

## Renovatio artis saxoniae

# Zur Deutung von Gabriel Kaltemarckts „Bedenken“ aus dem Jahre 1587

Jürgen Müller

Gabriel Kaltemarckts 1587 in Dresden verfasste „Bedenken wie eine Kunst-Camer aufzurichten seyn möchte“ gehören zu den raren Äußerungen manieristischer Kunsttheorie im Norden.<sup>1</sup> Sie erschien fast zwanzig Jahre vor Karel van Manders *Schilder-Boeck*.<sup>2</sup> Diese bisher von der Forschung wenig beachteten „Bedenken“ beeindruckten durch ihre konzise Form. Auf knapp fünfzig Folia entwirft der Verfasser eine Art Künstlerkanon von der Antike bis in die eigene Gegenwart, der gleichermaßen Bildhauer wie Maler umfasst. Sodann macht er Vorschläge, wie Kunstwerke dieser Meister nach Dresden kommen oder wie man statt an Originale an Kopien gelangen könnte. Dabei denkt er an so praktische Dinge wie Reiserouten und Transportkosten ebenso, wie an die Anzahl der nötigen Mitarbeiter zum Aufbau einer Kunstkammer.<sup>3</sup> Schließlich werden sogar Hinweise gegeben, wie man sich bei Kaufverhandlungen zu verhalten habe. Denn wollte man günstige Preise erzielen, so dürften keinesfalls professionelle Kunstagenten oder Adelige auftreten. Vielmehr müssten „unverdeckte Personen“, die we-

niger finanzkräftig erscheinen, hinzugezogen werden.<sup>4</sup> Ein solcher Realismus und Pragmatismus sind es, die den Verfasser auszeichnen.

Denn wie hätte man im ausgehenden 16. Jahrhundert Werke von Raffael, Tizian oder Michelangelo bekommen wollen, ohne ein Vermögen zu zahlen? Und wie hätte es möglich sein sollen, an bedeutende Antiken vom Range eines *Laokoon* zu gelangen? Die Antwort ist einfach: Es wäre nicht möglich gewesen. Trotzdem rät Kaltemarckts dazu, eine Kunstkammer einzurichten. So muss man sich in Bezug auf Skulpturen schlicht mit Kopien zufrieden geben, die „dermassen zugerichtet werden können, / das zwischen den rechten Originalien und den nach- / gegossenen kein unterschid zumercken“ sei.<sup>5</sup>

Doch für die Malerei sind Kopien nicht so einfach herzustellen und zu bekommen. Dieses Problem löst Kaltemarckts durch eine Art selbstverordneten Modernismus. Wenn „alte Kunst“ nur schwer zu bekommen und unendlich teuer ist, solle man gute neuere Kunstwerke kaufen, befindet sich die Bildende Kunst doch

<sup>1</sup> Bei meinem Beitrag handelt es sich um die deutsche Version eines schon im Jahre 2007 veröffentlichten Aufsatzes. Vgl. Verf., *Renovatio artis Saxoniae*. Sull' interpretazione di „Bedenken“ di Gabriel Kaltemarckts del 1587, in *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer (Mailand, 2007), S. 129–142.

Die erste Textedition von Kaltemarckts Opus minor geben Barbara Gutfleisch und Joachim Menzhausen, „How a Kunst-kammer should be formed“. Gabriel Kaltemarckts advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, 1587, *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 3–32. Seither ist eine Neuedition des Textes mit einer Einleitung von Matthias Dämmig erschienen, bei der Verf. zu einem frühen Stadium, als es um die Frage von Kaltemarckts Quellen ging, mitgearbeitet hat. Vgl. Matthias Dämmig, Gabriel Kaltemarckts: Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzurichten seyn mochte von 1587 mit

einer Einleitung, in *Die kurfürstlich-sächsische Kunst-kammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung* (Dresden, 2012), S. 47–61.

<sup>2</sup> Vgl. Karel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander: Textabdruck nach der Ausgabe von 1617*, übers. und hrsg. von Hanns Floerke, 2 Bde. (München, 1906). Zur spezifisch nordeuropäischen Kunsttheorie vgl. den grundlegenden Beitrag von Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's „Schilder-Boeck“* (Chicago, 1991).

<sup>3</sup> „Was zu Florenz geformet kan in Kästen fleis- / sig eingebakt. und zu Wasser gen Genua / geschafft werden. Von Genua hat man Schiff / bis gen Lundra in Engellandt, von Lundra / gen Hamburg, von Hamburg hieher gen Dresden.“ Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 28 (44r).

<sup>4</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 31 (48v).

<sup>5</sup> Ebenda (43v).



1 Gabriel Kaltemarckt, Marcus Curtius, 1579 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett)



für den Verfasser auf einem niemals gekannten Höhepunkt. Es bedürfte lediglich eines guten Kunstageuten, der solche Künstler und Werke aufspürt. Dabei ist Kaltemarckt in seinem Geschmack durchaus offen, wenn er Italien, Deutschland und die Niederlande als Orte hochstehender Kunstproduktion lobt.<sup>6</sup> Doch auch wenn Norden und Süden prinzipiell gleich behandelt werden mögen, ist es vor allem Florenz, das den Verfasser fasziniert hat. So hört es sich durchaus sehnsüchtig an, wenn es heißt: „Die Maler zu Florenz haben In Irer Academia / ein Buch, dar Innen aller fürnemen Italianischen mal- / er handt oder abrisse. vom Johanni Cimabue welcher / Anno 1300 gestorben, bis uff diese Zeit [...]“. Die Arnostadt mit ihrer Hochschätzung der Kunst ist als Vergleichs- und Fluchtpunkt der wichtigste Bezug des kleinen Werks.<sup>8</sup>

Schon diese wenigen Bemerkungen geben einen ersten Eindruck von der Zielrichtung des Textes. Doch die Interpretation der „Bedenken“ ist insofern nicht einfach, als wir so gut wie keine gesicherten Informationen über den Autor besitzen. Er befindet sich nachweislich zwischen 1579 und seinem Todesjahr 1611 in Dresden. Allerdings gibt es Anhaltspunkte für zwei Reisen nach Italien. Sein künstlerisches Oeuvre fällt mit sechs Federzeichnungen vergleichsweise schmal aus. Von diesen Arbeiten wird eine im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrt, die anderen befinden sich in Würzburg. Schon acht Jahre vor der Niederschrift der

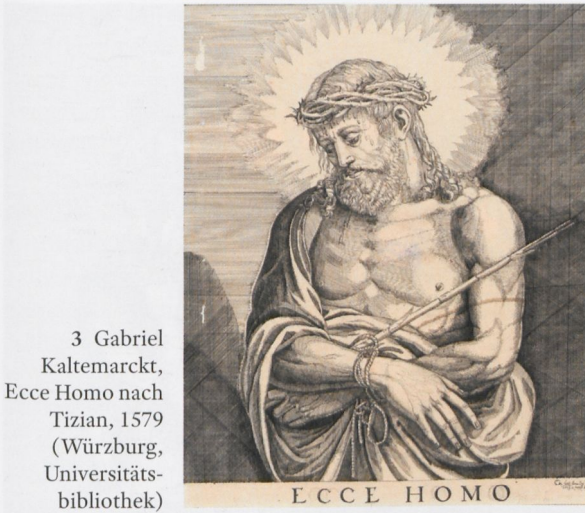


2 Hendrick Goltzius, Marcus Curtius, ca. 1586 (Staatliche Museen zu Berlin)

„Bedenken“ hatte sich der Künstler 1579 durch eine Zeichnung mit dem jungen Herzog bekannt gemacht, in dem er ihm diese zum Präsent machte. Ob Kaltemarckt deshalb an der künstlerischen Ausbildung des zukünftigen sächsischen Kurfürsten Christian I. beteiligt war – wie der Nürnberger Künstler Hans Lencker, der den Prinzen in Perspektivstudien unterrichtete –, ist schwer zu beurteilen. Gutfleisch und Menzhausen vermuten dies, können aber keine Belege anführen.<sup>9</sup>

