residenz- und ebenso der Kunsthandelsforschung erstaunlicherweise noch immer an analytischen bzw. übergreifenden Gesamtbetrachtungen oder Kategorisierungsversuchen bezüglich der professionellen Ausprägungen der jeweiligen Akteure. Schon 1999 wies Bernd Roeck darauf hin, dass das verworrene Netzwerk der höfischen Kunstagenten und der unabhängigen Kunst- und Luxusgüterhändler für das 16. Jahrhundert noch nicht zufriedenstellend untersucht ist⁵³. Es ist bei den vielen Überschneidungen von Bedeutung, auf die vielfältigen Unterschiede dieser Ökonomien und ihrer unterschiedlichen Akteure hinzuweisen.

Ein verbreiteter historischer Ansatz fokussiert beispielsweise die Überschneidung zwischen diplomatischer und kunsthändlerischer Betätigung höfischer Agenten⁵⁴. Aufschlussreich wären jedoch ebenso vergleichende Untersuchungen zum Bildungsstand, Grad/Profil der Vernetzung und sozialen Anspruch der Kunstagenten und Kunsthändler in Bezug auf deren sehr unterschiedliche Warenkörbe bzw. Vermittlungsstrategien, Abnehmerkreise und die jeweiligen Sammlungszusammenhänge der Höfe⁵⁵. Derartige Untersuchungen würden das Bild des frühneuzeitlichen Kunstkonsums schärfen und den kaum beachteten, jedoch nicht zu unterschätzenden Einfluss der Kunstagenten und insbesondere auch der Offerten der unabhängigen Kunsthändler auf die höfischen Sammlungskonzepte und die damit verbundene Physiognomie der Sammlungen unterstreichen. Weiterhin würde sich anhand der rekonstruierten Strategien und Akteure zeigen, wie stark die Vernetzung von Stadt und Hof tatsächlich war.

Ohne die Sachkenntnis der im städtischen Kunsthandel fest verankerten Händler wären die namenhaften Agenten der Höfe überdies auf einsamer Mission gewesen. Unsichtbar stehen häufig bürgerliche Akteure hinter den Ankaufsgelüsten großer Potentaten. Zwar erwähnte beispielsweise Karel van Mander im *>Schilderboek<* (1604), wie der Agent Kaiser

50 Khevenhüllers Aktivitäten im Kunsttransfer von Spanien (Madrid) in das kaiserliche Prag sind insbesondere aufgrund seiner persönlichen Aufzeichnungen in dem sog. *>Geheimen Tagebuch<* (1571–1606) nachvollziehbar. Dazu zuletzt ausführlich Gschwend, Khevenhüller (2017).

51 ROECK, *Unternehmer in Sachen Kunst* (1991); WENZEL, Philipp Hainhofer (2014). Michael Wenzel bereitet im Rahmen des Hainhofer-Projektes an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel »Kommentierte digitale Edition der Reise- und Sammlungsbeschreibungen Philipp Hainhofers (1578–1647)« eine umfassende Monographie zu Hainhofer vor. Der Titel lautet »Handeln mit Kunst und Politik. Philipp Hainhofer – >Unternehmer-Künstler< und diplomatischer Akteur der frühen Neuzeit«.

52 Hier allerdings vor allem für den niederländischen Bereich. Siehe auch KEBLUSEK, *profiling the agent* (2006). Weiterhin z. B. HILL, *Sir Dudley Carleton* (2003) oder NOLDUS, *Michel le Blon* (2011).

53 Bereits ROECK, *Kunstpatronage* (1999), S. 206, Anm. 105.

54 Einschlägige Einzeluntersuchungen zum Gemälde- und Buchhandel und der Rolle der Agenten bezüglich der Physiognomie entstehender Sammlungen, aber nur partiell auf die Höfe bzw. Sammlungen in Residenzen bezogen, vgl. *Your humble servant* (2006). Siehe dort auch die Einleitung von KEBLUSEK, *profiling the agent* (2006). Siehe für Einzelbetrachtungen zu Sir Dudley Carleton die Publikationen von Robert A. Hill, so z. B. HILL, *Carleton* (2003).

55 Sarvenaz Ayooghi (Aachen) bereitet eine Dissertation zum Thema »Die rudolfnischen Kunstagenten. Expertise-Mechanismen-Netzwerk-Kopien« vor (Stand: August 2018).

Rudolfs II., Graf Simon IV. zur Lippe, niederländische Gemälde für die rudolfinische Sammlung aufspürte, nicht aber den hierfür mitverantwortlichen Großhändler aus Bremen. Der niederländische Einwanderer Andreas (Andries) van der Meulen/Mölen (1549–1611), ab 1585 in Bremen und somit naheliegender Ansprechpartner für Graf Simon IV., vermittelte zwischen 1596 und 1598, zusammen mit seinem humanistisch gebildeten Bruder Daniel in Leiden (1554–1600), verschiedene Gemälde an den kaiserlichen Hofrat und Kunstagenten. Vorher hatte Graf Simon IV. Andreas van der Meulen gebeten, sich bei einigen seiner Freunde in Amsterdam und Leiden zu erkundigen, demnach sein im Kunsthandel versiertes Netzwerk zu aktivieren. Auch ein Mitglied der bekannten Juwelenhändler-Familie Le Blon, Johann/Jehan der Jüngere, wurde angefragt. Des Weiteren zapfte Andreas van der Meulen, der als Geschäftsmann regelmäßig auf den Messen in Frankfurt und Straßburg tätig war, gleichfalls den lokalen, wie üblich von Niederländern geprägten Bremer Kunsthandel an. Konkret an der Auswahl der aufzuspürenden Bilder von gesuchten Malern, wie Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä. oder Pieter Aertsen u. a., beteiligt, vermittelten die über Graf Simon IV. abgewickelten Offerten van der Meulens auch zeitgenössische niederländische Malerei nach Prag (z. B. Seestücke des Cornelis Vroom)⁵⁶. Hinter vorgehaltener Hand waren sich die Brüder übrigens einig, dass der Graf von Bildern nicht viel verstand. Selbstverständlich übernahmen sie die qualitative und authentifizierende Expertise, außerdem bedienten sie kategorisch die ihnen gut bekannte Vorliebe der >großen Herren< für Großformate⁵⁷.

Mit den >ganz großen Herren< kannte sich ebenso ein deutscher Kunsthändler aus, der auch die transalpine Achse zwischen Venedig und Oberdeutschland bediente. Anders als die van Meulens hatte sich Hans Jakob König (1536–1602/03) professionell unter anderem auf den Skulpturen- und Gemäldehandel spezialisiert. Als eingewanderter Goldschmied in Venedig sammelte er nicht nur Porträts bekannter venezianischer Maler (z. B. Veronese, Tintoretto) (Abb. 3)⁵⁸, sondern war wichtiger Akteur im transalpinen Netzwerk der Kunst- und Luxusgüterhändler⁵⁹. Wenig beachtete Verbindungen mit der oberdeutschen Kunstagenten-Firma Ott⁶⁰ und ebenso mit den Fuggern⁶¹ geben Hinweise auf Königs

56 Mit dichter Quellensammlung, u. a. dem Briefwechsel mit den Kaufleuten Van der Meulen und Abriss der höfischen Akquise, vgl. FUSENIG, Lippe kauft niederländische Gemälde (2002). Le Blon aufgeführt ebd., S. 119. Siehe weiterhin auch BORGGREFE, Simon VI. zur Lippe (2014). Trotz der erhaltenen Briefe etc. bleibt m. E. überaus intransparent, woher konkret die Kaufleute die Gemälde erwarben. Interessant erscheinen weiterführend die familiären und professionellen Verbindungen des Bremer Einwanderers zur Kaufmannsfamilie der Frankfurter Malaperts. Zu Bedenken ist überdies, dass die Van der Meulens ab 1574 in Köln aufgewachsen sind, da sie erst 1579 vorübergehend wieder nach Antwerpen zurückkehrten. Später betrieben sie in Köln eine Filiale.

57 FUSENIG, Lippe kauft niederländische Gemälde (2002), S. 123.

58 MARTIN, Sammlung bedeutender Portraits (1995); MARTIN, Kaiser, Kaufmann, Kammermaler (2012). Teile des Sammler-Nachlasses kaufte Rudolf II. 1607 für 1.166 Gulden an; vgl. ebd., S. 201.

59 Ein guter Überblick mit älterer Literatur bei MARTIN, Paesi Bassi e la Germania (2008).

60 Königs Tochter war seit 1583 mit einem Spross der im Kunsthandel tätigen Firma, mit Hieronymus Ott, verheiratet. Zu den OTTS BACKMANN, Kunstagenten oder Kaufleute? (1997).

61 Z. B. Korrespondenz Hans Fuggers (2003), S. 939; MARTIN, Kaiser, Kaufmann, Kammermaler (2012).

Aktivitäten über die gut bekannten Verbindungen nach Prag⁶² hinaus. Entsprechend verkaufte der weltgewandte Kunst- und Juwelenhändler Gemälde auch direkt an Sammler in Nürnberg und begutachtete die zur Disposition stehende Sammlung Imhoff, deren Inventar er 1588 für den Verkauf mit Randbemerkungen kommentierte⁶³.

Künstler als Kunsthändler und die höfische Sammlung

Offenbar war Hans Jakob König bereits durch seine Profession für den Kunsthandel prädestiniert. Da ausgerechnet Maler, Kupferstecher oder Goldschmiede – bekannt für mehrere professionelle Standbeine – des Öfteren im Kunsthandel agierten, muss, aufgrund weniger Untersuchungen (z. B. Jacopo Strada oder Hans Rottenhammer für Rudolf II.), gleichfalls von einem erstaunlich unterrepräsentierten Gebiet der Künstlersozialgeschichte gesprochen werden⁶⁴. Welchen prägenden – stilistischen oder ökonomischen – Einfluss gut vernetzte und kunsttheoretisch geschulte ›Künstlerhändler‹ bzw. ›Künstleragenten‹ im Vergleich zu Kunstagenten ohne künstlerischen Hintergrund auf die Sammlungspraxis der Höfe ausübten, entzieht sich bislang unserer genauen Kenntnis⁶⁵.

Ein exklusives Beispiel ist hier ganz sicher die Veräußerung großer Teile der Kunst- und Antikensammlung des Antwerpener Malers und Kunstsammlers Peter Paul Rubens an den Herzog von Buckingham (1626/27)⁶⁶. Abgesehen von möglichen diplomatischen Zwängen als *Movens* für diesen ungewöhnlichen, sehr teuer bezahlten Transfer interessiert in unserem Zusammenhang vor allem die Durchdringung der (eher) bürgerlichen und höfischen Sphäre in der – folgt man dem üblichen Paradigma⁶⁷ – umgekehrten Richtung: Womöglich aus Zeitdruck, da Buckingham möglichst schnell seinen Palast (*York House*)

62 MARTIN, Kaiser, Kaufmann, Kammermaler (2012). Künftig auch in der Dissertation von Ayooghi (vgl. oben Anm. 55).

63 Die Kunstsammlung des Paulus Praun (1994), S. 200; MARTIN, Kaiser, Kaufmann, Kammermaler (2012), S. 198f. König schaute die Imhoff-Sammlung im Rahmen der Kaufanbahnung durch Rudolf II. an. – Die Verbindung zu den in Nürnberg lebenden Königs – Maler und Goldschmiede – sollte überprüft werden. Womöglich hielt sich König vor seiner Übersiedlung nach Venedig in Nürnberg auf und lernte hier die Modalitäten des Kunsthandels kennen.

64 Ausführlich für den städtischen Kunsthandel bis ca. 1550 vgl. WAGNER, Kunsthandel (2014). Die beiden Bände *Hofkünstler* (2017) und *Artist* (2017) sparen die Betätigung der Künstler im Kunsthandel aus. Weiterhin keine Berücksichtigung des Themas im Sammelband: *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof* (2017). Siehe auch ANDERSON, *Merchants as collectors and art dealers* (2017), etwa der Beitrag von Barbara FURLOTTI. Siehe auch AYOOGHI, *Die rudolfinischen Kunstagenten* (2015).

65 Prominentes Beispiel erneut JANSEN, *Influence of Jacopo Strada* (1988); DERS., *Taste and Thought* (2012). Zur Rolle der Künstler als Kenner auf dem Kunstmarkt TUMMERS, *Eye of the Connoisseur* (2011).

66 Eine umfassende, unter vielen Aspekten aufschlussreiche Betrachtung des außergewöhnlichen Kunsttransfers zwischen Buckingham und Rubens steht noch aus. Bislang vgl. *A House of Art* (2004), S. 280f. oder BÜTTNER, *Rubens* (2006), S. 99f. mit weiterer Literatur.

67 Wenigstens in horizontaler sozialer Ebene fanden ansonsten Deals statt. Der flämische Nijs (1572–1647), Händler und Sammler, verkaufte ebenfalls 1627 die Gonzaga-Sammlung an den englischen König Charles I. Es war der größte Kunsttransfer des Jahrhunderts. Die Großankäufe des Königs,

mit zeitgenössischen Gemälden und insbesondere mit antiken Marmorskulpturen ausstatten wollte, und wohl auch aus Hochschätzung gegenüber dem berühmten Rubens, unterwarf er sich gänzlich dem Sammlergeschmack des *Pictor Doctus*. Der erst 1624 geadelte Rubens indes, so Nils Büttner, erhöhte mit dem Verkauf der Sammlung an den Herzog langfristig sein soziales Prestige. War sein Lebensstil schon vor der Verleihung des Aristokratenstatus seigneurial verlaufen, vergrößerte sich sein Ruhm nochmals.

