

Fürstliche Höfe im Alten Reich als Knotenpunkte des Kunsttransfers am Beginn der Neuzeit.

Überlegungen zur Methodik und einschlägige Beispiele

Stephan Hoppe

Weshalb soll im folgenden der an den fürstlichen Höfen im Alten Reich am Beginn der Neuzeit¹ situierte Kunstaustausch besonders thematisiert werden? Es dürfte ja heute selbst bei oberflächlicher Kenntnis der Geschichte zu den Grundüberzeugungen gehören, daß jene, häufig mit dem Begriff der Renaissance bezeichnete Zeit eine Epoche des europaweit intensivierten Transfers von Kunstwerken und Kunstauffassungen war. Bereits die ältere kulturhistorische Auffassung einer unaufhaltsamen und gleichsam mit einem innerem Antrieb versehenen, sich von Italien über das gesamte Abendland verbreitenden Kunst der Renaissance schloß wesentlich die Vorstellung einer neuen Qualität des Austausches und der Kontaktaufnahme im Bereich der Kunst mit ein. Im jüngerer Zeit wird dieses Bild zudem immer häufiger durch Modelle der komplexen, wechselseitigen Rezeptionen ergänzt, die die Rolle handelnder Subjekte und personeller und medialer Vernetzungen adäquater als bisher zu rekonstruieren versuchen. Die Institution des Hofes stellt hierbei europaweit ein wichtiges Transfersystem neben anderen dar.²

- 1 Gemeint ist hier in groben Zügen das 15. – zumindest seine zweite Hälfte – und das 16. Jahrhundert. In einem heuristischen Sinne soll hier der zunehmende Bedarf an subjektbezogener Selbstbehauptung und Selbstvergewisserung im Medium der Kunst als Kriterium neuzeitlichen Charakters des Gegenstandes herangezogen werden, wie ihn z.B. Heinz Knobeloch für den Stand des Künstlers hervorhebt, wie er aber in einen anderen Sinn auch für die hier betrachtete Auftraggebergruppe in Anspruch genommen werden kann, vgl. Heinz Knobeloch, *Subjektivität und Kunstgeschichte*, Köln 1996, hier 66f.
- 2 Im folgenden kann aufgrund des begrenzten Raumes nur eine Auswahl vornehmlich neuerer Titel geboten werden. Ausdrücklich sei auf die ausführlichen und aktuellen Bibliographien und Datenbanken der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen verwiesen (<http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de>). Eine Liste zu einschlägigen Literaturtiteln enthält auch die Homepage des Autors <http://stephanhoppe.de>. Siehe zur Orientierung: Evamaria Engel, Karen Lamprecht u. Hanna Nogossek (Hg.), *Metropolen im Wandel, Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Berlin 1995. Peter Burke, *Die europäische Renaissance, Zentren und Peripherien*, München 1998. Bernard Aikema, Beverly Louise Brown (Hg.), *Renaissance*

Versucht man allerdings, für ein größeres Gebiet wie das Heilige Römische Reich Deutscher Nation die konkreten Bedingungen des künstlerischen Wandels und Austausches der beginnenden Neuzeit systematisch zu beleuchten, so sieht man sich erstaunlicherweise auch heute noch großen Schwierigkeiten gegenüber. Das Thema des künstlerischen Austausches bildet einen der Kernpunkte des Buches „Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450 – 1800“, das der amerikanische Kunsthistoriker Thomas DaCosta Kaufmann zuerst 1995 veröffentlicht hat.³ Neben den „traditionellen“ Akteuren der Kunstgeschichte, also vor allem den Künstlern, werden hier außerdem Institutionen wie Höfe, Klöster und Städte und ihre Vertreter als konkrete und aktive Protagonisten des Kunstgeschehens aufgefaßt. Kaufmann folgt damit einem generell als kulturwissenschaftlich zu charakterisierenden Ansatz innerhalb der Kunstgeschichte, der nicht nur in den Werken selbst und ihrer historischen Einordnung das eigentliche Objekt der Betrachtung und Interpretation sieht, sondern den verknüpfenden Prozessen, u.a. auch solchen des Transfers, der Auswahl und der Assimilation, eine eigene Bedeutung einräumt. Wie bereits im Titel angekündigt, befaßt sich der Autor auch mit der Institution des frühneuzeitlichen Hofes als Initiator und Medium von künstlerischen Austauschprozessen.

Es dürfte jedoch nicht zufällig sein, daß dabei die Rolle der zahlreichen landesherrlichen Höfe des Reiches am Beginn der Neuzeit nur recht kursorisch aufscheint. Auch wenn bekannt ist, daß diese seit dem 15. Jahrhundert immer umfangreicher die bildende Kunst und Architektur in ihre Herrschaftspraxis integrierten, so werden sie in Kaufmanns Darstellung erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Thema. Anders als bei den von ihm vorgestellten Höfen des polnischen, ungarischen oder böhmischen Königs wird wenig Konkretes über ihre Mechanismen des Kunsttransfers berichtet. Dieses Ungleichgewicht mag durch besondere Vorlieben des

Venice and the North, Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, Mailand 1999. Marina Dmitrieva, Karen Lamprecht (Hg.), *Krakau, Prag und Wien, Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*, Stuttgart 2000. *Quasi centrum Europ. Europa kauft in Nürnberg 1400 – 1800, Ausstellungskatalog Nürnberg 2002*, bearb. von Hermann Maué, Thomas Eser, Sven Hauschke u. Jana Stolzenberger, Nürnberg 2002.