Die Zeichnung (Abb. 1) im Dresdner Kupferstichkabinett ist von Werner Schade publiziert und interpretiert worden.<sup>10</sup> Die dargestellte weibliche Figur identifiziert er ein wenig allgemein als „Reiterin“. Sie ist mit Feder auf Pergament gezeichnet und enthält eine lateinische Dedikation an Christian. Doch trotz aller gelehrten





3 Gabriel Kaltemarck, *Ecce Homo* nach Tizian, 1579 (Würzburg, Universitätsbibliothek)

Prätention des Künstlers ist die Arbeit in formaler Hinsicht wenig überzeugend geraten. Weder die Anatomie des Pferdes noch die der „Reiterin“ sind wirklich gelungen. Die perspektivische Verkürzung des Rosses und das Verhältnis von Arm und Körper zeugen von der nur mittelmäßigen Begabung Kaltemarckts. Die regelmäßig gezeichneten Schraffen zeigen an, dass hier ein druckgraphisches Vorbild nachgeahmt werden sollte.

Dargestellt ist wohl die Opfertat des römischen Tugendhelden Marcus Curtius, wie uns ein Kupferstich von Hendrick Goltzius (Abb. 2) belehrt, der nur wenig später entstanden ist. Im Mittelgrund sehen wir den Helden, der sich mit seinem Ross in den Abgrund stürzt, die Szene, die uns auch auf der Zeichnung Kaltemarckts vor Augen steht. Hier scheint es, als würde Curtius auf uns zureiten und nun herabstürzen. Erst wenn man dies erkannt hat, erklärt sich der von blankem Entsetzen erfüllte Blick des Pferdes. Dementsprechend ist auch der Reiter im Moment des selbstgewählten Todes dargestellt. Er gibt die Gewalt über das Tier preis und überlässt sich seinem Schicksal. Dass wir Marcus Curtius dabei nicht in römischer Rüstung, son-



4 Gabriel Kaltemarck, *Tarquinius und Lucretia* nach Tizian, 1579 (Würzburg, Universitätsbibliothek)

dern nackt erblicken, erklärt sich dadurch, dass er hier nicht nur als *Exemplum virtutis*, sondern als Verkörperung der Tugend selbst vor Augen geführt werden soll. Vielleicht darf man es so formulieren: Kaltemarckts Geschenk verleiht der Hoffnung Ausdruck, dass es sich bei dem zukünftigen Kurfürsten Christian um einen ähnlich tugendhaften Helden wie Curtius handeln wird. Mehr noch, der Humanist Kaltemarck formuliert durch sein Geschenk einen bestimmten Anspruch für die Herrschaft des zukünftigen Kurfürsten: Sei „Du“ ähnlich tugendhaft wie der römische Held!

6 Ebenda, S. 30.

7 Ebenda (47v).

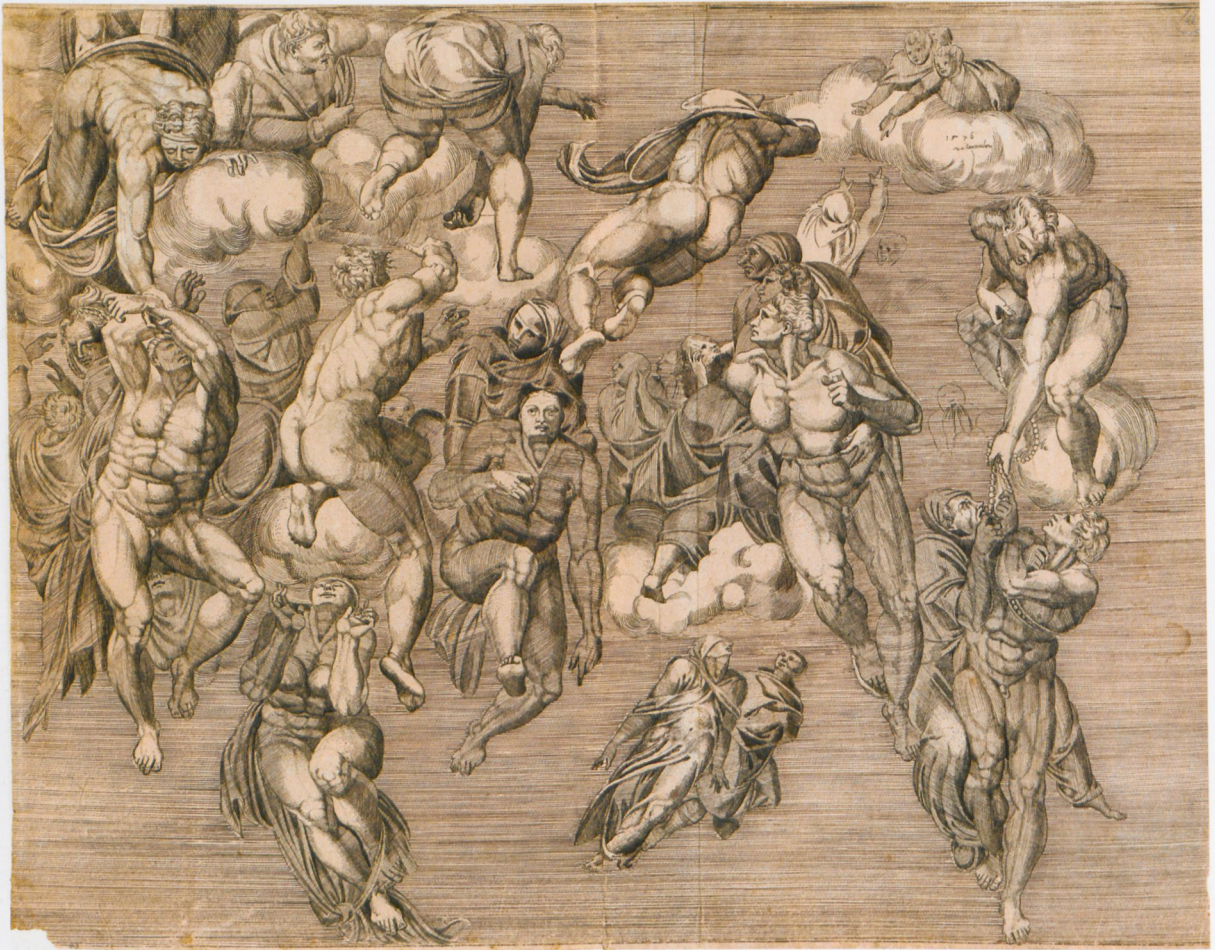
8 Vgl. hierzu auch Barbara Marx, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext*, in *Elbflorenz. Italienische*

*Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Marx (Dresden, 2000), S. 7–36.

9 Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 3.