Es ist gut vorstellbar, dass Künstler – eben genau andersherum als die Adeligen – aufgrund ihres Netzwerkes bessere Preise auf dem Kunstmarkt erzielten oder eben besondere Stilrichtungen, nicht zuletzt in Abgrenzung zu Konkurrenten, protegierten. Beispielsweise handelte der aus Frankfurt gebürtige und ab 1610 in Amsterdam wohnhafte Kunsthändler Michel le Blon (1587–1658)⁶⁸, bekannt durch die Tätigkeit als Kunstagent des schwedischen Hofes oder durch die Vermittlung des Buckingham-Deals mit Rubens, sehr stark nach eigenen Prämissen. Er gab etwa die auf dem Kunstmarkt für Verwirrung sorgende Kopie der Basler ›Holbein-Madonna‹ in Auftrag (1635/37). Die Anbringung dieser hervorragenden Kopie bzw. italianisierten *aemulatio* auf Eichenholz – üblicherweise hätte man im 17. Jahrhundert Leinwand verwendet – war der Schachzug des Kunstkenners mit dem künstlerischen Background des Kupferstechers, der ebenso den bestmöglichen Maler-Kopisten am Projekt zu beteiligen wusste. Zur mutmaßlichen Fälschung wurde die Kopie freilich, als der Händler dieselbe höchstwahrscheinlich als Original an einen Amsterdamer Bankier verkaufte⁶⁹.

Auch le Blons jüngerer Cousin, der Maler und Kunsttheoretiker Joachim Sandrart (1606–1688), handelte gelegentlich ebenfalls mit Kunstwerken und entsprach damit einer verbreiteten Strategie⁷⁰. Sandrarts Neffe und Schüler Jacob II. (1630–1708) war hingegen hauptberuflich Kunsthändler und ebenso Kupferstecher. Nach Lehr- und Wanderzeit in Amsterdam, Danzig, Breslau, Wien und schließlich Regensburg agierte Jacob Sandrart von Nürnberg aus und begründete dort im Jahre 1662 die ›Maler-Akademie‹. Direkte Verbindung in das Malermilieu bestand durch die Heirat mit Regina Christina Eimmart (1636–1708) aus Regensburg. Sie war die Tochter des Landschafts-, Küchenstillleben- und Porträtmalers Georg Christoph Eimmart d. Ä. (1603–1658), der als Hofmaler des Fürstbischofs von Freising tätig war und verschiedene graphische Werke der Ehrenpforte zur Krönung König Ferdinands IV. in Regensburg herstellte⁷¹. Eimmart rezipierte unter anderem Altdorfer und Dürer in seiner Kunst⁷², was ihn im Zusammenhang mit dem Kunsthändler Sandrart als aktive Figur des Kunsttransfers im 16. Jahrhundert kennzeichnet. Weiterhin

Buckinghams und Thomas Howards, dem Earl of Arundel, machten den englischen Hof somit zum Schmelztiegel des Kunstmarktes. Vgl. ANDERSON, Daniel Nijs (2015).

68 Vgl. SELLIN, Michel le Blon and England (1997 und 1998); NOLDUS, Michel le Blon (2011). Siehe zu Rottenhammer, der befreundete Maler protegierte, AYOOGHI, Service of the Emperor (2012).

69 BÄTSCHMANN, Holbein (2004). Die Kopie fertigte der deutsche Maler Bartholomäus Sarburgh (1590–1637).

70 Harsdörffers *Discourse* (2010), S. 143. MARCUSSEN-GWIAZDA, Sandrart Kommerz (2015).

71 Sandrarts Kunsthandlung befand sich in seinem Wohnhaus »auf dem neuen Bau« (ehemals Maxplatz 28), zit. nach HAGEN, TACKE, Jacob II. Sandrart (2005).

72 GERSTL, Altdorfer, Dürer und Georg Christoph Eimmart d. Ä. (2012).

erledigte Eimmarts Sohn, der 1660 nach Nürnberg gezogene Maler und Kupferstecher Georg Christoph Eimmart d.J. (1638–1705), zusammen mit seinem Schwager Sandrart prachtvolle Reproduktions- bzw. Kupferstichaufträge für den Stockholmer Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl (1629–1698). Sogar eine exklusive Anstellung als Hofkupferstecher wurde Eimmart 1683 im Zuge der langjährigen Zusammenarbeit mit Klöcker angeboten, vielleicht auch aus dem Grunde, da Eimmart als studierter Mathematiker und Astronom weitreichende Kenntnisse im Bereich der für die Kunst- und Wunderkammern unentbehrlichen Messgeräte besaß und solche auch eigenständig herstellte. Allerdings zog es Eimmart d.J. langfristig vor, in Nürnberg zu bleiben, wo er einige Jahre, teils zusammen mit Sandrart, das Direktorenamt der ›Maler-Akademie‹ ausübte⁷³. Insbesondere im Rahmen dieses Netzwerkes würde es lohnenswert sein, die Verstrickung von Kunsthandel, Künstlerberuf und Genese höfischer Sammlungen noch näher zu untersuchen.

Shopping für die Residenz: Besuch beim Kunsthändler auf dem Markt- und Messeplatz

Die Betätigung der Agenten im High-End-Kunsthandel mit einer engen personellen Verbindung zu den Höfen und häufig, aber längst nicht immer, in Personalunion mit dem Diplomaten- oder Künstlerberuf ist nicht zu verwechseln mit dem noch wenig bekannten Kunsthändlertypus, der uns auf den Messen in Frankfurt oder am Rathaus in Nürnberg begegnet und im niederländischen Sprachgebrauch unter anderem als *schildervercoopere*, im Deutschen als *schildereikremer* oder allgemein als *Kunstführer* bezeichnet wird⁷⁴. Nicht selten entstammten dieselben in der ersten Generation dem Künstlermilieu. Während höfische Kunstagenten oder als Agenten tätige Künstler zumeist mit Personen arbeiteten, die sie persönlich protegieren wollten, womöglich auch mit dem Ziel der Integration an den Höfen, agierten die *Kunstführer* nach anderen Maximen innerhalb eines weitaus anonymen bzw. auch freieren Beziehungsgeflechts ohne direkte Verbindlichkeiten einem Mäzen oder dessen Kunstsammlung gegenüber. Ein großer Unterschied zum Profil der Agenten der Höfe sind zudem die breitaufgestellten Warensortimente der Kunst- und Luxusgüterhändler, die zumeist auch über feste Läden mit höchst unterschiedlichen, sehr häufig überregional beschafften Luxusgütern (geschliffene Gläser, Accessoires für Kleidung, Geschmeide etc.) und natürlich Büchern verfügten. Die Händler lebten somit ganz in der bürgerlich-merkantilen Welt, der Aufstieg in Adelskreise gehörte – anders als bei den Künstlern und Agenten der Höfe – nicht zum vornehmlichen Ziel, da es für die Karriere nicht vonnöten war, die höfischen Sphären dauerhaft zu durchdringen. Das Sortiment richtete sich, gewissermaßen ›ohne Ansehen der Person‹, an jeden Kunstinteressierten mit ausreichender Liquidität. Anders als antiquarisch gebildete, auf die höfische Elite ausgerichtete Kunstagenten musste dieser Händlertypus der Kundschaft keine Beweise seiner

73 GERSTL, Drucke des höfischen Barock in Schweden (2000); DIES., Freie Reichsstadt versus königliche Residenz (2002). Eimmarts noch nicht vollständig bearbeiteter Nachlass mit zahlreichen Briefen befindet sich in der Staatsbibliothek St. Petersburg.

74 Vgl. WAGNER, Kunsthandel (2014).

Bildung oder gar seiner Loyalität liefern. Das bedeutet jedoch nicht, dass die zur Tätigkeit gehörende Weltläufigkeit beim Verkaufsgespräch nicht in die Waagschale geworfen werden konnte⁷⁵.

Feld des Wissenstransfers: *Ready-made*-Porträts für ungeduldige Sammler

In den frei zugänglichen städtischen Läden, Ratslauben oder auf den überregionalen Messen kam es gleichwohl zum regelmäßigen Kontakt mit den Akteuren bzw. Einkäufern der Höfe. In den Residenzen fieberte man nicht selten den Messeterminen entgegen, weil man nun endlich schmerzlich empfundene Engpässe tilgen und dingliche Wünsche erfüllen konnte. In den Messestandorten – *den* zyklischen Epizentren der Ausstellung von luxuriösen Kunst- und Konsumgütern – kamen zusätzlich noch die Offerten jener Großhändler hinzu, die nebenbei auch mit Kunstwerken Handel trieben. Ein Beispiel gibt Heinrich von Clausbruch (1515–1599), genannt Kramer, 1572 in Leipzig. Der Tuch-, Metall- und Kleindienhändler von Clausbruch hatte selbst mehr als 100 Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte gesammelt und stellte diese mit Möbeln und Teppichen in der Beletage seines Handelshofs aus⁷⁶. Gut möglich, dass der Kaufmann hier auch nach Antwerpener Vorbild verfuhr, da er sich längere Zeit in Antwerpen aufgehalten hatte und später, von Leipzig aus, eine Faktorei einrichtete. Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Weimar (1513–1573) kaufte von dem genannten Leipziger Großhändler auf der Leipziger Herbstmesse 1572 eine größere Anzahl niederländischer Gemälde – durchweg Porträts von Potentaten unterschiedlicher Formate – für insgesamt 90 Taler. Lieferant des sächsischen Kaufmanns war der in Antwerpen tätige Maler und Kunsthändler Peter Guthkind (Goetkind). Die marktgängigen Gemälde waren offenbar für die Residenz der ernestinischen Wettiner in Weimar bestimmt, wahrscheinlich um dort Aufnahme in die zu erweiternde Porträtsammlung – Kernstück sämtlicher höfischer Kunst- und Wunderkammern – zu finden⁷⁷.

Ein großes Feld der Vermittlung zwischen städtischem Markt und Hof stellten somit Kopien oder Adaptionen bekannter Herrscherporträts und Berühmtheiten dar, die eifrig für die Porträtgalerien in den Schlössern erstanden worden sind. Der Leipziger ›Fürstenmaler‹ Hans Krell (1490–1565) bot den Landesherrn in Berlin und Königsberg Gemälde ohne Vorbestellung an. Zum Wittenberger Hof unterhielt Krell über Lucas Cranach d. Ä. Verbindung. Derselbe verschaffte seinem Kollegen Krell – einem Kunstagenten vergleichbar – 1546 Gemäldeaufträge für die Porträtgalerie des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. (1503–1554, Kurfürst bis 1547) und wickelte gleichzeitig die finanzielle Seite

75 Ebd.; WAGNER, *Pricing and Marketing Skills* (2017).

76 UNGER, *Lektüre des Prinzipals* (2004), S. 6. Die Bibliothek des Kaufmanns umfasste 350 Bände.

77 Vgl. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv, Reg. Aa 2975, fol. 33–36, hier fol. 33r. Ausführlich WAGNER, *Kunsthandel* (2014) und DIES., *Flämische Kunst für deutsche Sammlungen* (2019).

ab⁷⁸. Krell, ursprünglich aus dem süddeutschen Crailsheim, hatte sich nach Jahren als Hofmaler am Hof Ludwigs II. in Ungarn in Leipzig niedergelassen (1530/31) und weiterhin auf die Anfertigung von Porträts von Berühmtheiten, insbesondere von deutschen zeitgenössischen oder historischen Fürsten oder Königen, spezialisiert. Diese ›Produktstrategie‹ des *Conterfecter zu Leyptzig* stimmte mit der steigenden Nachfrage nach gut beschrifteten⁷⁹, möglichst authentischen Herrscherporträts im Rahmen der aufstrebenden, (teils) vom Humanismus angeregten, weit über die reine Ahnengalerie hinausgehenden Porträt-Sammelbewegung überein⁸⁰. Gleichzeitig muss Krells überregional bekannte Spezialisierung auch als Suche nach einem eigenen Profil gegenüber der allmächtigen Wittenberger Konkurrenz der Cranach-Werkstatt verstanden werden. Eine umfassende Betrachtung dieses insbesondere für den Kulturtransfer und die Rolle der Porträtsammlungen im frühneuzeitlichen Europa so aufschlussreichen Malers bzw. Malertypus steht noch aus, zumal immer wieder neue Hinweise auf Krells soziale sowie überregionale Vernetzung bekannt werden.

Für Albrecht von Brandenburg-Ansbach (1490–1568), mit Sitz im preußischen Königsberg in relativ großer Entfernung zu den Kunstzentren des Reiches, scheint der Porträtmaler Krell für eine breitere, womöglich auch preisgünstige ›Produktauswahl‹ gesorgt zu haben. Insbesondere im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts unternahm Albrecht zahlreiche Schritte, eine stattliche herzogliche Residenz zu errichten. Dabei gehörte der kurzfristige Aufbau einer (Kunst-)Sammlung zu den Möglichkeiten der Herrschaftssicherung und Repräsentation⁸¹. Der freie Kunstmarkt erwies bei derartigen Strategien nützliche Dienste, denn über die avisierten Kunstwerke konnte ohne langwierige Wartezeit sofort verfügt werden. Weiterhin kommt hier übrigens die von Samuel Quicchelberg ausdrücklich betonte Rolle der ›Künstler als Sammler von Wissen‹ – im Falle Krells das gesammelte materielle und ästhetische Wissen um Porträts von Berühmtheiten – zum Tragen: Entsprechend bestellte Albrecht für die Galerie im Schloss bei Krell mit beigelegter Liste und offenbar in Kenntnis des marktgängigen Angebots mehrere Dutzend Porträts *von Herrn, Fürsten und Königen*. Diesen gesellte der Maler in seiner Lieferung mitsamt einem beigelegten Verzeichnis noch weitere Porträts als Offerte hinzu, darunter etwa ein Porträt *Keyser Sigmund[s]*. Da einige der angelieferten Porträts – demnach in älterer Ausführung – in der Sammlung bereits vertreten waren, kaufte der Ansbacher insgesamt *nicht mehr denn 45*

78 Ausführlicher zu Krell zuletzt HOMMEL, *furstemaler* (2002) und LÖCHER, Hans Krell (2007). Zu Krell und dem Kunsthandel siehe WAGNER, *Kunsthandel* (2014), S. 217–219 (Abschnitt »VII.3.3 Der Fürstenmaler Hans Krell und Leipzig als Zentrum des Kunsthandels«).

79 Gewünscht waren Inschriften, teils auch Beilagezettel mit Namen und Alter, so etwa: *doch daß allewegen so viel möglich eines Jeden Alter darzu geschrieben werde. [...] deß wollestu [gemeint ist der beauftragte Agent; Anm. d. Verf.] uns derselben Namen mit ersten verzeichnet zusenden oder eines Jeden Alter und Jahr dabei schreiben*; vgl. EHRENBERG, *Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen* (1899), S. 170f. (12. und 21. Jan. 1546).

80 Über die von dem Wittenberger Magister Meinhardi 1507 beschriebene Ahnengalerie Friedrichs III. des Weisen in Wittenberg siehe zuletzt STRIEDER, *Andreas Meinhardis Dialog* (2005). Strieder meldet dabei Zweifel an dem Wahrheitsgehalt der Aussagen Meinhardis an. – Ein Überblickswerk zu den frühen (höfischen/humanistischen) Porträtsammlungen steht noch aus. Hier wäre gleichfalls nach den Strategien der Akquise zu fragen.

81 Überblick vgl. Cranach und Hohenzollern (2009), S. 178–188 (mit Bibliographie).

Stück deren, so bei uns vormals nicht gewesen zum Preis von je 2 meißnischen Gulden. Die nicht benötigten Stücke, gemäß dem Preis wohl Brustbilder kleineren Formats, nahm Krell ohne Widerworte für den Weiterverkauf nach Leipzig zurück⁸². Kennt man dieses Prozedere aus Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, so ist dieses Vorgehen für das 16. Jahrhundert im Gemäldehandel zwischen Künstler und Residenz zwar anzunehmen, aber selten nachzuweisen⁸³.

Es war sicher nicht schwer, einen anderen Käufer zu finden. Die Messe war ein wichtiger Anlaufpunkt für Interessenten von Porträts öffentlicher Personen bzw. Herrscher. Immer wieder griffen auch die Höfe bzw. Hofmaler auf das Messeangebot – gewissermaßen als Wissensspeicher oder *Theatrum sapientiae* – zurück. So etwa Lucas Cranach d. J. (1515–1586), als er in den frühen 1570er Jahren posthume Bildnisse von Herzögen sowie Gelehrten für den Dresdner Kurfürstenhof anfertigen sollte, allerdings nicht über ausreichend adäquate Vorlagen verfügte. Entsprechend wartete man in Wittenberg die Messetermine für die passenden Einkäufe ab⁸⁴. Schon im Oktober 1559 forderte der sächsische Kurfürst den Rat der Stadt Leipzig auf, man solle ihm *ein wahrhaftig Contrafractur unserers geliebten Bruders seliger Gedächtniß in der schwarzen Rüstung, wie die zu Leipzig bei dem Fürstenmaler zu bekommen, kaufen*⁸⁵.

Von Leipzig nach Berlin übersandte Krell an den Hof des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg (1505–1571) bis Mitte der 1530er Jahre ebenfalls Tafelbilder: etwa sieben *düchlein, die syben tugend genandt*, je 1 Gulden und ebenso Porträts (15 *brustbildt*, je 2 fl.)⁸⁶. Nichts deutet auf einen präzisen, entsprechend zusammenhängenden Gemäldeauftrag hin, sodass man vielmehr annehmen darf, dass der Hohenzoller Joachim II. – zusammengestellten Kaufangeboten bzw. Ansichtsexemplaren des Malers folgend – ebenso wie der zahlungskräftige Königsberger Kunde aus dem Sortiment/Bildspeicher des Leipziger Künstler-Unternehmers auswählte. Darunter befand sich – höchst erstaunlich für das ansonsten

82 Briefe vom 12. und 21. Jan., 22. Febr. (Krell an Albrecht) und 11. Juli 1546; vgl. EHRENBURG, Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen (1899), S. 19–21 sowie die partiellen Abdrucke ebd., S. 171–173 (mit Archivsignaturen). Heute befindet sich das Archiv von Herzog Albrecht von Hohenzollern im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

83 Auch in Nürnberg und dem weiteren Franken bat Albrecht Kontaktmänner um die Bestückung seiner, insbesondere seit 1525 kontinuierlich zusammengetragenen Porträt-Sammlung, gewissermaßen als Kunstagenten, mit Herrscherporträts von Bayern und der Pfalz und *umbher gesessenen*; vgl. EHRENBURG, Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen (1899), S. 77f., 120–185 und *passim* (vgl. Register). Bei Ehrenberg auch die Vermittlungsbriefe an den polnischen Hof bzw. die Sammlung des jungen Sigismund II. August und dessen im Aufbau befindliche Porträtgalerie in Wilna. – Eine umfassende Aufnahme erhaltener Archivalien sowie die Darstellung des Kunst- und Kulturtransfers an den Hof in Königsberg stehen noch aus. Dem Thema widmet sich aktuell Lisa Mirjam Kirch (Austin/Texas). Vgl. zusammenfassend WAGNER, Kunsthandel (2014), S. 217f.

84 Vgl. WAGNER, Kunsthandel (2014), S. 217f.

85 Übrigens als mögliche, schließlich aber nicht verwendete Vorlage für das 1563 fertiggestellte Grabmal Moritz von Sachsen im Freiburger Dom. Zitat und Interpretation siehe LÖCHER, Hans Krell (2007), S. 74. Zum Grabmalprojekt sowie insbesondere zur Bildnisvorlage von Krell siehe KUNDE, Fürstengrablege (2006), S. 21–23.

86 Auf die bislang nicht systematisch ausgewertete Auflistung (1536) der Gemäldeanlieferungen verweist CANTE, Maler und Bildhauer (2009), S. 44., Anm. 14f.

stark begrenzte Repertoire Krells – *eine tafel, die aus der perspectiff gemalt* für 20 Gulden⁸⁷. Im Hinblick auf die diversen, nicht zusammengehörigen Gemälde, insbesondere die Perspektivmalerei, wäre nach meiner Auffassung nun mit guten Gründen zu fragen, ob der geschäftstüchtige Krell nicht eventuell selbst als Kunsthändler, etwa mit niederländischer Importware, tätig war.

Verschmelzen von Kunst, Kommerz und Wissen: Kunsthandlung als *Theatrum sapientiae*

Wenn demnach Krell, der ›Fürstenmaler‹, selbst zum Sammler wird, indem er Material, Vorlagen und (womöglich auch fremde) Kunstwerke in seiner Werkstatt bzw. in seiner Leipziger Kunsthandlung im Rathaus aufbewahrte, verschmolzen die Bereiche Kunst, Kommerz, Wissensakkumulation und Sammelwesen miteinander. Mehr als eine bloße Anhäufung von Waren, konnte die Kunsthandlung gleichfalls als Wissensspeicher fungieren. Quicchelberg muss, als er 1565 insbesondere den Nürnberger Kunsthandel als Wissensspeicher spezifizierte, derartige Zusammenhänge vor Augen gehabt haben. Das belegt überdies eine bislang nicht bemerkte Vernetzung des Theoretikers, der selbst eine nennenswerte Sammlung zusammengetragen hatte, mit einer wichtigen, wenngleich in diesem Zusammenhang noch nahezu unbekanntem Größe des Nürnberger Kunst- und Luxusgüterhandels. Die Rede ist von dem Großhändler und Kunstmäzen Hieronymus II. Schürstab (1512–1573) (Abb. 4)⁸⁸, der in enger administrativer und kommerzieller Beziehung zum Königsberger Hof stand. Den Rechnungsbüchern der Residenz Albrechts von Brandenburg-Ansbach ist zu entnehmen, dass der in Lyon und Antwerpen agierende Schürstab – häufig auch ohne Bestellung und somit eine eklatant folgenreiche Vorauswahl treffend – als ›Agent‹ Albrechts ab 1540 von Nürnberg aus Druckgraphik, Musikinstrumente, illuminierte Betbücher, venezianische Gläser und Kompass transferierte. Zusätzlich vermittelte er Königsberger Aufträge für Künstler nach Nürnberg. Ebenso schickte Schürstab brisante diplomatische Nachrichten nach Königsberg, was zu einem frühen Zeitpunkt die Verbindung von Diplomatie und Kunsttransfer unterstreicht⁸⁹.

87 Die Auflistung erfolgt am Tag der Anlieferung einiger Gemälde, die zwei Tafelgemälde für insgesamt 20 Gulden nimmt der Kurfürst an, zahlt sie aber nicht. Vgl. ebd., S. 44f.: *von im genomen und schuldig bliben*.

88 Hans Lautensack (1520–1564/66) fertigte 1554 eine sehr bekannte Radierung mit dem Porträt Schürstabs mit Panorama-Ausblick auf eine Nürnberg Kirche an (Vgl. z. B. Exemplar in der Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG1933/23). Ein weiteres Porträt hat posthum Georg Fennitzer angefertigt (vgl. z. B. Exemplar in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. A 19701).

89 Des Weiteren nahmen Schürstab oder andere Nürnberger Kaufleute auch Modelle, Muster oder Patronen zur Ausführung von Kleinodien in Nürnberg oder Augsburg etc. in Empfang. Diese sind teils als Beilagenzettel erhalten. Vgl. EHRENBERG, *Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen* (1899), S. 77f., 120–185 und *passim* (vgl. Register). Über Bücherlieferungen Schürstabs nach Königsberg und weitere Briefwechsel mit Albrecht siehe SHEVCHENKO, *Bücher in der preussischen Herzogsfamilie* (2007). Eine kunsthistorische Studie zu Hieronymus II. Schürstab, der sich mehrfach porträtieren ließ, selbst auch als Stifter auftrat, wäre, nicht zuletzt auch aufgrund seiner Leistungen im Kulturtransfer, wün-

Quicchelbergs Traktat wiederum gibt bekannt, dass Quicchelberg große Teile seiner eigenen Privatsammlung nicht nur bei seinem Bruder Leo in Nürnberg (!), sondern ebenso bei den Schurstabs (*apud Schurstabios*) zwischenlagerte⁹⁰. Mit der Bemerkung über die Aufbewahrung der eigenen Sammlung eröffnet Quicchelberg interessanterweise die Aufzählung der bürgerlichen Nürnberger Sammlungen, die er selbst *mit Vergnügen* besucht habe⁹¹. Es ist naheliegend, mit den genannten Schürstabs besagten Hieronymus II. in Verbindung zu bringen. In einem seiner Lagerräume – womöglich aber auch in privaten Räumlichkeiten im Wasserschloss Oberndorf – harrten die von Quicchelberg zusammengetragenen Dinge ihrer Ausstellung. Auch von Hieronymus II. Schürstab – und nicht nur von Johann Jakob Fugger in Augsburg – konnte Quicchelberg in dieser Situation Hinweise erhalten, in welcher Form sich Dinge zuerst mit *Inscriptiones* versehen, schließlich verstauen und dann wieder auffinden ließen. Gut möglich, so wie Mark Meadow es am Beispiel Fuggers in die Diskussion einführt, dass die frühe Museumstheorie den professionellen, lange erprobten und verfeinerten Inventarisierungs- und Ordnungspraktiken der Kaufleute elementare Bestandteile entnahm⁹². Parallel zu den Vorbildern im Bereich natur- und medizinwissenschaftlicher Wissens- und Sammlungspraktiken, die sich nicht selten in enzyklopädischen Handbuchpublikationen kristallisierten (z.B. Gessners für Quicchelberg vorbildliche *>Historia animalium<* von 1558⁹³), entwickelten die merkantilen Praktiken ähnliche Strukturen des Verwaltungsmanagements von Dingen/Objekten und der damit verbundenen Genese von Wissen. Hier handelt es sich um einen innovativen Erklärungsansatz hinsichtlich möglicher Quellen, aus denen sich die frühen Sammlungstheorien bedienen haben.