10 Werner Schade, *Dresdner Zeichnungen 1550–1650*, Ausst.-Kat. (Dresden, 1969), S. 57, Kat. Nr. 60.





5 Gabriel Kaltemarck, Auferstehende, Teilkopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht, 1576 (Würzburg, Universitätsbibliothek)

Wenn man weiß, dass sich der Künstler für seine Arbeit an einer heute nicht mehr überlieferten Fassadenmalerei von Pordenone orientiert hat, die u.a. von Niccolo Boldrini gestochen wurde, erklärt sich, warum der Künstler einen Holzschnitt imitiert hat und warum das Pferd dem Eindruck nach auf uns herabstürzt, war es doch ursprünglich an der Fassade des Palazzo Talenti-d'Anna angebracht und somit auf eine Untersichtigkeit angelegt.<sup>11</sup>

Dass Kaltemarck kein großes Originalgenie war, belegen auch die anderen überlieferten Zeichnungen, die bisher nicht publiziert wurden. Sie kopieren Tizians „Ecce Homo“ (Abb. 3) und sein berühmtes Spätwerk „Tarquinius und Lucretia“ (Abb. 4), das schon von

Cornelis Cort gestochen wurde. Außerdem existiert eine Teilkopie aus Michelangelos „Jüngstem Gericht“, (Abb. 5), sowie die Darstellung einer allegorischen Gestalt. (Abb. 6) Es ist wahrscheinlich, dass sich Kaltemarck durchweg druckgrafischer Vorbilder bedient hat. Sein künstlerisches Vermögen jedenfalls ist nicht dazu angetan, einen komplizierten Gattungswechsel vorzunehmen. Offensichtlich interessieren den Kunsttheoretiker exemplarische Werke der italienischen Hochrenaissance, die sich als Vorbild eignen. So wiederholt Kaltemarck zeichnerisch einen längst etablierten Kanon.

Die vermutlich einzige originale Schöpfung (Abb. 7) zeigt das eher seltene Thema von Kornelius und dem



Engel und könnte, wie Werner Schade vermutet, als Vorlage für den Kupferstecher Daniel Kellerthaler gedacht gewesen sein. Immerhin ist hier die Gestalt des Engels als blendende Lichterscheinung stimmig umgesetzt.<sup>12</sup>

Bekanntlich ist Kaltemarckts Praxis des Kopierens damals alles andere als ungewöhnlich.<sup>13</sup> Im Gegenteil wurde den Lehrlingen geraten, sich große Vorbilder als Lehrmeister zu nehmen, um dann jedoch eigene Historien zu erfinden: *Imitatio* muss *Aemulatio* werden! Aber Kaltemarck ist kein Lehrling, sondern wahrscheinlich eine Art Gelegenheitskünstler, der seine Studien durch praktische Übungen bereichert. Dafür spricht die geringe Zahl der überlieferten Arbeiten und ihr unprofessioneller Charakter. Insofern kann man sich nur schwer vorstellen, dass Kaltemarck der Zeichenlehrer des zukünftigen Kurfürsten war. Die als Präsent überreichte Zeichnung diene vermutlich lediglich dazu, sich auf eine positive Weise ins Gespräch zu bringen. Weniger als Künstler, als vielmehr im Sinne eines gebildeten Kunstkenners, dem die höfische Etikette durchaus vertraut ist.

Als Zeichner mag Gabriel Kaltemarck bedeutungslos sein, als Theoretiker aber ist er interessant. Sein höchst bemerkenswerter Text „Bedenken wie eine Kunst-Camer aufzurichten seyn möchte“ ist eine einzigartige Quelle für die Kunsttheorie des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Das Manuskript befindet sich heute im Dresdner Staatsarchiv. Darin berichtet er en passant, dass er vor einem Jahr bestimmte antike Münzen bei einem Antiquar in Italien studiert habe, was eine Italienreise im Jahre 1586 nahe legt. Wie schon erwähnt, nennt er Vasaris „Libro degli disegni“, so dass wir eine

<sup>11</sup> Der Hinweis auf Boldrini schon bei Schade, ohne dass daraus jedoch Schlussfolgerungen gezogen würden. Vgl. Schade (Anm. 10), S. 57. Zur Fassadenmalerei am Palazzo Talenti-d'Anna vgl. *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*, hrsg. von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Ausst.-Kat. (London, 1999), S. 364–365, Kat. Nr. 81.

<sup>12</sup> Die Erzählung von Kornelius und dem Engel findet sich im zehnten Kapitel der Apostelgeschichte, wie am oberen Rand des Blattes vermerkt ist. Das Monogramm findet sich in der linken unteren Bildecke.

<sup>13</sup> Nur wenige Jahre später wird Karel van Mander den Lehrlingen der Malerei raten, sich bei den großen Künstlern zu



6 Gabriel Kaltemarck, Allegorische Gestalt, 1579 (Würzburg, Universitätsbibliothek)

gewisse Kenntnis der toskanischen Kunstmetropole voraussetzen dürfen.<sup>14</sup> Diese lobt er mehrfach wegen ihres großen Kunstbesitzes.

Der Kenntnisstand seines Textes ist in dieser Hinsicht umfassend. Kaltemarck scheint mit vielen Kunstzentren jener Zeit in Verbindung gestanden zu haben. Wenn dies nicht zutrifft, dann hatte er diesbezüglich jedenfalls sehr gute Informanten. Joachim Menzhausen und Barbara Gutfleisch, die den Text transkribiert, ins Englische übersetzt und publiziert haben, vermuten,

„bedienen“. Man solle signifikante Details kopieren und sie in eigene Kompositionen überführen. Vgl. hierzu Karel van Mander, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie*, hrsg. von Rudolf Hoecker [= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 8] (Haag, 1916), S. 249.

<sup>14</sup> Vgl. allgemein Barbara Marx, *Künstlermigration und Kulturkonsum: Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz*, in *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller (Wiesbaden, 2000), S. 211–297.





7 Gabriel Kaltemarckt,  
Kornelius und der  
Engel (Würzburg,  
Universitätsbibliothek)

dass sich Kaltemarckt mit seinen „Bedenken“ eine Anstellung in sächsischen Diensten verschaffen wollte, was mir sehr plausibel erscheint.<sup>15</sup> Allerdings stimme ich den beiden Autoren trotz aller interessanten Beobachtungen und durchaus begründeten Vermutungen nicht darin zu, dass es so etwas wie einen lutherischen Generalbass des Textes gibt, der es nicht zulasse, Kunstwerke als außergewöhnliche menschliche Leistungen anzuerkennen.<sup>16</sup> Dies leuchtet mir nicht ein. Im Gegenteil: Kaltemarckt betont mit seiner Denkschrift gerade die außergewöhnliche künstlerische Leistung. Er setzt sie geradezu voraus, wenn er Michelangelo als das wichtigste künstlerische Ausnahmetalent anerkennt und Giovanni da Bologna als dem besten Bildhauer in gegenwärtiger Zeit huldigt.

Für seine Zeit vertritt er eine durchaus moderne kunsttheoretische Position, auch wenn er gewisse Zugeständnisse an die durch die Reformation bedingte sächsische Situation macht. Folgerichtig muss es zunächst sein Anspruch sein, die Förderung der Künste als mit dem lutherischen Glauben kompatibel zu erweisen. In rhetorischer Hinsicht ist es dabei nicht so wichtig, eine konsequente Position zu vertreten. Denn nach seinem lutherischen Bekenntnis zu Beginn wendet er sich allgemeinen kunsttheoretischen Fragen zu, die das Problem der Konfession schnell vergessen lassen. So scheint es den Verfasser weder zu beunruhigen, dass die meisten der von ihm des Sammelns für wert befundenen Maler altgläubig waren, noch zu stören, dass der vermutlich größte Teil der von ihnen gemalten



Bilder katholischen Inhalts war. Das Sammeln Bildender Kunst, so würde ich den Kunsttheoretiker deshalb verstehen wollen, sollte jenseits konfessioneller Identität stattfinden.

Erst auf Folio 13 beginnen seine inhaltlichen Überlegungen zur Einrichtung einer Kunstkammer, wobei Kaltemarckt drei Sammlungsbereiche unterscheidet. Erstens: Skulpturen oder „runde Bilder“, wie er sie nennt. Zweitens: Bilder, im frühen hochdeutsch: „Gemele“. Drittens: „wunderbarliche In und auslen- / dische Gewechse. von Metallen, Stein, Holcz, / Kreutern so uff der Erden, in der Erden / in Wassern und Meer, gefunden wirdt, // Item was durch Natur und Kunst von solchen / Gewechsen zu trinck und andern geschirrn / formirt und gemacht. Item Geweihe, Ghörne, / Klawen. Federn und anders von frembden / selczamen Thieren. Vögeln. und Fischen, darunter / auch die Schelleton der Anatomia mit einge- / bracht werden sollen.“<sup>17</sup>

Nachdem Kaltemarckt davon gesprochen hat, dass der Erwerb solcher die Curiositas befriedigenden Gegenstände nicht weiter schwierig sei und man diese Dinge „hin und wider /in Teutschland und Italia vil zubekomme“, kommt er auf ein weiteres Sammlungsgebiet zu sprechen: Numismatika und Medaillen. Wie dies in die von ihm mitgeteilte Ordnung dreier Sammlungsbereiche gehört, wird nicht recht deutlich. Aber Kaltemarckt entpuppt sich hier zum ersten Mal als echter Kenner. Er nennt europaweit bedeutende Sammler, verweist auf wichtige Nachschlagewerke und warnt den Kurfürsten vor den vielen Betrügereien, die auf diesem Felde verübt würden, so dass selbst Antiquarii sich nicht selten getäuscht sähen.

Nun wird das erste Großkapitel angekündigt, das der Skulptur gewidmet ist. Der Verfasser führt zunächst Vasaris Unterscheidung in Antike, Mittelalter und Neuzeit ein, wobei die letztgenannte Epoche bis in die eigene Zeit reicht. Von Vasari übernimmt er auch die

Vorstellung vom Niedergang der Künste im Mittelalter. Wichtig ist auch der Hinweis, dass jedes Zeitalter zugleich große und geringe Meister hervorgebracht habe – eine banale Einsicht; keineswegs banal ist allerdings die Forderung, dass „nicht eines ieden poppen oder Docken-schniczers werck“ in die Kunstkammer gelangen dürfe. Und damit diese Qualitätsforderung eingelöst werden könne, macht es sich der Autor zur Aufgabe, Listen der wichtigsten Bildhauer aller Epochen zu liefern.

Gabriel Kaltemarckt ist ein um Kompilation bemühter Autor, der sich der theoretischen Einsichten anderer Verfasser bedient. Dies ist bekanntlich Teil einer rhetorischen Kultur, die sich über die Synthese bekannter Topoi und Positionen definiert.<sup>18</sup> Neben Vasari kommt vor allem Plinius in Betracht. Denkbar ist aber auch, dass der Autor Chroniken zu Rate gezogen hat. Dass Kaltemarckt mit emblematischer Literatur vertraut war, belegt sein Hinweis auf Johannes Sambucus und Jacobus Strada.<sup>19</sup> Erwähnungen zahlreicher Humanisten und Verfasser numismatischer Abhandlungen zeigen die Bildung des Autors.<sup>20</sup>

Er verfügt aber nicht nur über humanistisch-literarische Kenntnisse, sondern besitzt darüber hinaus einen flüssigen Stil und ist mit rhetorischen Konventionen vertraut. Wenn Kaltemarckt nach der Dedikation an den Herrscher in rhetorischer Absicht auf die Gründe eingeht, die für die Einrichtung einer Kunstkammer sprechen, entbehrt dies nicht einer gewissen Eleganz. Mit dem ersten Satz schon sieht sich der Leser in eine rhetorische Kommunikation verwickelt. So wird im Text zunächst der Topos des Wettstreits von Arte und Marte bemüht, um dann dem jungen Kurfürsten darzulegen, dass nicht nur Waffenhandwerk, sondern auch Kunstliebe Fürsten berühmt gemacht habe, die sich dadurch dem Buch der Geschichte eingeschrieben hätten.<sup>21</sup>

15 Vgl. Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 3.

16 Vgl. Ebenda, S. 5.

17 Ebenda, S. 11 (13v/14r).

18 Nach wie vor klassisch ist Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1. Auflage 1948, Bern, 1984). Vgl. auch Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Genf, 1980). Zum Verhältnis von Topik und Kom-

binatorik vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck* [= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77] (München, 1993), S. 17–23.

19 Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 12.

20 Ebenda.

21 Vgl. Claudia Brink, *Arte et Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* [= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 91] (München, 2000)



Um die universale Geltung dieser Behauptung zu erweisen, folgen nun drei Beispiele. Für die Antike heißt es: „Wie / solches die Exempel beider Könige Ptolemei / Philadelphi in Aegypten und des Attali zu Pergamo“ beweisen. Als Beispiel für die Geltung der These in der Gegenwart werden die Medici angeführt, von denen es heisst: „Das sy mer durch zusammenbringung guter Bücher / und besonderung der freyen Künste aus bürger- / lichem Geschlechte. zu fürstlicher ja fast Königin- / licher Hochheit, als andere Ire löbliche thaten gestigen und kommen.“<sup>22</sup> Dieser Passus belegt zudem den inneren Adel der Kunst, deren Förderung zu gesellschaftlichem Aufstieg führt.

Nachdem also gezeigt wurde, dass es auch für einen Kurfürsten – zumindest wenn er Ambitionen hat, König zu werden – durchaus angemessen ist, Kunst zu sammeln, muss nun erwiesen werden, welche Bestimmung die Kunst eigentlich hat. Die Antwort, die Kaltemarckt darauf gibt, ist didaktischer Natur: Gemalte Bücher sind anschaulicher als gedruckte, sie zeichnen sich durch „merer ergötzlichkeit des Gesichts“ aus und dienen effizienter Memoria der „historien“.<sup>23</sup> Sodann spricht für die Einrichtung einer Kunst- oder Bilderkammer, wie es einmal heißt, der lebendige Exempelcharakter der Bildenden Kunst, der uns erlaube, „dem guten / nachzufolgen, und das böse zumeiden.“<sup>24</sup> Das ist ein Standardargument, das sich – unabhängig vom konfessionellen Standort – auch sonst in der Kunsttheorie jener Zeit belegen lässt.

Verwiesen sei hier etwa auf Paleotti, bei dem man lesen kann, dass den Bildern die Aufgabe zukomme, den Menschen zu helfen, moralisch zu leben und den Weg zu zeigen, wie es gelingt, „d’abbracciare la virtù e fuggire il vizio“.<sup>25</sup> Schließlich wird auf die kunstbegierige Jugend verwiesen, die sich in einer solchen Kunst- oder Bilderkammer bilden könnte, wie man aus der Geschichte der Medici-Sammlungen lernen könne: „Dann was der kunstgarten des Cosmi und Lau- / rente Medices wei-

landt Regenten zu Florenz / für Maler und Bildhauer gemacht, beweisen / derselben Künstler so sich darinnen geübet, / werck, an vilen orthten.“<sup>26</sup>