Reichstag, Messe und fürstliche Interessenten in der Kunsthandlung

Dass der überregionale Frankfurter Kunsthandel im Verlauf der frühen Neuzeit nicht nur Aushängeschild der Stadt, sondern Magnet für kaufkräftige und vor allem höfische Kundschaft darstellte, bestätigt die Supplikation zweier niederländischer Gemäldehändler – *koopmann van schilderijen* – vom 9. April 1612. Explizit wollten sie sich zum Großereignis der

schenswert. Bis 1565 war Schürstab Pfleger der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung im Karthäuserkloster in Nürnberg, in deren reich illustrierten Hausbuch sich ebenfalls ein Eintrag findet.

90 Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 579f. (Abschnitt *Exempla ad Lectorem*): *Partim Leoni fratri meo Norimbergae aut apud Schurstabios asservanda destinavi*, zit. nach der Edition in: Der Anfang der Museumslehre (2000), S. 202 bzw. S. 203 (Übersetzung). Siehe auch ebd., S. 310. Roth mutmaßt ohne Angabe von Gründen, dass es sich um Christoph oder Johann Schürstab gehandelt habe. Es gibt im Text m. E. auch keine Hinweise auf ein freundschaftliches Verhältnis.

91 Quicchelberg, *Inscriptiones* (1565), Zeile 664, ed. in: Der Anfang der Museumslehre (2000), S. 203. Beweis dafür, dass Quicchelberg die Nürnberger Sammlungen gut kannte, ist die Erweiterung im Vergleich zur vorbildlichen Publikation des Hubert Goltzius *>C. Julius Caesar sive Historiae Imperatorum Caesarumque Romanorum ex Antiquis Numismatibus Restitutae<* (Brügge 1563).

92 MEADOW, Merchants and marvels. Fugger (2002), S. 193.

93 Quicchelberg studierte in Basel, wo Gessner zu diesem Zeitpunkt wirkte, siehe dazu: Der Anfang der Museumslehre (2000), S. 14 oder MEADOW, Merchants and marvels. Fugger (2002), S. 192.

Kaiserwahl (22. Mai bis 28. Juni) mit einer Sonderausstellung an die *Liebhaber* unter den *Fürsten und Potentaten* wenden⁹⁴. Eigens zu diesem Anlass gefertigte, freilich *hervorragend schöne*⁹⁵ Gemälde – wie gewohnt aus Antwerpen – sollten im Kreuzgang des ehemaligen Barfüßerklosters verkauft werden. Explizit richteten die Händler sich an ein höfisches Publikum und evozierten gleichzeitig das Interesse der bürgerlichen Kaufinteressierten. Entsprechend gehörte das serienmäßige flämische Gemälde nicht nur zu den Ausstattungsstücken bürgerlicher Haushalte, sondern durchaus in die Kategorie des fürstlichen Sammlungs- oder Kabinettbildes.

Ähnliche Beobachtungen – häufig mit gelockerten Marktrechten – lassen sich für den Kurfürstentag von August 1580 in Nürnberg machen, wo im ehemaligen Dominikanerkloster der Gemäldehandel stattfand. Da die Zahl der Anbieter gestiegen war, gab es das offizielle Begehren, den Gemäldehandel auch am Rathaus zu erlauben, bzw. musste nach alternativen Räumlichkeiten gesucht werden. Das wurde jedoch aus Sicherheitsgründen, *weil die churfürsten und derselben rethe teglich aufs rathhaus zusammen kommen würden*⁹⁶, vorerst abgelehnt. Noch im November 1580 galten gelockerte Marktrechte, sofern *der churfürstentag seinen fortgang* nahm und man seitens des Nürnberger Rates mit zusätzlichen Käufern von Gemälden rechnen durfte⁹⁷. In dieser Sichtweise konnte der Kurfürstentag, zwar vor allem als politisches Instrument des Heiligen Römischen Reiches abgehalten, nebenbei die Konsumansprüche der von überall her angereisten Vertreter befriedigen und zum Schmelztiegel des überregionalen Kunsttransfers werden. Sogar ein Hauptvertreter der venezianischen Malerei des Cinquecento, Tizian, hier in der Betätigung als Künstler-Händler, nutzte die Augsburger Reichstage von 1548 und 1550/51 unter anderem als Absatzmärkte für seine Vorratsware⁹⁸.

Fraglos boten die Ausstellungsräumlichkeiten der Messhändler nicht das verfeinerte Ambiente der Räumlichkeiten einer fürstlichen Sammlung. Dennoch müssen den verwöhnten Agenten und Einkäufern der Höfe etwa beim Besuch der Leipziger Messe in An-

94 ZÜLCH, Frankfurter Künstler (1935), S. 495. Dort aufgeführt als Hans Goiwart bzw. Goiuart. Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte – Städtisches Archiv: Ratssupplikationen, 1612, Bd. 2, 9. April (die restaurierungsbedürftige Akte ist aus konservatorischen Gründen gesperrt; Bd. 1 verschollen). Gut erhalten ist allerdings der Beschluss des Rates im betreffenden Bürgermeisterbuch, 1612, 9. April, fol. 249v. Daraus geht hervor, dass auch Wittbrot aus Antwerpen kam (*bede von Antorff*). Nicht wie bereits üblich auf den jeweiligen Messen, sondern zusätzlich bzw. extra zum Anlass der Kaiserwahl im Juni planten der Niederländer Hans (Jan) Goyvaerts (gest. nach 1616), *schildervercooper* bzw. *koopmann van schilderijen*, und sein Partner Wilhelm Wittbrot eine Kunstausstellung zur *Ehre und Zierde* der mehrwöchigen Großveranstaltung mit reichsweiter Anziehungskraft.

95 ZÜLCH, Frankfurter Künstler (1935), S. 495.

96 Nürnberger Ratsverlässe (1904), Bd. 2, Nr. 482 [1580, V, 27 b], 4. Aug. 1580: *Cornelio Keimox, dem hendler mit gemalten niderlendischen tuehern, der mit dem failhaben seiner tücher durch die Mainzischen jetzt aus dem predigercloster vertriben worden ist, soll man sein begern umb begünstigung deß durchgangs underm rathhaus mit guten Worten ablainen und sagen, weil die churfürsten und derselben rethe teglich aufs rathhaus zusammen kommen würden, das es von wegen der grossen menge deß gesindts nicht wol stat haben kondte*. Ausführlich WAGNER, Flämische Kunst für deutsche Sammlungen (2019).

97 Vgl. Nürnberger Ratsverlässe (1904), Bd. 2, Nr. 507 [1580, VIII, 29 a], 1. Nov. 1580.

98 SCHWEIKHART, Tizian in Augsburg (1997).

betracht der an Wänden und auf Tischen ausgestellten Kunstkammerobjekte die Augen übergegangen sein (siehe Abb. 1). Der aus den Niederlanden stammende, aber schon längere Zeit nach Nürnberg eingewanderte Kunsthändler Cornelius Caymox (gest. 1588) verkaufte neben Gemälden mit modernen Landschaften und beliebten Historien auch Kupferstiche, »Kunstbücher«, Globen, Spiegel oder Schmuck in zwei Sälen im neu erbauten Renaissancekaufhaus Auerbachs Hof⁹⁹. Mit großer Wahrscheinlichkeit belieferte Caymox die wettinische Kunstkammer in Dresden, da man dort in den 1580er Jahren wiederholt Kabinetgemälde der Niederländer Hans Bol und Hendrick Gysmann ankaufte¹⁰⁰, die der Kunsthändler neben Malern wie Gillis van Coninxloo allesamt auch zu Messezeiten in Auerbachs Hof veräußerte.

Spätestens um die Jahrhundertwende hat sich der Caymox-Clan in Nürnberg offenbar als Hoflieferant größeren Stils etablieren können. Im Jahre 1602 lieferte Cordula Caymox, die Witwe des 1601 verstorbenen Huprecht Caymox, an den Heidelberger Hof gemalte Tafeln und Kupferstiche im Wert von 800 Gulden¹⁰¹. Schon 1600 schickte *Hueprechten Caimaxen khunsthannlder* eine beträchtliche *anzahl überlieferter tafeln und khunststuckh 1158 fl. 20 kr* nach Wien¹⁰².

Die Residenz(-stadt) als Kunstmarkt?

In Köln hatte die topographische Kontaktzone – erzbischöflicher Residenzpalast und städtischer Kunsthandel – eine lange Tradition. Schon im 14. Jahrhundert hatte man auf dem Domhof, auch direkt an der Eingangsseite des romanischen Palais, *Gaden* (d. h. Ausstellungs- und Verkaufsläden) errichtet. Aufgrund reger Besucher- und Pilgerströme konnte man hier regelmäßig mit zahlungskräftiger Kundschaft rechnen. Die *clippeatrix* Alveradis, also Malerin Alveradis, gehörte 1314 zu den allerersten Mietern. Da es immer wieder Streitigkeiten gab, erhielt die Stadt die Läden 1414 zum Lehen. Noch 1532 mietete der Maler und Holzschneider Anton Woensam (gest. 1541), der unter anderem einen Panorama-Holzschnitt Kölns (1531) anfertigte, im Domhof einen Laden. Gleichzeitig boten jedoch in Köln sämtliche anderen Markt- und Kirchplätze dem erlaubten und ebenso dem illegalen Kunsthandel Raum. Strukturelle Unterschiede zwischen Kunsthandel in der Residenzstadt und dem Kunsthandel einer freien Reichsstadt lassen sich nicht finden. Auch die zünftigen Ma-

99 Ausführlich WAGNER, *Flämische Kunst für deutsche Sammlungen* (2019); DIES., *Moving Pictures* (2019). Dort u. a. auch zur familiären und professionellen Verbindung der Familie Caymox mit den Snellincks in Antwerpen und insgesamt die Verbindung zum niederländischen Kunsthandel.

100 Zuletzt KRÜGER, *Miniaturen von Hans Bol* (2008).

101 ZÜLCH, *Frankfurter Künstler* (1935), S. 380.

102 Zusammen mit dieser Lieferung kamen Nürnberger Goldschmiedearbeiten des Hans Petzold (1550–1632) nach Wien. Vgl. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungs-, Finanz- und Hofkammerarchiv, Alte Hofkammer, Hofffinanz, Band 535-R [1600], (fol. 41r), hier fol. 59v, 60r (05. März 1600); zit. nach: Documenta Rudolphina (2008), online unter <http://documenta.rudolphina.org/Regesten/A1600-02-19-12658.xml> und <http://www.documenta.rudolphina.org/Regesten/A1600-03-05-12677.xml> [20.9.2018].

ler und Bildschnitzer in Münster, deren Stadtherr der Fürstbischof von Münster war, machten im Verlaufe des 16. Jahrhunderts allerorts die typischen Erfahrungen mit dem illegalen Kunsthandel, den man als Bedrohung sah. Protektion erwartete man seitens des Rates, der den einheimischen Markt schützen sollte. Der Fürst spielte hierbei keine maßgebliche Rolle. Im Jahre 1525 sahen sich die Maler und Schilderer gezwungen, in einem Gesuch an den Rat zu bitten, weder Skulpturen noch Tafeln oder Leinwandgemälde öffentlich feil haben oder verkaufen zu lassen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verlangten die Münsteraner, wohl aufgrund der anschwellenden und überwältigenden Importe aus den Niederlanden, dass ausschließlich zünftige Maler und Bildschnitzer Handel treiben dürften¹⁰³.

Insgesamt wage ich zu behaupten, dass im 16. Jahrhundert die kleineren Residenzstädte – die Aktivitäten in der Residenz nicht beachtet – aufgrund geringer Eigenproduktion vom großen Geschäft des überregionalen Kunsthandels weitgehend unberührt blieben bzw. dass die höfische Kunstakquise – wenn nicht über die Agenten – mehrfach über die Akteure der Kunst- und Messezentren stattfand. Zumindest kann man bislang kaum namhafte städtische Kunsthandlungen oder Kunsthändler – abgesehen von Köln oder später Wien (Jacopo Strada) – in kleineren Residenzstädten, wie etwa Heidelberg, Dresden oder Schwerin, nachweisen. Es wird jedoch mit Sicherheit kleinere Luxusgüterhandlungen oder mit Kunstgegenständen handelnde Goldschmiede gegeben haben, die sich jedoch zumeist schwer nachweisen lassen. Als frühes Beispiel kann ein 1497 verstorbener Marburger Kunst- und Luxusgüterhändler angeführt werden. Sein umgehend in Frankfurt angefertigtes Nachlassinventar mutet nicht wie eine ermüdende Ansammlung von Waren an, sondern wie das abwechslungsreiche Inventar einer frühneuzeitlichen Kunstsammlung: Neben kostbaren Schmuckgegenständen, Ortbändern, Bismäpfeln, Pfauenfedern und Druckgraphik führte der Marburger auch importierte Schnitzreliefs oder Totenköpfe aus Elfenbein und ein Retabel. Bereits dem Verfasser des Inventars war die Qualität der geschnitzten Bildwerke aufgefallen. Ähnlich den frühen Kunstkammerinventaren führt auch er jedoch die Edelsteine zuerst auf¹⁰⁴. Eine lieferantenähnliche Verbindung an den landgräflichen Hof ist nicht nachgewiesen, aber durchaus wahrscheinlich. Wie man es aus jüngeren Quellen kennt, werden die lokalen Kunsthändler – ebenso wie reisende Fernhändler – nach den zyklischen Messeinkäufen Offerten dargeboten haben, denen schnell Ankäufe folgten. Dass der Marburger auf der Messe in Frankfurt tätig war, zeigt erneut die Abhängigkeit des Kunsthandels vom überregionalen Messengeschäft und gleichfalls das Potential der Marktbilder als Transferobjekte¹⁰⁵. Die Transfer- und Verteilerfunktion der vielen kleineren, lokalen Kaufleute, die in den vollgestopften Gewölben der Frankfurter Römerhallen, in den

103 Vgl. WAGNER, Kunsthandel (2014) in den einzelnen Abschnitten zu Köln und Münster S. 84–85,

104 Ebd., S. 205f., 206 (zu dem Nürnberg-Lübecker Kaufmann Paul Mulich, der um 1500 u. a. Schmuck, Federn, Paramente und Waffen an den dänischen Königshof lieferte) und S. 146–219 (»Kap. VI. Kaufleute, *abenteurer* und Spezialisten im Kunsthandel« und »Kap. VII. Melting Pot II: Kunsthandel auf den Messen«).

105 Zum Frankfurter Kunst- und vor allem Gemäldehandel als Transferleistung siehe auch WAGNER, *Moving Pictures* (2019) und DIES., *Kontaktzonen* (2017).

Läden am Nürnberger Rathaus oder während der *Kölner Gottlestracht* einkauften, ist demnach nicht zu unterschätzen.

In den kleineren und kleinsten Residenzstädten des 16. Jahrhunderts gab es zumeist keine überregional orientierte Kunstproduktion oder ausreichend künstlerische Ressourcen. Nicht selten trieben die aufstrebenden Höfe daher die Ansiedlung von Kunsthandwerkern voran, um deren Produktion – etwa wie in Königsberg unter Albrecht von Brandenburg-Ansbach – dann auch nahezu vollständig für repräsentative Ansprüche zu absorbieren. Wie sollte hier Kunsthandel entstehen? Anders verlief diese Art von Künstleransiedlung in Wittenberg nach Etablierung der Cranach-Werkstatt, mit einem Werkstattleiter, der später sogar Bürgermeisterpflichten ausübte. Hier stand die Produktion – ähnlich wie später in Prag – für einen offenen Kunstmarkt der Produktion für die Residenz in nichts nach; im Gegenteil profitierte die Hofkunst sicherlich noch zusätzlich vom großen Ruhm Cranachs. Das weit verzweigte Cranach-Unternehmen mit seiner regelmäßigen Teilnahme an der Leipziger Messe und der an der niederländischen Produktion orientierten serienmäßigen Gemäldeproduktion für den freien Kunstmarkt entwickelte sich für Wittenberg zu einem erheblichen Standortfaktor. Somit trat die Produktion des Stadtbürgers Cranach nicht zuletzt aufgrund des weitreichenden Kunsttransfers klar aus dem mutmaßlichen Schatten des Hofkünstlers Cranach heraus. Umgekehrt verkaufte Cranach beispielsweise 1525 dem sächsischen Hof für 5 Gulden ein kleinformatiges Gemälde, welches er auf der Messe gekauft hatte. Hier schienen die Übergänge fließend¹⁰⁶.

Die spezifische örtliche Verschmelzung der zwei Bereiche – hoheitliche Macht und florierender Kommerz – lässt sich insbesondere in Prag beobachten. Hier rüstete man im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts den »Wladislawsaal« – einen der bedeutendsten Saalbauten der Renaissance nördlich der Alpen – für einen dauerhaften, gleichsam elitären Prager Kunstmarkt um. Depotschränke für die Künstler und Kunsthändler wurden in der Halle des dritten Geschosses eingebaut. Hier zeigt sich einmal mehr die facettenreiche Verschränkung von Kunstsammlung und Kunstmesse um 1600 als Zirkulationsort von Objekten und Wissen¹⁰⁷. Scheinen die Hofkünstlerschaft, deren Ateliers und Manufakturen und die Kunstsammlung um Rudolf II. *en détail* erforscht, gibt es bislang keine Ausführungen über den städtischen Prager Kunsthandel und dessen Beziehungen zu den Akteuren in der Residenz. Zwar werden das (mutmaßlich) von Bartholomeus van Bassen geschaffene Gemälde (ca. 1607, vgl. Abb. 5a)¹⁰⁸ mit dem Interieur des Prager Palastes und der dafür Vorbildliche Stich von Aegidius Sadeler II. (1607) in nahezu jeder Abhandlung zum europäischen Kunsthandel der frühen Neuzeit als Quasi-Bildbeweis zu ganz unterschiedlichen Fragen herangezogen, hier aber tritt der in der Kunstmarktforschung seltene Fall ein, dass wir zum detailliert gemalten Interieur verhältnismäßig wenig Informationen haben¹⁰⁹. Die zahlrei-

106 WAGNER, Kunsthandel (2014), S. 213–217.

107 Zuletzt FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018).

108 RÜGER, Palastinterieur (2004).

109 Eine gute Beschreibung des Dargestellten im Kontext der Kunstausstellung findet sich allerdings bei KOCH, Kunstausstellung (1967), S. 64f. Siehe auch FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018).

chen Gemäldekopien niederländischer Künstler – im Rahmen dieses Artikels können vier weitere in die Diskussion eingeführt werden¹¹⁰ – sind bislang nicht als Kompendium besprochen worden. Hier kann nur darauf verwiesen werden, dass sich die Gemälde nach dem Stich von Aegidius Sadeler großer Beliebtheit erfreuten und somit, ähnlich wie die Kupferstiche selbst, den Ruhm Prags als Ort des Kunsthandels verbreiteten. Als typische Produkte des Kunsthandels zeichnen sie sich dadurch aus, dass beispielsweise der Maler der Version in Bukarest – vielleicht aber sogar ein Maler, den der Käufer nachträglich beauftragte – individualisierende Wappen aufgetragen hat. Bartholomeus van Bassen hingegen hatte die Wappen des Originalstichs zugunsten der Verkäuflichkeit des Gemäldes einfach weggelassen. Auffällig ist weiterhin, dass er am Verkaufsstand im linken Vordergrund anstelle der bei Sadeler abgebildeten Graphiken verschiedenen Landschafts- und Historien gemälden deutlichen Vorrang gibt.

Interessanter ist für unsere Belange jedoch in erster Linie Sadelers Stich, da hier die Primärquelle der Schilderung zu sehen ist und sich der Niederländer Sadeler seit 1595 selbst dauerhaft am Hof in Prag aufhielt. Bald füllte er das Amt des Hofkupferstechers aus. Als Sohn einer Antwerpener Kupferstecherfamilie, die teilweise in Frankfurt siedelte, war er sehr gut mit den Mechanismen des Kunsthandels vertraut¹¹¹. Die Marktstände im Wladislawsaal müssen für Sadeler eine wunderbare Absatzquelle dargestellt haben. Flankiert und untermauert wird die gestochene Darstellung als glaubhafte historische Quelle durch Reiseberichte oder Hinweise auf offiziellen Veduten Prags, die festhalten, es seien *sonsten köstlichen Wahren auff diesem Saal zu finden*¹¹². Neben der Besichtigung anderer Sehenswürdigkeiten bot sich demnach der Kunstmarkt im Wladislawsaal als Station für die Besucher der Stadt an. Pierre Bergeron, Sekretär des französischen Botschafters, berichtet 1603 von nunmehr »zahllosen Verkaufsbuden«¹¹³. Gleichzeitig hatte er sich, das sollte betont werden, auf dem Burgareal die Galerie im Lustschloss der Königin Anna mit astronomischen Geräten sowie Gemälden und Skulpturen angesehen¹¹⁴. Entsprechend bot sich den überwältigten Besuchern im Anschluss an die Besichtigung verschiedener Bereiche des Palastbezirkes die Gelegenheit für zügellosen Konsum bzw. für die Investition in Kunstkammerstücke aller Art. Augenlust konnte unverzüglich in Konsum- und Kauflust transformiert

110 Neben der bekannten Ausführung van Bassens in Würzburg, gibt es ein Gemälde nach Sadeler, 54 x 63 cm, im Museum der Bildenden Künste, Bukarest. Noch weitere, ebenso nicht ausführlich besprochene Versionen in Italien und den Niederlanden sind z. B.: Anonym, Öl auf Holz, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca, Mailand, Castello Sforzesco und Pieter Neefs (I), *De grote zaal in het Hradschin te Praag*, zwischen 1607–1615, 66 x 76,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-740. Zwei weitere niederländische Versionen sind bei *RKDimages* zu eruieren, online unter <https://rkd.nl/explore/images/70269> und [/70268](https://rkd.nl/explore/images/70268) [6.12.2018]. Dieselben befanden sich 1977 und 1995 im Kunsthandel (Dorotheum 1977-11-29 – 1977-12-02, Nr. 111; Rafael Valls Limited).

111 Vgl. WAGNER, Flämische Kunst für deutsche Sammlungen (2019).

112 Zit. aus einer Beischrift, die der deutsche Kupferstecher Johannes Wechter und dessen Verleger Sadeler der großen Stadtvedute Prags hinzufügten (Entwerfer des Prospekts war Philip van den Borsche), siehe Beiblatt G. Dazu bereits KOCH, Kunstausstellung (1967), S. 65, Anm. 146 mit leicht abweichender Lesung.

113 FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018), S. 57.

114 FUČIKOVÁ, Belvedere in Prague as Tycho Brahe's Musaeum (2015).

werden. Anders als in der Pariser *Galerie des Merciers*¹¹⁵, einer Art repräsentativem Wandel- bzw. Krämergang, der innerhalb des alten Königspalastes mit zahlreichen >Boutiquen< zum Shoppen von Textilien, Edelsteinen, Goldschmiedearbeiten und Büchern einlud, betrat man in Prag einen gesonderten Raum, dessen Wirkung vielfach imposanter gewesen sein muss. Gleichwohl, so Wolfgang Brückle, stellte die bewusst herbeigeführte Durchdringung des Pariser Palastareals mit dem florierenden Luxusgüterhandel als Aushängeschild die Leistungsfähigkeit der gesamten Hauptstadt dar¹¹⁶.

Spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts installierte man im Prager Wladislawsaal während großer Feierlichkeiten für die adeligen Burgbesucher¹¹⁷ provisorische Verkaufsstände mit Kunstwerken, darunter auch für Antiquitäten. Im Jahre 1545 entfernte man bereits eingebaute, allerdings unsystematisch angeordnete Verkaufsstände zunächst wieder. Bis spätestens 1570 kam es erneut zu Initiativen seitens der Verkäufer, den Saal mit 26 dauerhaften Ständen für den Kunsthandel auszubauen. Diese konnte man mitsamt Sicherheitsdienst und Feuerwache anmieten. Bereits vor Rudolfs II. Umzug nach Prag im Jahre 1575 war der Wladislawsaal, laut der Ergebnisse von Fučíková, endgültig zum einheitlich geordneten Kunstmarkt umgestaltet worden¹¹⁸. Erstaunlicherweise unterlässt es die Autorin, in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass die Entwürfe für den Einbau der Stände offenbar von dem italienischen Hofmaler Giuseppe Arcimboldo (1526–1593) – genannt als *Joseph Arcemboldo, commemahlern* – stammten¹¹⁹. Entwürfe für Innenarchitektur hatte derselbe bereits für die Ausstattung der Wiener Hofburg angefertigt.

Somit ist die Entwicklung dieser Einrichtung also nicht an die erneute Rolle Prags als Kaiserstadt und einen verstärkten Zustrom von Hofkünstlern gebunden, sondern vielmehr auf die konzentrierte Kunstproduktion und den regen Kunsthandel in der Metropole selbst zurückzuführen. Das Privileg erteilte bereits Kaiser Maximilian II. (1527–1576), da der ehemalige Turniersaal einer adäquaten höfischen Nutzung offenbar entbehrte und die Verkäufer immer wieder auf der guten Position für den Kunsthandel beharrten. Hier verschwam-

115 Die Galerie wird in den Quellen auch als *Salle de Merciers*, später *Galerie Marchande* aufgeführt. BRÜCKLE, *Civitas terrena. Staatsrepräsentation* (2005), bes. S. 49, 54f., 145f. – Es war allerdings der städtische Markt bei St. Germain de Prés der traditionelle Ort für den Pariser Kunst- und insbesondere Gemälde- und Skulpturenhandel.

116 Wie in der Pariser *Galerie des Merciers*, gelangte man vom Prager Saal auch in verschiedene Räumlichkeiten des Palastes. Beide Räume dienten demnach der Vermittlung. Insgesamt wäre ein Vergleich Prag–Paris aufschlussreich, da es mehrere Parallelen gibt: >öffentlicher< Raum, Formen der (Staats-) Repräsentation, vergleichbare Umnutzung, Nähe zur Palastkapelle, Reisebereiche (Thomas Platter, 1599, der auch über Gemälde als Ware berichtet!) etc. Zwingend wäre dabei auch ein Vergleich mit dem Kupferstich des Abraham Bosse, *La Galerie du Palais*, ca. 1638, der die Pariser Situation zeigt.