Das nächste Argument zum Beweis der Nobilität der Bildenden Kunst und für die Einrichtung einer Kunst- oder Bilderkammer ist die Fähigkeit der Malerei wie auch der Musik, den Menschen zu „eerlicher Freude zuerwecken, / [...] / Derhalben diese beide Künste allezeit zu rechtem / Gottesdinst, auch in der Kirchen gebraucht, // und disfalls allen anderen Künsten fürgezogen / worden.“<sup>27</sup> Diese Passage beinhaltet bis in die Diktion hinein eine deutliche Konzession an Luther, wenn von den „Schwärmern und Bilderstürmern“ gesprochen wird oder den „Heiden und Papisten“. Kaltemarckt legt sich allerdings große Zurückhaltung auf und bleibt in Glaubensdingen diffus; er dankt lediglich Gott, der uns neben der Wortoffenbarung auch „den rechten / gebrauch der Bilder zuerkennen gegeben.“<sup>28</sup>

Das Argument, dass sich die Dignität der Malerei dadurch erweise, dass sie im Rahmen der Religionsausübung eine Rolle spielt, ist alles andere als spezifisch lutherisch. Findet es sich doch bereits bei Alberti, der schreibt, die Malerei fördere jene Frömmigkeit, die uns den Himmlischen verbunden hält und unseren Geist mit religiöser Verehrung füllt.<sup>29</sup> Doch dieses problematische Feld von Kunst und Religion wird schnell verlassen, um einen weiteren Grund für die Einrichtung der Kunst- oder Bilderkammer anzuführen. Das Argument der Wertschätzung der Kunst durch große Herrscher stellt in gewisser Hinsicht zwar eine Wiederholung dar, aber Kaltemarckt geht es darum, die sächsischen Kurfürsten in eine Linie bedeutender Mäzene einzuordnen, also die Förderung der Bildenden Kunst und die Einrichtung einer Kunst- oder Bilderkammer als etwas für Sachsen Erforderliches erscheinen zu lassen.

Wieder beginnt er mit Herrschern der Antike, um über die Habsburger Kaiser sowie Franz I. von Frankreich, Heinrich VIII. von England, die Herzöge von

<sup>22</sup> Menzhäusen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 8 (8r).

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Vgl. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre et profane, diviso in cinque libri* (Bologna, 1582), in *Trattati d'arte del cinquecento*, II, hrsg. von Paola Barocchi (Bari, 1961), S. 452.

<sup>26</sup> Menzhäusen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 8 (8v).

<sup>27</sup> Ebenda (8v/9r).

<sup>28</sup> Ebenda, S. 9 (9v). Zur Bilderfrage vgl. Hans Freiherr von Campenhausen, *Zwingli und Luther zur Bilderfrage*, in *Das Gottesbild im Abendland* (Witten, 1957), S. 139–172.

<sup>29</sup> Leone Battista Alberti, *Della Pittura*, in *Leone Battista Alberti kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. von Hubert Janitschek (Wien, 1877), S. 88. Im selben Text meint der itali-



Florenz und andere italienische Potentaten schließlich zu Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen zu gelangen, der den „alten Cranach“ gefördert habe. Während bei allen genannten Herrschern die jeweiligen Künstler ungenannt bleiben, wird die durch Cranach verkörperte sächsische Kunsttradition hervorgehoben. Der Verfasser will damit zum Ausdruck bringen, dass Christian, wenn er eine Kunstkammer einrichtet, damit recht eigentlich den Gepflogenheiten seiner Vorfahren folgt und entspricht – offensichtlich ein dynastisches Argument.

Im Folgenden zeigt sich Kaltemarck wieder als gebildeter Autor, wenn er Anekdoten aus Plinius und Vasari kompiliert, die vom Rang einzelner Kunstwerke berichten. So habe König Demetrios die Stadt Retis allein deshalb verschont, weil sich in ihr eine Tafel des Protogenes befunden habe.<sup>30</sup> Im Anschluss daran werden Herrscher genannt, die sich selbst als Künstler betätigt haben, um schließlich an Christian eine Forderung zu stellen, die sich ganz von selbst ergibt. Wenn der schönste Schmuck eines Herrschers neben der rechten Religion, treuen Untertanen, guten Waffen und dergleichen die Förderung von Kultur und Kunst darstellt, Christians Vater aber schon eine wunderbare Bibliothek und ein Zeughaus eingerichtet habe, so bleibt dem neuen Kurfürsten eigentlich nur, „eine Kunst-Cammer (welche / noch mangelt) wie Ich glaubwürdig berichtet, / uffs beste anrichten zulassen“.<sup>31</sup> Diese Forderung an den Kurfürsten schließt mit einem Humilitastopos, wenn Kaltemarck beteuert, dass Christian sicherlich mehr von der Kunst verstehe als er selbst und dass sich im Umfeld des Herrschers kunstverständige Leute befänden, denen er nicht das Wasser reichen könne. Aber – so das Argument – er fühle sich so sehr zur Kunst hingezogen, dass er diesen Vorschlag zur Einrichtung einer Kunstkammer habe machen müssen.<sup>32</sup>

Wie sehr der sächsische Kunsttheoretiker den Konventionen der Rhetorik folgt, dürfte klar geworden

sein. Es wurde erwähnt, dass Kaltemarcks Schrift nicht ganz ohne Hintergedanken entstanden ist. Doch ungeachtet möglicher persönlicher Absichten, die seine Anstellung in den Hofdienst betreffen, verfolgt er in den „Bedenken“ beharrlich ein kunsttheoretisches Ziel, erinnert er den sächsischen Herrscher doch zunächst einmal daran, dass das Blühen der Künste weder einem Zeitalter noch einer Nation vorbehalten sei. Denn jede Epoche bringe ihre besonderen Leistungen hervor.<sup>33</sup> Schon oft ist die Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Sinne einer Überbietungskultur interpretiert worden, und auch in diesem Passus wird die Überzeugung vom künstlerischen Anspruchsniveau bedeutender Kunstwerke greifbar.<sup>34</sup>

Die Liste der „namhaftigen Bildhauer“ wird durch die Bemerkung eingeleitet, dass die Kunst der Skulptur bei den Ägyptern ihren Anfang genommen habe und von dort zu den Griechen und Römern gekommen sei, wo sie zur höchsten Vollkommenheit geführt worden wäre, „was die alten Statuas so zu Italia vorhanden genugsam“ beweisen. Kaltemarck spielt hier, wenn auch nur kurz, auf die Vorstellung der *translatio imperii* und damit zusammenhängend der *translatio artis* an.<sup>35</sup> Die Kunst blüht also immer wieder an anderen Orten neu auf, und vielleicht – so offenbar die stille Hoffnung Kaltemarcks – wird sie dies auch einmal in Sachsen tun.

Die nun folgende Liste, die mit Praxiteles beginnt und mit Aristodicus endet, enthält knapp vierzig Bildhauer. Sodann erfolgt der Hinweis auf Rom als wichtigstem Fundort antiker Kunst und auf bedeutende Werke, an deren erster Stelle der *Laokoon* zu nennen ist. So heisst es: „Under allen Antiqualien so zu Rom seint, / wirt fürnemlich der Laocoon von allen disen Kunstverstendigen seer gepreiset, Diser / Laocoon ist vom Virgilio in *Æneit*: Lib: II. / beschriben, und haben in drei fürtreffliche meister / so vorerzelt, Agesander, Polydorus und Athe- / nodorus gemacht. Ist vorzeiten

enische Kunsttheoretiker unter Berufung auf Hermes Trismegistos, jener habe die Meinung vertreten, mit der Religion seien zugleich Malerei und Skulptur entstanden.

<sup>30</sup> Vgl. Plinius, *Naturkunde, Lateinisch/Deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik*, übers. und hrsg. von Roderich König und Gerhard Winkler (München, 1978), S. 104.

<sup>31</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 10 (12v).