117 FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018), S. 56.

118 Ebd., S. 56f. Hier würde sich künftig nochmals ein kritischer Blick in die Chronologie der Entwicklungen lohnen, da die Argumentation auflösbare Datierungslücken enthält.

119 *wie uns domaln durch Euer Kay. May. etc. gewesenen cammerdiener den Gabrin seligen, dann Joseph Arcemboldo, commemahlern, die cart und formb vorgestellte unnd selbige izo vor augen steen*; undatiertes Entwurf für ein Gesuch der Verkäufer an den Kaiser die Verkaufsstände im Wladislawsaal betreffend, Prag, Národní archiv, zit. nach FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018), S. 56. Im Gesuch selbst geht es um Streitigkeiten mit Neuankömmlingen, die Wege und Fensterplätze verstellten.

men die Handlungszonen höfischer und städtischer Akteure in einmaliger Weise. Eine ansonsten bürgerlich-kaufmännisch geprägte, auf Kommerz ausgerichtete Vermarktungsstrategie – vor allem den Antwerpener *Panden* oder den neu errichteten Gewölben in Auerbachs Hof in Leipzig vergleichbar – erhielt einen festen Platz in einer ursprünglich der höfischen Repräsentation zugeordneten Räumlichkeit des Schlosses. Hatte man sich hinsichtlich der Möglichkeit, Kunst auszustellen, womöglich an der Münchner Kunstsammlung Albrechts V. orientiert? Das von Jacopo Strada entworfene *Antiquarium* im Münchner Residenzschloss diente ab 1571 als Ausstellungshalle der herzoglichen Antikensammlung. Der Raumtyp dieses frühen »Museumsbaus« ist in seiner Monumentalität und mit dem großen Gewölbe mit Fensterreihen an den flankierenden Wänden dem Wladislawsaal sehr verwandt¹²⁰. Niemand wäre hier jedoch auf die Idee gekommen, einen Kunstmarkt zu veranstalten, wenngleich das *Antiquarium* in den 1580er Jahren wiederum zum Festsaal umfunktioniert wurde. Realistischer scheint es, dass etwa niederländische Einwanderer in Kenntnis des Antwerpener *schilderspand* auf die Möglichkeit einer ästhetisch ansprechenden Kunst- und Markthalle drangen. In vielen europäischen – auch den deutschen – Metropolen hatte sich der Kunsthandel lange vor 1600 in den besten Handelslagen örtlich fest verankert, was wie in Antwerpen zu spezifischen Neubauten führte (*schilderspand*, in der 1540 erbauten Antwerpener *Neuen Börse*)¹²¹. Üblich war jedoch zunächst häufig die Umnutzung von nicht mehr genutzten Kirchengebäuden oder Kreuzgängen. In Prag war es der verwaiste Bankett- und Turniersaal des alten Königspalastes, der zentral genug gelegen und räumlich äußerst ansprechend war.

Es entzieht sich der genauen Kenntnis, inwiefern die rudolfinsche Sammlung die hier angebotenen *Artificialia* rezipierte bzw. wer überhaupt als Verkäufer auftreten durfte. Anzunehmen, es hätten hauptsächlich die Hofkünstler und deren Verwandte oder Mitarbeiter den Markt betrieben, widerspricht den Regeln des Kunsthandels und ebenfalls der Vorgeschichte auf dem Burgberg. Schon Sebald Guldenmund aus Nürnberg betätigte sich im frühen 16. Jahrhundert als Juwelen- und Kleinodienhändler auf dem Prager Schloss und wurde schließlich sogar temporär dort ansässig¹²². Der chancenreiche Kunsthandel hatte hier folglich zur Migration in die Residenzstadt der böhmischen Könige geführt. Mit Sicherheit bezog Guldenmund Ware aus Nürnberg. Anders, als Koch behauptet, berichtet die lateinische Beischrift des Sticks überdies lediglich, dass sich im Saal zahlreiche Geschäfte befanden, nicht aber deren Exklusivität für Hofkünstler¹²³. Wohl kaum hätte man in Kenntnis der Möglichkeiten des Kunsthandels seitens des Hofes und der Hofkünstler auf reisende Kunsthändler mit innovativen *Artificialia* verzichten wollen.

120 Bei allen stilistischen Vorbildern in Italien und der Antike, diente womöglich umgekehrt der berühmte Wladislawsaal in Prag als Vorlage für Stradas Bemühen eine Kunsthalle zu entwerfen. Es kann dem weltgewandten Strada keinesfalls entgangen sein, dass der Saal in Prag als Kunstmarkt genutzt worden war.

121 Zuletzt siehe RAUX, Lotteries, art markets, and visual culture (2018) mit älterer Literatur.

122 Zit. nach WAGNER, Kunsthandel (2014), S. 108. Hier auch die folgenden Zitate im Text.

123 Vgl. KOCH, Kunstausstellung (1967), S. 64. Ähnlich FUČÍKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018), S. 58.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die königlich-kaiserliche Absorptionsfähigkeit und die Partizipation externer Handelsreisender bietet der Großankauf verschiedener exotischer *Naturalia* und ›indianischer‹ *Artificialia* von 1609. Einem Geschäftsmann, der die *fürnehmsten sachen, so [...] aus Niderlandt auf Prag bracht, und auf dem khöniglichen saal daselbst füll gehabt*¹²⁴, kaufte der Hofmaler Hans von Aachen (1552–1615), hier als kaiserlicher Einkäufer, die Gegenstände ab. Der namenlose Naturalienhändler stellte demnach im Wladislawsaal farbig schillernde Schnecken, Garnelen, Horn, kostbar illuminierte Blumenbücher und *ain selzamen khopff von ainem vogl* aus, die der Hofmaler für die Prager Kunst- und Wunderkammer auserkoren hatte. Gleichzeitig sollten die Naturstücke, darunter auch lebende Pflanzen aus Übersee, unverzüglich *Herrn Fröschl* ›angehängigt‹ werden. Hier handelte es sich um den kaiserlichen Miniaturmaler Daniel Fröschl (1573–1613). Als Antiquarius und Kurator der Sammlung fertigte er u. a. die Randzeichnungen im kaiserlichen Inventar der Kunstkammer an (1607/11). Auch die berühmte, heute ausgestorbene Dronte (Dodo), deren exakte Visualisierung Fröschl vornahm, kam über den niederländischen Handel in die Burg¹²⁵.

Dass nicht nur Hofkünstler vom Import nach Prag profitierten, zeigt Ambrož (Ambrosius) Ledecký, ein Maler in der Prager Altstadt. Dieser kaufte laut seines Nachlassinventars fünf niederländische Landschaftsgemälde im Palast ein¹²⁶. Eindeutig an ihren Waffen erkennbar, bewegen sich in Aegidius Sadlers bühnenartiger Schilderung jedoch vor allem Adelige unter den Kunstliebhabern und Kaufinteressenten. Großen Wert legte der Künstler auf die Darstellung der orientalisches gekleideten Gesandtschaft, die sich durch die große Menge der Besucher bewegt und zugleich auf die politisch-diplomatische Inszenierung der ausgestellten Bücher, Goldschmiedeprodukte, Uhren, Waffen oder eben Gemälde hinweist. Nicht nur Kunst- und Wunderkammern waren für unterschiedliche Strategien höfischer Präsentation und Wissenskonzentration geeignet¹²⁷, dasselbe galt für den hier dargestellten Kunstmarkt mit großen Schautischen, aufklappbaren Kabinettschränken, die ästhetisch von Balustergalerien bekrönt werden. Studierendes Sehen, der Austausch von Wissen in gelehrten Gesprächen über Kunst und Kennerschaft war im Rahmen eines Verkaufsgesprächs jederzeit möglich (Abb. 5b). Es ist somit bezeichnend, dass Sadler, dessen Stich dem böhmischen Adeligen und Diplomaten Christoph Popel von Lobkowitz (1549–1609) gewidmet ist¹²⁸, ausgerechnet die weltläufige Atmosphäre des öffentlichen Schau- und Handelsplatzes auswählte, um an die spektakuläre persische Gesandtschaft von 1604 zu erinnern.

Insgesamt überstrahlt die Beschäftigung mit der Residenzkunst das Interesse für strukturelle und personelle Veränderungen in der Stadt, die dem regelmäßigen Zustrom von

124 HAUPT, Quellen (1988), S. 107. Haupt mutmaßt, dass es sich um einen Händler namens Hans Letor (Le Tor) gehandelt haben könnte. Der Kaufpreis betrug insgesamt ca. 2.000 Taler.

125 BUKOVINSKÁ, Kunstkammer Rudolfs II. (2003) mit Abb. S. 217, Fig. 6.

126 FUČIKOVÁ, Wladislawsaal als öffentlicher Raum (2018), S. 57.

127 Zu diesem Aspekt siehe: Kunstkammer, Laboratorium, Bühne (2003).

128 Zu Lobkowitz und den Umständen der von ihm empfangenen Gesandtschaft ausführlich ebd., bes. S. 58–65.

Kunsthändlern und Künstlern folgten. Fraglich bleibt also, inwieweit es eine Beteiligung vom Hofe unabhängiger, in der Residenzstadt angesiedelter Protagonisten gab. Bei diesen Kontaktzonen von Residenz und Stadt handelt es sich nach wie vor um ein Forschungsdesiderat. Tiefer gehender Klärung bedarf auch die bislang nicht aufgeworfene Frage, wie sich der Kunstmarkt – ob als *Theatrum sapientiae* oder als willkommene Einnahmequelle – zur Gesamtkonzeption der ständig wachsenden rudolfinischen Kunstkammer (im Galeriegang) und der beiden damit verbundenen Saalneubauten über den Pferdeställen verhielt (1602–1606)¹²⁹. Während der >öffentliche< Wladislawsaal als prachtvoll gefüllter Schauplatz konzipiert war (partiell auch die Werkstätten und Ateliers der Hofkünstler), betonte man in der exklusiven Sammlung eher Praktiken des Ver- und Enthüllens¹³⁰.

Schluss: das Wissen der Kunsthändler und Agenten

Konnte im Verlauf dieses Beitrages weniger über den lokalen städtischen Kunsthandel in den einzelnen Residenzstädten ausgesagt werden, ist die allgemeine Überschneidung bürgerlicher und höfischer Kunstinteressen und gleichfalls die Verschränkung des städtischen mit dem höfischen Kunstmarkt deutlich geworden. Es ist realistisch, davon auszugehen, dass die Kunstkammern in Stadt und in Residenz parallel und ohne Zeitverzug an dem sprudelnden, kompetitiven und verlockenden Angebot auf den freien Märkten partizipierten. Das gemahnt weiterhin zur Vorsicht im Rahmen zu rekonstruierender Ausbau- und Erweiterungsstrategien der fürstlichen Sammlungen, die nicht selten den Offerten des freien Marktes folgten. Die höfischen Kunst- und Wunderkammern allein als Summe diplomatischer Geschenke, der höfischen Kunstpatronage und einer ebenso gezielten Akquise durch Agenten zu betrachten, ist daher viel zu kurz gegriffen. Künftig muss genauer eruiert werden, inwiefern gezielte Offerten der spezialisierten und auf Absatz bedachten Kunsthändler die materielle und ebenso ästhetische Physiognomie der fürstlichen Sammlungen beeinflussen konnten, bürgerlicher oder städtischer Geschmack demnach – mehr oder weniger direkt – über den kommerziellen, an die innovativen Strömungen angeschlossenen Kanal Eingang in die höfische Sphäre erhielt. Dem Angebot der Händler und Agenten stand freilich gleichzeitig auch die inhaltlich reflektierte Nachfrage der Höfe gegenüber, die ihrerseits aus einem unermesslichen Erfahrungs- und Wissensschatz schöpfte. Als Kaufleute mussten die Anbieter zu guter Marktanalyse fähig sein sowie über das Gespür für reizvolle und überdies *gute* Ware verfügen. Wussten beispielsweise die Gemäldeagenten von der Meulen um die Vorliebe der >großen Herren< für großformatige Objekte, waren weiterhin Qualität und Exklusivität in Verbindung mit möglichst geringen Kosten sicherlich Paradigmen, die im Einkauf relativ leicht zu befolgen waren.

129 Zusammenfassend BUKOVINSKÁ, Kunstkammer Rudolfs II. (2003).

130 Orientierte man sich bei der Innenarchitektur der Kunstkammer – mit ihren ominösen Kastenschränken (sog. *Almare*) – eventuell an den Einbauten nach den Entwürfen Arcimboldos im Wladislawsaal? Zur Physiognomie der Sammlungsräume siehe BUKOVINSKÁ, Kunstkammer Rudolfs II. (2003).

Elementar wichtig – und wahrscheinlich komplizierter – muss es gewesen sein, miteinander ins Gespräch zu kommen. Hatte ich an anderer Stelle bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass der Kunsthandel des 16. Jahrhunderts nicht nur die Kennerschaft und den Wert des originalen Artefakts (mit)generierte, sondern insbesondere auch das versierte Verkaufsgespräch Einfluss auf die Kunsttheorie hatte¹³¹, möchte ich diesen Gedanken am Ende des vorliegenden Beitrages, in der gebotenen Kürze, auf die Quellengattung der schriftlichen Offerte um 1600 ausweiten. Nur selten sind derartige Offerten in den Quellensammlungen der Residenzen bislang aufgefunden und untersucht worden. Ein repräsentativer Einzelfall, dessen Entdeckung wir Birgit Kümmel verdanken, beleuchtet die als spektakulär zu bezeichnende briefliche Offerte eines nicht namentlich bekannten Agenten. Dieser bot dem Hof in Kassel 1603 eine eigens anzufertigende Trias von höchst diffizilen Kunstkammerstücken verschiedener Gattungen an: einen silbernen Automaten, mit Perlen und Edelsteinen besetzt, eine hessische Landeschronik mit Landkarten und eine großformatige Porträtplastik des Landgrafen von Hessen-Kassel, ausgeführt in Wachs. Einmal in die fürstliche Sammlung integriert, hätte man dieselben als Kapitalstücke bezeichnen dürfen¹³².

In der wenig später durch Philipp Hainhofer bekannten Manier des wortreichen Werbebriefes mit beigefügten Visierungen¹³³ verfasste der Anbieter seitenweise eine *erklerung* – eine Art erläuternder, teils bebildeter Objektkatalog. Mehrfach klingt an, dass der Vermittler zur Produktion der Kunstwerke und zur Aufwendung der damit verbundenen *uncosten* anregen möchte. Dafür bespricht bzw. >erklärt< er mehrere Aspekte des Nutzens sowie des Vorteils und begibt sich – ohne Ankündigung – auf das Gebiet der Kunst- und Sammlungstheorie, der (wenn auch beschränkten) Ekphrasis und in den hochsensiblen Durchdringungsbereich von höfischem Zeremoniell und Bildkultur¹³⁴. In diesem Rahmen gibt er sich als gelehrter Kenner eines mitteleuropäischen Hofes und dessen repräsentativer Bildkultur zu erkennen, der zudem sein Netzwerk für die Anfertigung der Objekte unverzüglich aktivieren kann. Ein solches leistungsstarkes Netzwerk von Künstlern und Kunsthandwerkern, auch wenn es nicht explizit genannt wird, muss es tatsächlich gegeben haben, denn er ist in der Lage, verschiedene Varianten der Ausführungen anzubieten, ganz im Stil der flexiblen Baukastensysteme für den freien Kunstmarkt. Unmissverständlich weist er da-

131 WAGNER, Kunsthandel (2014), S. 46–49 (Abschnitt »Die Sprache des Kunstmarktes«); DIES., Pricing and Marketing Skills (2017).

132 Vgl. KÜMMEL, Landgraf Moritz von Hessen Kassel (1996), S. 85–107. Der Automat wird entweder als Uhr oder als Tischbrunnen angeboten und sollte komplexe politisch aufgeladene Allegorien zeigen. Der Vermutung Kümmels, die Offerte kam auf Anfrage des Hofes, kann ich nicht folgen. Adressat ist der landgräfliche Kanzler Johann von Bodenhausen. Die Offerte, deren weiteres Schicksal unklar bleibt, ist vollständig abgedruckt im Anhang (das letzte Blatt mit Unterschrift fehlt), ebd., S. 237–243.

133 Über beigefügte Skizzen und Gebrauchsanweisungen bei Philipp Hainhofer siehe WENZEL, Hainhofer (2019).

134 Z. B.: *Und kann man solch fürstlich conterfet in ein gemach stellen und und frembde herschafft hinein führen, da dan dieselben anders nit vormeinen mußten, als ob I[hro] F[ürstliche] G[naden]*, zit. nach KÜMMEL, Landgraf Moritz von Hessen Kassel (1996), S. 89 und 243 (Bl. 9).

rauf hin, dass die Kosten im Vergleich zur höfischen Produktion wesentlich günstiger seien und die Artefakte ihresgleichen suchten¹³⁵.

Am Ende lässt der namenlose Agent schließlich durchblicken, dass er derartige Berater- und Vermittlerfunktion gern auch an anderen Höfen ausüben möchte, sein Wissen also – einmal durch die landgräfliche Akquise arriviert – beliebig übertragbar ist. Das Wissen der Kaufleute und Agenten um die Belange bildnerischer, höfischer Repräsentation hat hier seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden. Erst bei Philipp Hainhofer finden wir (bislang) im deutschsprachigen Raum eine vergleichbare Parallele. Nicht in den Diensten der Fürsten stehende Vermittler konnten somit nachhaltig auf die höfische Sammlung, sogar auf das höfische Zeremoniell Einfluss nehmen.

Quellen und Literatur

Ungedruckte Quellen

Documenta Rudolphina, hg. von Manfred Staudinger, 2008, online unter http://www.documenta.rudolphina.org/Archiv/A_6_OStA_AVA_FHKA_HK_Hff_Band_535_R.xml (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungs-, Finanz- und Hofkammerarchiv, Alte Hofkammer, Hofffinanz, Band 535-R [1600]) [20.11.2019].

Kaltemarckt, Gabriel: Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzu richten seyn mochte (1587), ed. in Deutsch und Englisch in: GUTFLEISCH-ZICHE, MENZHAUSEN, Kaltemarckt's advice (1989), S. 7–31.

Gedruckte Quellen

[Dürer, Albrecht:] Dürer. Schriftlicher Nachlass, hg. von Hans RUPPRICH, 3 Bde., Berlin 1956–1969.

Die Korrespondenz Hans Fuggers von 1566 bis 1594, Bd. 2: 1582–1594, hg. von Maria PREYSING, München 2003.

Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, bearb. von Katrin SYNDRAM-ACHILLES, Nürnberg 1994.

Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515 bei Johannes Grüninger in Straßburg mit 87 Holzschnitten, 2. Aufl., hg. von Wolfgang LINDOW, Stuttgart 1978.

Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance (1449) 1474–1618 (1633), 3 Bde., hg. von Theodor HAMPE, Wien/Leipzig 1904.

135 *das man dergleich[en] bei keinem potentaten zu finden*, zit. nach KÜMMEL, Landgraf Moritz von Hessen Kassel (1996), S. 243 (Bl. 9), zur Finanzierung S. 241 (Bl. 7). Unklar bleibt, ob der Agent eventuell selbst Künstler war. Die vollständige Kontextualisierung als kunsttheoretische Schrift (auch im Vergleich mit Quichelbergs oder Kaltemarckts Ausführungen) steht noch aus.

- Quicchelberg, Samuel: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* [...], München 1565, ed. und ins Deutsche übers. in: *Der Anfang der Museumslehre* (2000), S. 37–225.
- ZÜLCH, Walther Karl: *Frankfurter Künstler 1223–1700*, Frankfurt a. M. 1935 (Veröffentlichung der Historischen Kommission der Stadt Frankfurt a. M., 10).

Literatur

- Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-Deutsch, hg. und komm. von Harriet ROTH, Berlin 2000.
- ANDERSON, Christina M.: The Flemish merchant of Venice: Daniel Nijs and the sale of the Gonzaga art collection, New Haven 2015.
- : Merchants as collectors and art dealers: the cases of Daniel Nijs and Carlo Hellemans, Flemish merchants in Venice, in: *Early modern merchants as collectors*, hg. von DIES., London 2017, S. 156–166.
- ANZELEWSKY, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2., neu bearb. Aufl., Bd. 1: Textband, Berlin 1991.
- AYOOGHI, Sarvenaz: In the service of the Emperor: acquisition strategies and network of Rudolfinian art agents in Italy around 1600, in: *Hans von Aachen in Context*, hg. von Lubomír KONEČNÝ und Štěpán VÁCHA, Prag 2012, S. 221–226.
- : Die rudolfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, N. F.: Stadt und Hof 4 (2015), S. 103–111.
- BACKMANN, Sibylle: Kunstagenten oder Kaufleute? Die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550–1650), in: *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Augsburg und Venedig im Vergleich*, hg. von Klaus BERGDOLT und Jochen BRÜNING, Berlin 1997, S. 175–197.
- BÄTSCHMANN, Oskar: Der Holbein–Streit. Eine Krise der Kunstgeschichte, in: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie. Hans Holbeins Madonna im Städel*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., hg. von Bodo BRINKMANN, Petersberg 2004, S. 97–109.
- BORGGREFE, Heiner: Arte et Marte. Simon VI. zur Lippe am Prager Kaiserhof, in: *Dienst des Kaisers*, hg. von Michael BISCHOFF u. a., Lemgo 2014, S. 72–107.
- : *Ars longa, vita brevis*. Tizians Geschäfte mit Holz und Getreide, in: *The Artist between court and city*, hg. von Dagmar EICHBERGER, Philippe LORENTZ und Andreas TACKE, Petersberg 2017, S. 341–364.
- BRAKENSIEK, Stephan: Samuel Quicchelberg. Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820, in: *Dimensionen der Theatrum–Metapher in der frühen Neuzeit*, hg. von Flemming SCHOCK u. a., Hannover 2008, S. 237–258.
- BRÜCKLE, Wolfgang: *Civitas terrena*. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380, München 2005.
- BÜTTNER, Nils: Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden, Göttingen 2006.

- BUKOVINSKÁ, Beket: Bekannte – unbekannte Kunstkammer Rudolfs II., in: *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne*, hg. Herbert SCHRAMM und Ludger SCHWARTE, S. 199–225.
- CANTE, Andreas: Maler und Bildhauer am Hof der Kurfürsten Joachim I. und Joachim II. im Spiegel der Quellen, in: *Cranach und Hohenzollern (2009)*, S. 42–57.
- Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur, Ausst.-Kat. Berlin, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien, Berlin 2009.
- DÄMMIG, Matthias: Gabriel Kaltemarckts *Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzu richten seyn mochte von 1587* mit einer Einleitung, in: *Geschichte einer Sammlung. Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden*, Bd. 5, hg. von Dirk SYNDRAM u. a., Dresden 2012, S. 47–61.
- EHRENBERG, Hermann: *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen*, Berlin 1899.
- FELFE, Robert: Einleitung, in: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. von DEMS. und Angelika LOZAR, Berlin 2006, S. 8–28.
- FINDLEN, Paula: *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley 1994.
- : *Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities*, in: *Merchants and Marvels*, hg. von Pamela SMITH und Paula FINDLEN, New York 2002, S. 297–323.
- FISCHER, Sören: Pecunia und die Münzprägung. Gualtiero Padovano und die Kunstkammer des Marco Mantova Benavides in Padua, in: *Dresdener Kunstblätter* 58,1 (2014) S. 48–58.
- FUČIKOVÁ, Eliška: Zur Konzeption der rudolfinischen Sammlungen, in: *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, hg. von Jürgen SCHULTZE und Hermann FILITZ, Freren 1988, S. 59–62.
- : *The Belvedere in Prague as Tycho Brahe’s Musaeum*, in: *Acta Historica Astronomiae* 16 (2015) S. 276–281.
- : *Der Wladislawsaal als öffentlicher Raum*, in: *Dresden – Prag um 1600. Zum Transfer von Kunst, Kultur und Wissenschaft*, hg. von Beket BUKOVINSKÁ und Lubomír KONEČNÝ, Prag 2018, S. 54–63, 261.
- FUSENIG, Thomas: *...wollen mit vleis euch erkundigen, ob ir nicht derselbige kunststueck zu wege zu bringen vermöchte*. Graf Simon VI. zur Lippe kauft niederländische Gemälde für Kaiser Rudolf II. in: *Kunst und Repräsentation. Studien zur europäischen Hofkultur im 16. Jahrhundert*, hg. von Heiner BORGGREFE und Barbara UPPENKAMP, Lemgo 2002, S. 109–149.
- Georg Philipp Harsdörffers *Kunstverständige Discourse*. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit, hg. von Michael THIMANN und Claus ZITTEL, Heidelberg 2010.
- GERSTL, Doris: *Drucke des höfischen Barock in Schweden. Der Stockholmer Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl und die Nürnberger Stecher Georg Christoph Eimmart und Jacob von Sandrart*, Berlin 2000.