<sup>32</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>33</sup> Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann, *The Eloquent Artist: Towards an Understanding of the Sylictics of Painting at the Court of Rudolf II*, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1981), S. 119–148.

<sup>34</sup> John Shearman, *Manierismus: Das Künstliche in der Kunst* (Frankfurt a. M., 1988).

<sup>35</sup> Vgl. Werner Goetz, *Translatio imperii: Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und der frühen Neuzeit* (Tübingen, 1958).



in des Kaisers // Titi Pallast gestanden, und in den vilfeltigen Zerstörungen der Stat Rom, under die Er- / den kommen, vilhundert jar darunder ge- / legen, und zur zeit Babst July des andern / noch ganz in der Erden gefunden. Durch den Babst mit grossem Gelt erkaufft, und in / den Garten Belvedere gesezt worden, / alda Ime Anno 27, als Keiser Carl Kriegs- / Volck Rom geblündert, der rechte Arm zer- / brochen worden, Baccius Bandinelus. Hat / einen andern Arm daran gemacht, Wie Er / noch vorhanden.“<sup>36</sup>

Weitere Werke finden Erwähnung, wobei dies zu meist so cursorisch geschieht, dass deren kunsthistorische Bedeutung nicht recht deutlich wird. Immerhin: für sein eigenes Anliegen schafft der Autor ein wichtiges Argument herbei, wenn er behauptet, die beste Sammlung antiker Kunst sei in Florenz zu besichtigen, da die Medici alle antiken Werke von den kunstreichsten Bildhauern haben kopieren lassen: „demnach [ist] zu disen zeiten in diser Kunst Flo- / renz, Rom weit fürzuzihen“.<sup>37</sup>

Im Text wird hier zum ersten Mal die Idee von der Kopie als Original vertreten. Der Leser kann also schließen, dass die Qualität einer zukünftigen Kunstsammlung keinesfalls allein durch die Authentizität bzw. Provenienz der Objekte garantiert wird. Im Gegenteil: wie schon bei den Medici ist es durchaus möglich, auch in Zukunft Großes zu leisten. Nun berichtet Kaltemarckt über den durch die Völkerwanderung verursachten Niedergang der Künste, der um 1300 in Florenz sein Ende findet. Ganz wie bei Vasari wird die Qualität der Werke der Gründungsgeneration relativiert. Die Werke eines Giotto oder Luca della Robbia haben es, wie es wörtlich im Text heißt, nicht zu „rechter perfection“ gebracht, aber ihnen komme Lob für den Neuanfang zu.<sup>38</sup> Kurz darauf erfolgt die eigentliche Begründung für die mangelnde Qualität, wenn es heißt, dass den Künstlern der ersten Generation keine überzeugenden Körper-

darstellungen gelungen seien, da sie sich noch nicht an den vorbildlichen Antiken orientieren konnten, die alle „noch in der / Erden gelegen“.<sup>39</sup> Der nächsten Generation, die mit Donatello beginnt und mit Michelangelo endet, gelingt der Aufstieg zu „rechter Volkomeinheit“.<sup>40</sup> Hierfür steht Vasari Pate.

Auch folgt Kaltemarckt Vasari, wenn es über Michelangelo heißt, dieser habe seine Vorgänger nicht nur in der Skulptur, Malerei und Architektur übertroffen, sondern auch darin, dass er ein ehrbares Leben führte, weshalb ihm das größte Lob zukomme.<sup>41</sup> Mit dieser Bemerkung enden die Aufzählungen zu den italienischen Bildhauern. Nun spricht Kaltemarckt über die niederländischen Bildhauer, die mit vierzehn deutlich geringer vertreten sind, aber mit „Johannes / de Bologna von Douay aus Flandern“ den gegenwärtig besten Bildhauer stellen.<sup>42</sup> Um dies zu untermauern, verweist Kaltemarckt darauf, in welchen wichtigen Sammlungen Werke dieses Künstlers zu finden seien. Zum Abschluss werden noch Antonio Abondio und einige andere Künstler erwähnt, die sich in „Wax mit [...] Contrafeiten“ hervorgetan hätten.<sup>43</sup> Wobei sicherlich nicht unwichtig ist, dass es sich bei Abondio um „Key: Meyt: Contrafettor“ handelt.

Die Listen der nun folgenden Maler fallen erheblich umfangreicher aus als diejenigen der Bildhauer. Zudem finden Glasmaler und Kupferstecher Erwähnung. Bei den Aufzählungen verfährt Kaltemarckt auch insofern anders, als er noch einmal eine Art „best of“ gibt. Im zweiten großen Teil der „Bedenken“ erörtert der sächsische Kunsttheoretiker gänzlich praktische Probleme, wenn es um die Erstellung von Kopien, Ankauf, Transport und Reiserouten geht.

Immer wieder ist auf Vasari hingewiesen worden. Er liefert den Maßstab, dem sich Kaltemarckt fügt.<sup>44</sup> Nun ist allerdings zu betonen, dass die Unterschiede zum italienischen Kunsttheoretiker nicht gering ausfallen.

<sup>36</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 14 (19v/20r).

<sup>37</sup> Ebenda, S. 15 (21v). Sybille Ebert-Schifferer verweist im Zusammenhang der Antikennachahmung des florentinischen Hofes zu recht auf Giovanni da Bologna, den Kaltemarckt bei dem zitierten Passus im Sinn gehabt haben könnte. Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, *Giambolognas „Venus und Satyr“ in Docta Manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hrsg. von Johannes Myssok und Jürgen Wiener (Münster, 2007), S. 301–312.

<sup>38</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 15 (22r).

<sup>39</sup> Ebenda, S. 16 (23r).

<sup>40</sup> Ebenda (23v).

<sup>41</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 18 (26v).

<sup>43</sup> Ebenda (27r).

<sup>44</sup> Vgl. Roland LeMollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »* (Grenoble, 1988).



Weder redet der Deutsche über die Bedeutung des *Disegno*, noch ist eine spezielle Affinität zu toskanischen Künstlern zu erkennen: Es gibt eine Kunst nach Michelangelo, die auch gesammelt werden soll. Besonders Kaltemarckts Hinweise auf die rudofinischen Hofkünstler Bartholomäus Spranger und Hans Vredeman de Vries belegen die Modernität, mit der er über Vasari hinausgeht.

Um Kaltemarckts Position plausibel machen zu können und einen angemessenen Verstehenshorizont zu entwerfen, sei ein kleiner Exkurs erlaubt: Am 27. April 1595 erließ Rudolf II. einen Majestätsbrief, mit dem er die Malerei in den Rang einer Freien Kunst erhob. In diesem Zusammenhang lieferte Bartholomäus Spranger einen Entwurf für das neue Gildewappen, auf dem Minerva (Athena) zusammen mit Merkur (Hermes) und Fama eine Trias bildet. Mit diesem Bildtopos etikettiert er die Malergilde gewissermaßen als akademische Institution, und „Hermathena“ wird zum Leitmotiv einer Malerei, die sich als *ars liberalis* versteht.<sup>45</sup> Rudolf II. initiiert damit eine Entwicklung, die in Italien erheblich früher begonnen hat. Doch stärker als in Italien hemmt im Norden der Einfluss der Gilden eine solche Entwicklung bis weit ins 17. Jahrhundert, was die Höfe natürlich für ehrgeizige Künstler besonders interessant macht. Nur hier – also im Rahmen fürstlicher Förder- und Sammeltätigkeit – können Malerei und Bildhauerei als Freie Künste auftreten.<sup>46</sup>

Thomas DaCosta-Kaufmann hat vor einigen Jahren auf das hermathenische Ideal aufmerksam gemacht und ist auf die Akademisierungstendenzen der Prager Hofkunst eingegangen.<sup>47</sup> Seine Beobachtungen möchte ich dahingehend ergänzen, dass es – cum grano salis – zwischen 1550 und 1650 eine „hermathenische“ Gemeinschaft von Künstlern und Intellektuellen in Europa vor allem deshalb gab, weil man versuchte, die Bildende Kunst nicht zur *ancilla* religiöser Reformationsstreitig-

keiten werden zu lassen.<sup>48</sup> Gemäß dieser Position stellt die Bildende Kunst eine Erkenntnisform *sui generis* dar: Sie darf sich nicht im Glaubensstreit für die eine oder andere Position instrumentalisieren lassen. Darüber hinaus geht mit ihr die Überzeugung einher, dass die antike Kunst und Kultur positiv zu beurteilen seien und den Künstlern durchaus als Anknüpfungspunkt dienen könne. Dieser hermathenischen Gemeinschaft gehörte m. E. auch Kaltemarck an. So stellt es auch keinen Zufall dar, wie ausführlich der Kunsttheoretiker auf antike Bildhauer und Maler eingeht, um ausdrücklich den *Laokoon* und den „Apoll von Belvedere“ als Ausnahmeleistungen zu würdigen, die den Künstlern natürlich als Vorbilder dienen sollen. Schließlich findet sich im hermathenischen Kontext auch die Überzeugung, dass die Bildende Kunst als Freie Kunst akademischen Rang besitzt, was sie über die handwerkliche Zunfttradition stellt. Für gut einhundert Jahre – von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zu Rubens – verbindet sich mit dieser Ikonographie ein ebenso akademischer wie freiheitlicher Anspruch.

Diese Apologie der Bildenden Kunst unter dem Banner der Hermathena war insofern nötig, als einer ganzen Reihe reformatorischer Theologen die Malerei suspekt war. Pars pro toto sei hier Erasmus von Rotterdam erwähnt, der die Malerei der Renaissance explizit als gottvergessene Kunst kritisiert und vor allem in seinem *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 eine harsche Anklage gegen die puristischen Verehrer antiker Formvollendung führt.<sup>49</sup>

Die Hermathena ist nun die ikonographische Antwort der Künstler auf die Kritik des Erasmus. Ihren Ursprung hat die Idee der Vereinigung von Hermes und Athena – als Personifikationen von Beredsamkeit und Weisheit – in Guillaume Budés humanistischer Programmschrift *De studio literarum recte & commode instituendo* von 1532, in der er implizit gegen Erasmus

<sup>45</sup> Vgl. mit weiterführender Literatur: Jürgen Müller und Bertram Kaschek, „Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig.“ – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in *Die Masken der Schönheit: Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, hg. von Jürgen Müller und Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. (Hamburg, 2002), S. 27–32.

<sup>46</sup> Vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln, 1987).

<sup>47</sup> Vgl. DaCosta Kaufmann (Anm. 32), S. 119–148.

<sup>48</sup> Vgl. Werner Schade, Dresden und Prag um 1600, in *Prag um 1600: Beiträge*, S. 261–266.

<sup>49</sup> Erasmus von Rotterdam, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in ders., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Werner Welzig (Darmstadt, 1972), S. 2–355.



Stellung bezieht und zu diesem Zweck die Gleichursprünglichkeit von Rhetorik und Philosophie – spricht: Hermes und Athena – behauptet, die beide im christlichen *logos* ihre wahre gemeinsame Quelle hätten.<sup>50</sup> Budé versucht also, einem antiken Formideal ein christliches Fundament zu verschaffen, um so den zeitgenössischen Rückgriff auf Kunst und Literatur des Altertums auch vor einem christlichen Horizont zu rechtfertigen.

In diesem Sinne hat vor allem Achille Bocchi die Hermathena als Bildthema populär gemacht.<sup>51</sup> In seinem EmblemBuch *Symbolicarum Quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque* von 1555 finden sich diverse Variationen der bildlichen Vereinigung von Hermes und Athena.<sup>52</sup> Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts avanciert die Hermathena schließlich europaweit zum Sinnbild einer Kunst, die sich hinsichtlich ihres Formideals nicht von theologischen Vorgaben einengen lassen will und die für sich eine Position eigenen Rechts reklamiert.

Kaltemarckts Überlegungen zur Einrichtung einer Kunstkammer zielen meines Erachtens in diese Richtung. Er will die Bildende Kunst gegen die protestantische Tradition als eigenständiges Sammlungsgebiet etablieren. Und so gilt sein eigentliches Interesse der Skulptur, der Malerei und der Druckgraphik, was nicht bedeutet, dass er nicht auch *Naturalia* und numismatische Objekte für sammlungswürdig erachtet. Diesbezüglich aber fallen seine Bemerkungen so knapp aus, dass die Kürze für sich spricht.

Bekanntlich hat schon Christians Vater August, der 1586 starb, eine Kunstkammer besessen, die aber zum größten Teil wissenschaftliche Instrumente und handwerkliches Gerät enthielt. Kaltemarck hingegen sieht Kunst als ideelle Form. Dies wird ganz am Ende seines Textes deutlich, wenn er den Wunsch äußert, dass Kunstwerke und Instrumente bzw. Werkzeuge nicht an ein- und demselben Ort aufbewahrt werden sollen: „Da will Ichs bei disem / wenden lassen, und al-

lein zum beschluß ge- / denken. Das die Instrumenta zur Musica. / Astronomia. / Geometria. / Item Probir, / Goldtschmidt, Bildhawer, Tischer, Dressler // Balbier und anderen werckzeuge. von der / Kunst Cammer abzusondern, Dann weil solche / nicht das Werck. Sondern nur Instrumenta / und gezeugck, damit mererley werck gemacht / werden mögen, Do seint die an sonderliche / orte, und welche zu den freyen Künsten gehörigk, nahe oder bey der Library zuverordnen [...]“.<sup>53</sup>

So zeichnen sich Kaltemarckts „Bedenken“ vordergründig durch ihren pragmatischen Charakter aus. Es geht ihm um einen Kanon, der bezahlbar bleiben muss, weshalb Kopien und Abgüsse nötig sind: „Als möchte / durch diß mittel one grosse unkosten. alle für- / neme künstliche Statuas, antiqui und moderni / zu Florencz und anderen orth in Italia. abgeformet, / und die Formen mit geringen kosten zu Wasser / biß hieher gen Dresden gebracht werden.“<sup>54</sup> Implizit finden sich immer wieder kunsttheoretische Überzeugungen, die nicht selten auf Vasari zurückzuführen sind. Doch trotz aller kunsttheoretischen Versatzstücke möchte ich in Bezug auf Kaltemarck von einem chronikalischen Erzählen sprechen. Dies unterscheidet den Deutschen ausdrücklich von Vasari, der sich von einem solchen Ansinnen distanziert und Ciceros Diktum von der *historia magistra vitae* für sich geltend macht. Wenn es nur um die Abfolge und Namen gegangen wäre, schreibt Vasari einmal abschätzig, hätte eine „semplice tavola“ ausgereicht.<sup>55</sup> Kurz: Vasari nutzt das historische Gemälde einer Lebensbeschreibung, um Anekdoten und Topoi zu inszenieren, die seiner Kunsttheorie entsprechen. Kaltemarck hingegen liefert ein nüchternes Gerüst. Dies kann man allerdings auch positiv werten. Kaltemarckts Text nimmt die Zukunft ins Visier. Ob man mit dem von mir angesprochenen Topos der *Translatio* politische Ambitionen verbinden darf, halte ich selbst für diskussionswürdig. Zumindest ist es wohl kein Zufall, dass im Zusammenhang der Van

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Müller und Kaschek (Anm. 45), S. 29.