- : Freie Reichsstadt versus königliche Residenz. Die Vokationen an die Nürnberger Künstler Georg Christoph Eimmart und Johann Philip Lemke an den Hof in Stockholm, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2002) S. 272–280.
- : Altdorfer, Dürer und Georg Christoph Eimmart d. Ä. Zur Rezeption der Geburt Mariae, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hg. von Christoph WAGNER und Oliver JEHL, Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 17), S. 199–211.
- Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel, anlässlich der Eröffnung der neuen Dauerausstellung »Eine Welt im Kleinen – Die große Kunstkammer«, Historisches Museum Basel, 13. November 2011, hg. von Sabine SÖLL-TAUCHERT, Basel 2011.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan: Hans Khevenhüller at the court of Philip II of Spain: diplomacy and consumerism in a global empire, London 2017.
- GUTFLEISCH-ZICHE, Barbara, MENZHAUSEN, Joachim: How a Kunstkammer should be formed: Gabriel Kaltemarck's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, in: Journal of the history of collections 1 (1989), S. 3–32.
- HAGEN, Friedrich von, TACKE, Andreas: Sandart, Jakob von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 22, Berlin 2005, S. 427–428.
- HAUPT, Herbert: Neue Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte am Hofe Rudolfs II. in Wiener Archiven, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hg. von Jürgen SCHULTZE und Hermann FILITZ, Freren 1988, S. 105–109.
- Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert, hg. von Sabine HAAG u. a., Wien 2015.
- A House of Art. Rubens as Collector, Ausst.-Kat. Antwerpen, hg. von Kristin Lohse BELKIN und Fiona HEALY, Schoten 2004.
- HILL, Robert, The ambassador as art agent: Sir Dudley Carleton and Jacobean collecting, in: The evolution of English collecting. Receptions of Italian art in the Tudor and Stuart periods, hg. von Edward CHANEY, New Haven u. a. 2003 (Studies in British art, 12), S. 240–255.
- Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne, hg. von Jens FACHBACH, Matthias MÜLLER und Andreas TACKE, Petersberg 2017.
- HOMMEL, Karsten: *furstemaler und burger alhier zu Leiptzigk*. Das Testament Johann Krells des Älteren, in: Leipziger Kalender (2002) S. 93–99.
- : Kunst- und Naturaliensammlungen, in: Geschichte der Stadt Leipzig, hg. von Detlef DÖRING, Leipzig 2016, S. 431–441.
- JANSEN, Dirk Jacob: Example and examples: the potential influence of Jacopo Strada on the development of Rudolphine art, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hg. von Jürgen SCHULTZE und Hermann FILITZ, Freren 1988, S. 132–146.
- : Taste and Thought: Jacopo Strada and the Development of a Cosmopolitan Court, in: Hans von Aachen in Context, hg. von Lubomír KONEČNÝ u. a., Prag 2012, S. 171–178.
- KEBLUSEK, Marika: Introduction: profiling the early modern agent, in: Your humble servant (2006), S. 9–15.

- KOCH, Georg Friedrich: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.
- KOLB, Karin: Cranach – Die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte, in: Cranach, Ausst.-Kat. Chemnitz, hg. von Harald MARX und Grit MÖSSINGER, mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erarb. von DERS., Köln 2005, S. 112–173.
- KORSCH, Evelyn: Sammlungen, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe, Teilbd. 2: Bilder, hg. von Werner PARAVICINI, bearb. von Jan HIRSCHBIEGEL und Jörg WETTLAUFER, Stuttgart 2005 (Residenzenforschung, 15,II), S. 347–385.
- KÜMMEL, Birgit: Der Ikonoklast als Kunstliebhaber: Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627), Marburg 1996.
- KUNDE, Claudia: Die Umgestaltung des Domchores als Fürstengrablege durch Giovanni Maria Nosseni und Carlo di Cesare, in: Die kurfürstliche Grabkapelle im Dom zu Freiberg, hg. von Karl-Hermann KANDLER, Freiberg 2006, S. 20–39.
- Kunstammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, hg. von Herbert SCHRAMM und Ludger SCHWARTE, Berlin 2003.
- Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne, hg. von Andreas TACKE u. a., Petersberg 2017.
- KRÜGER, Konstanze: Die Miniaturen von Hans Bol in Dresden, in: Festschrift zum 80. Geburtstag von Annaliese Mayer-Meintschel, hg. von Uta NEIDHARDT, Dresden 2008, S. 129–137.
- LIEB, Norbert: Die Fugger und die Kunst, 2. Bde., München 1952/1958.
- LÖCHER, Kurt: Der Maler Hans Krell aus Crailsheim als »Fürstenmaler« in Leipzig, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2007) S. 29–83.
- MARCUSSEN-GWIAZDA, Gabriele: Der Bilderverkauf aus der Rudolfinischen Kunstammer an den Frankfurter Juwelier Daniel de Briens, in: Die verschollene Leda. Joseph Heintz d. Ä., Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger, hg. von Gode KRÄMER, Berlin 2015, S. 108–133.
- : Joachim von Sandrart. Kunst und Kommerz im 17. Jahrhundert, in: Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Christof JEGGLE, Konstanz 2015, S. 277–289.
- MARTIN, Andrew John: Eine unbekanntes Sammlung bedeutender Porträts der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König, in: Kunstchronik 48 (1995) S. 46–54.
- : I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, e collezionisti, in: Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, hg. von Michel HOCHMANN u. a., Venedig, 2008, S. 143–163, 234–237.
- : Kaiser, Kaufmann, Kammermaler. Rudolf II., Hans Jakob König, Hans von Aachen und die Prager Sammlungen, in: Hans von Aachen in Context, hg. von Lubomír KONEČNÝ u. a., Prag 2012, S. 197–202.
- MEADOW, Mark A.: Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer, in: Merchants and Marvels (2002), S. 182–200.

- MEGANCK, Luk Tine: *Erudite Eyes. Friendship, Art and Erudition in the Network of Abraham Ortelius (1527–1598)*, Leiden u. a. 2017 (Studies in Netherlandish art and cultural history, 14).
- MELZER, Christien, *Zur Theorie der Druckgraphik in Gabriel Kaltemarckts *Bedencken, wie eine Kunstkammer aufzurichten sein möchte* (1587)*, in: *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, hg. von Markus A. CASTOR u. a., Berlin/München 2010 (Passagen, 31), S. 223–239.
- Merchants and Marvels: *Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, hg. von Pamela SMITH und Paula FINDLEN, New York 2002.
- NOLDUS, Badeloch: *A spider in its web: agent and artist Michel le Blon and his Northern European network*, in: *Double agents*, hg. von DEMS. und Marika KEBLUSEK, Leiden 2011, S. 161–191.
- O'MALLEY, Michelle: *Painting Under Pressure. Fame, Reputation, and Demand in Renaissance Florence*, New Haven 2013.
- OY-MARRA, Elisabeth, *Der Sammlungsraum als Wissensraum und seine Repräsentation im Bild*, in: *Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik*, hg. von Katharina BAHLMANN, DIES. und Cornelia SCHNEIDER, Berlin 2008, S. 75–90.
- PIEPER, Renate: *The upper German trade in art and curiosities before the Thirty Years War*, in: *Art markets in Europe 1400–1800*, hg. von Michael NORTH und David ORMROD, Aldershot 1998, S. 93–102.
- POLLEROSS, Friedrich: *Kunstsammlungen in Österreich. Literatur- und Forschungsüberblick*, in: *Frühneuzeit–Info 25* (2014) S. 7–44.
- RAUX, Sophie: *Lotteries, art markets, and visual culture in the Low Countries, 15th–17th centuries*, Leiden/Boston 2018 (Studies in the history of collecting & art markets, 4).
- REBECCHINI, Guido: *Private Collectors in Mantua, 1500–1630*, Rom 2002.
- ROECK, Bernd: *Philipp Hainhofer. Unternehmer in Sachen Kunst*, in: *Kräfte der Wirtschaft. Unternehmergestalten des Alpenraums im 17. Jahrhundert*, hg. von Louis CARLEN und Gabriel IMBODEN, Brig 1991, S. 9–53.
- : *Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999.
- : *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der Frühen Neuzeit, 2., um einen Nachtrag erw. Aufl.*, Berlin/Boston 2015 (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 9).
- RUDOLF, Karl: *Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige Tausend Gulden ausgeben?* Corregio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien, in: *Studia Rudolphina 2* (2002) S. 3–15.
- RÜGER, Axel: *Ein Palastinterieur von Bartholomeus van Bassen – Beobachtungen zur Arbeitsmethode anhand der Unterzeichnung*, in: *Collected opinions. Essays on Netherlandish art in honour of Alfred Bader*, hg. von Axel RÜGER und Volker MANUTH, London 2004, S. 148–161.

- SELLIN, Paul R.: Michel le Blon and England 1632–1649. With observations on van Dyck, Donne and Vondel, in: *Dutch Crossing* 21 (1997) S. 102–125 und *Dutch Crossing* 22 (1998) S. 53–84.
- SCHMID, Wolfgang: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500, Trier 2003 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, 1).
- SCHOEN, Christian: Albrecht Dürer. Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien, Berlin 2001.
- SCHWEIKHART, Gunter: Tizian in Augsburg, in: *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, hg. von Klaus BERGDOLT und Jochen BRÜNING, Berlin 1997, S. 22–42.
- SHEVCHENKO, Nadezda: Eine historische Anthropologie des Buches. Bücher in der preussischen Herzogsfamilie zur Zeit der Reformation, Göttingen 2007.
- SMITH, Jeffrey Chipps: Albrecht Dürer as collector, in: *Renaissance quarterly* 64,1 (2011) S. 1–49.
- STRIEDER, Peter: Ein Traum von Göttern und Heroen. Andreas Meinhardis Dialog über die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten Stadt *Albioris*, gemeinhin Wittenberg genannt, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2005) S. 25–34.
- THAMER, Hans Ulrich: Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit, in: *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, hg. von DEMS., Köln u. a. 2002, S. 99–113.
- The artist between court and city (1300–1600)*, hg. von Dagmar EICHBERGER, Philippe LORENTZ und Andreas TACKE, Petersberg 2017.
- TUMMERS, Anna: *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam 2011.
- UNGER, Manfred, Lektüre des Prinzipals. Zu den Chroniken in der Bibliothek eines Handelshofes des 16. Jahrhunderts, in: *Stadtgeschichte. Mitteilungen des Leipziger Geschichtsvereins e. V.* (2004/2) S. 4–22.
- WACKERNAGEL, Martin: Giovanni della Palla, der erste Kunsthändler, in: *Die Kunst* 73 (1936) S. 270–271.
- WAGNER, Berit: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2014.
- : Kontaktzonen. Der Tafelmaler Bertold von Nördlingen und der überregionale Kunsthandel im Zeitalter der ›Internationalen Gotik‹, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und das Ries* 35 (2017) S. 29–56.
 - : *kunst stücke vorkauffen, so theuer als er weyß* – Pricing and Marketing Skills in the German Art Market around 1500, in: *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof* (2017), S. 10–22.
 - : Flämische Kunst für deutsche Sammlungen. Cornelius Caymox d. Ä. (gest. 1588) und andere *schildervercoopere* im Frankfurter Kunsthandel, in: *Crossroads. Frankfurt am Main as market for northern art 1500–1850*, hg. von Alison STEWART, Miriam Hall KIRCH und Birgit MÜNCH, Petersberg 2019 (*Artifex – Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte*), S. 104–125.
 - : Moving Pictures und ihre wissbegierigen Betrachter: Die Frankfurter Messe als Drehscheibe für den Ideen- und Kunsttransfer am Mittelrhein, in: *Kunsttransfer und Formge-*

- nese am Mittelrhein 1400–1500, hg. von Martin BÜCHSEL, Hilja DROSTE und DERS., Berlin 2019, S. 251–278.
- : Zwischen Weltaneignung, Neugier und Kommerz. Stadtbürgerliche (Kunst-)Sammlungen im 16. Jahrhundert, in: Die Welt im Bildnis. Porträts, Sammler und Sammlungen in Frankfurt vom 16. bis 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., hg. von Jochen SANDER, Petersberg 2020 (im Druck).
- WELCH, Evelyn: Shopping in the Renaissance: consumer cultures in Italy 1400–1600, New Haven 2005.
- WENZEL, Michael: Akteur zwischen Hof und Stadt. Philipp Hainhofers vielgestaltige Karrieren – Eine Einführung, Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, 41), S. 1–14.
- : Handeln mit Kunst und Politik. Philipp Hainhofer – >Unternehmer-Künstler< und diplomatischer Akteur der frühen Neuzeit (erscheint 2020).
- Your humble servant: agents in early modern Europe, hg. von Hans COOLS, Marika KEBLUSEK und Badeloch NOLDUS, Hilversum 2006.



Abb. 1: Hieronymus Francken II., Die sog. >Boutique des Jan Snellinck<, 1621, Öl auf Holz, 94 x 124,5 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv.-Nr.: 2628 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, Foto: J. Geleyns, Art Photography).

Die xxvij. Historien.



Wie Vlenspiegel dem
landt graffen von hessen
malet / vnd yhn ver
went / wer vnehelich
wer der kunds nicht
sehen.

Abenteuerliche ding
Vrcib Vlenspiegel
ym land zu hessen da
er das land zu Sach
sen fast vmb vnd vmb
gewandert het / vnd
fast wol bekand was
das er sich mit seiner
büberey nicht wol mer
behelffen mocht / da
thet er sich ynn das
land

Abb. 2: *Wie Vlenspiegel dem landt graffen von hessen malet (Die XXVII. Historien)*, Illustration, aus: Bote, Hermann: *Von Vlenspiegel eins bauren sun des lands Braunschweick, wie er sein leben volbracht hat gar mit seltzamen sachen*, Erfurt 1532 (München, Bayerische Staatsbibliothek, https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00010793/image_46, Lizenz: CC BY-NC-SA 4.0).



Abb. 3: Paolo Veronese, Porträt des Hans Jakob König, 1575, Öl auf Leinwand, 83 x 74 cm. Prag, National Museum (© Prag, National Museum).



Abb. 4: Hans Sebald Lautensack, Bildnis des Hieronymus Schurstab, 1554, Radierung und Kupferstich (© Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).