<sup>51</sup> Zu Bocchi allgemein vgl. die interessante Studie von Marcus Kiefer, *Emblematische Strukturen in Stein: Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna* (Freiburg i. B., 1999).

<sup>52</sup> Vgl. Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form* (Cambridge, 1993).

<sup>53</sup> Zu dieser Frage siehe Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 31 (49r/49v).

<sup>54</sup> Ebenda, S. 28 (43v).

<sup>55</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 3 (Florenz, 1971), S. 3.



Eyck-Vita die Erfindung der Ölmalerei so erwähnt wird, dass ihre Zugehörigkeit zu den *Nova reperta* deutlich wird: Johannes van Eyck, der im Jahre 1410 die Ölmalerei erfunden hat, die auch den allerersten Malern wie etwa Apelles und anderen noch unbekannt war.<sup>56</sup> Außerdem enthält Kaltemarckts Text eine große Liste von Kupferstechern: Bekanntlich zählt auch der Kupferstich zu den *Nova reperta*. Kaltemarckt scheint die Zukunft Sachsens fest im Blick zu haben, wenn er Christian zur Einrichtung einer Kunstammer als Voraussetzung einer Förderung der Künste auffordert.<sup>57</sup> Nimm dir ein Beispiel an Florenz, scheint er sagen zu wollen: Dort hat man zunächst begonnen zu sammeln, und später haben sich dann die großen Künstler dazugesellt. Hochverehrter Christian, behalte also nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunft, die mit der „kunstbegirigten Jugend“<sup>58</sup> einhergeht, im Blick. Denn die Zukunft könnte in Sachsen hervorragende Genien hervorbringen, die zu ihrer Entwicklung einer Kunstammer bedürfen!

Man könnte Kaltemarckts „Bedenken“ für wenig geistreich halten, bestehen sie doch im Wesentlichen aus Listen bedeutender Bildhauer und Maler. Die genannten Künstler und Werke entsprechen vor allem dem damaligen Kanon italienischer Kunsttheorie. Andererseits gilt es zu betonen, dass der Dresdner

Kunsttheoretiker die nordeuropäische Tradition nicht gering schätzt. Die „Bedenken“ aber auf einen solchen kompilatorischen Eifer zu beschränken, hieße die Kunsttheorie jener Zeit misszuverstehen. Denn implizit zeugt der Wunsch eines verbindlichen Kanons von der Imitatiolehre jener Zeit.<sup>59</sup> Hier wird der Kanon als die gemeinsame Teilmenge von Künstlern und Sammlern aufgefasst. Von den gelehrten Künstlern wird also erwartet, sich mit den berühmten Werken auseinanderzusetzen. So haben Vorbilder eine doppelte Funktion: Einerseits definieren sie das künstlerische Anspruchsniveau, andererseits dienen sie schlicht als Ausgangspunkt bestimmter formaler Probleme. Kunsttheoretisch betrachtet, handelt es sich bei Kaltemarckts „Bedenken“ um eine normative und entsprechend messbare Ästhetik. Der Betrachter muss den Schwierigkeitsgrad der gestellten Aufgabe verstehen, um die Qualität der Durchführung beurteilen zu können.<sup>60</sup> Mit konventioneller Imitatiolehre geht also auch die Frage der Zugänglichkeit guter Kunstwerke einher. Dies erklärt auch, warum der Kunsttheoretiker so viel Wert darauf legt, gute Kopien an den Dresdner Hof zu holen. Kopien bleiben zwar Kopien, aber sie haben als Anschauungsmaterial eine wichtige Funktion in der Ausbildung der Künstler. Darüber hinaus schulen sie den Blick des Publikums. Ohne bedeutende

<sup>56</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 24: ‚Johannes von Eick, diser hat Anno 1410 die Oel- / farben erfunden, welches auch den allereltesten // Malern als dem Apelle und andern unbekandt gewesen.‘ (37r/38v). Wenn im Anschluss nun die deutschen und niederländischen Künstler genannt werden, so stellt sich die Frage, ob Kaltemarckt meint, die Kunst wäre von Italien in den Norden gewandert, wo sie bei Jan van Eyck mit der Erfindung der Ölmalerei eine Art Neuanfang gemacht hat: Zur Translatio studii vgl. Eugene F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom* (Cambridge/Mass, 1958).

<sup>57</sup> Soweit bekannt ist, hat Kaltemarckt mit seiner Empfehlungsschrift kein Glück gehabt. D.h. er ist nicht in fürstliche Dienste getreten und Christian I. stirbt schon vier Jahre später im Jahre 1591. Insofern konnte es weder zu der Berufung großer Künstler an den sächsischen Hof kommen, noch zum Erwerb bedeutender Kunstwerke aus Italien oder den Niederlanden. Die einzige Großtat Christians I. in Bezug auf die Malerei stellt die Ausgestaltung der Porträtgalerie im langen Gang dar, für die er auf den Künstler Göding zurückgriff, der vermutlich sehr unspektakulär vorging. Vermutlich ging es darum, eine gewisse ‚Alldeutsche Manier à la Cranach‘ zu insze-

nieren, um sich nicht nur im Sinne der Reformation, sondern auch des Deutschen herzuweisen. Die Ableitung des sächsischen Fürstengeschlechts von Widukind ist ja der Versuch, in die Antike zurückzugehen, um eine Art *Invention of Tradition* zu betreiben. Hat der Riesensaal etwas mit der Tacitus-Rezeption zu tun? In der ‚Germania‘ werden die germanischen Stämme wiederholt als riesenhaft bezeichnet. Mit anderen Worten, um der höfisch-feudalen Legitimation der Anciennität zu genügen, war es nötig, sich bis in die Antike zurück zu projizieren. Übrigens könnte dies dazu geführt haben, dass die Herkules Ikonographie eine große Rolle gespielt hat, wird Herkules von Tacitus doch als Held der Germanen genannt.

<sup>58</sup> Menzhausen und Gutfleisch (Anm. 1), S. 8 (8v).

<sup>59</sup> Vgl. Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen: Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* [= Internationale Hochschulschriften, Bd. 230] (Münster, 1996).

<sup>60</sup> Zum Wechselspiel von *Imitatio* und *Aemulatio* vgl. Doris Krystof, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius* [= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 107] (Hildesheim, 1997), S. 129–171.



Sammlung – so kann man Kaltemarckts Argument ausführen – wird man von den sächsischen Hofkünstlern wenig erwarten dürfen. Der Erwerb bedeutender Kunstwerke durch den Kurfürsten würde eine Investition in die Zukunft darstellen. Dies ist das eigentliche Anliegen des Verfassers der „Bedenken“. Er entwirft ein Programm, das das Blühen der Künste zum Ziele hat.

Dies alles hat nichts mit einer irgendwie lutherisch gearteten Position zu tun. Die Bildende Kunst ist für Kaltemarck ein Wert an sich. Sie zeugt vom kulturel-

len Niveau einer Zeit. Noch einmal: Kaltemarck hat also nicht lediglich die Einrichtung einer Bilderkammer, sondern vor allem das Blühen der Künste in Sachsen im Blick. Er will sie aus ihren konfessionellen Fesseln befreien und sieht in Christian I. einen Herrscher, der sich dies zur Aufgabe machen könnte. Ein solcher überkonfessioneller Geist wirkt in Kaltemarckts impliziter Kunsttheorie, die einer regelrechten Programmschrift zur *Renovatio* der Bildenden Kunst in Sachsen gleichkommt.