- 3 Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450 – 1800*, Chicago 1995. dt.: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450 – 1800*, Köln 1998. Vgl. zum Thema auch die notgedrungen knapperen Darstellungen in den beiden jüngsten Versuchen, eine Gesamtschau der Kunstentwicklung in Deutschland zu geben: Robert Suckale, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1998, sowie Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. 2: *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750*, München 1999.

Autors vermehrt worden sein, im Grunde aber ist es ein nur Abbild der momentanen Forschungssituation. Noch vor wenigen Jahren war das Thema der höfischen Kunst am Beginn der Neuzeit in Deutschland, abgesehen von einigen Monographien und Ausstellungen zu bestimmten Regenten, kaum präsent.

Auch wenn allzu einfache Erklärungen gemieden werden sollen, so scheint es doch so, daß wesentliche Gründe hierfür in epistemologischen Grundstrukturen der Kunstwissenschaft zu suchen sind.⁴ Dazu gehört u.a. das Konzept der Epochenstilbegriffe.⁵ Seine Implikationen sollen in Form eines voranstehenden Exkurses wenigstens andeutungsweise umrissen werden, um die strukturelle Basis für die Hervorhebung einzelner Desiderate der Forschung im Rahmen der Sachdarstellung verständlicher werden zu lassen. Das Thema erscheint zudem besonders geeignet, um mögliche Verständigungsschwierigkeiten zwischen der Kunstgeschichte und Kulturgeschichte zu beleuchten und Anknüpfungspunkte für einen engeren Dialog anzudeuten.⁶

Renaissancebegriff und Geschichtsauffassung

Für die kunsthistorische Vernachlässigung der höfischen Kunstpraxis der Renaissance in Mitteleuropa lassen sich mehrere Gründe annehmen. Schwierigkeiten be-

- 4 Allgemein zum epistemologischen Hintergrund der älteren Kunstgeschichte siehe nun: Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 – 1950*, München 2001.
- 5 Zur Problematik des kunsthistorischen Stilbegriffs: Josef A. Schmall genannt Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: Werner Hager, Norbert Knopp (Hg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, 9-19. Günter Brucher, *Gegen eine monistische Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, Graz 1986, 21-47. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a.M. 1986. Robert Suckale, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Stil und Epoche: Periodisierungsfragen*, hg. v. Friedrich Moebius, Helga Scieurie, Dresden 1989, 231-250.
- 6 Einige der folgenden Gedanken konnte der Autor bereits in dem unter der Leitung des Weser-Renaissance-Museums Schloß Brake erarbeiteten Reisehandbuch zur Renaissance in Mitteleuropa entwickeln, dort jedoch in einem anderen Kontext und ohne spezielle Nachweise, Anne Schunicht-Rawe, Vera Lüpkes (Hg.), *Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich*, Köln 2002.

ginnen bereits mit dem Begriff der Renaissance, der für alle kunst- oder kulturgeschichtlichen Untersuchungen zum 15. und 16. Jahrhundert von zentraler Bedeutung sein dürfte.⁷ Seit mit den Arbeiten von Jules Michelet und Jakob Burckhardt die Kunst der Renaissance endgültig in den Bildungskanon des 19. Jahrhunderts aufstieg, wurde der Renaissancebegriff auf zwei unterschiedliche Bereiche bezogen und hatte so in der Regel eine latente Doppeldeutigkeit zu integrieren: Für Burckhardt beispielsweise stand „Renaissance“ sowohl als Bezeichnung für eine europäische Epoche an der Schwelle zur Neuzeit (voll ausgebildet für ihn allerdings nur in Italien), als auch für bestimmte formale Charakteristika der damit verbundenen Kunst. Auch wenn er eine allzu enge Bezugnahme durchaus zu vermeiden versuchte, folgte er in der bilateralen Bezugnahme nicht nur implizit dem Modell des hegelianischen „Zeitgeistes“ und seiner Verbindung mit der Kunstentwicklung, sondern auch dem wiederholt schriftlich fixierten und in die theoretisierende Kunstliteratur eingeflossenen Selbstverständnis renaissancezeitlicher Personenkreise vor allem in Italien.

Je mehr sich allerdings die Kunstwissenschaft in den Jahren um 1900 mit Hilfe einer verfeinerten Stilanalyse von der Geschichtswissenschaft und damit auch von nach heutiger Auffassung frühen kulturwissenschaftlichen Positionen entfernte, desto stärker konzentrierten sich ihre Untersuchungen auf einen autonomen und gesetzmäßig zu formulierenden Stilbegriff. In besonderem Maße galt dies für die deutsche Kunstwissenschaft. So kannte z. B. am Ende des 19. Jahrhunderts der Kunsthistoriker August Schmarsow neben der historisch verstandenen Renaissance auch einen systematischen und gesetzmäßig aufgefaßten Stilbegriff der Renaissance: „Uns ist die Renaissance in historischem Sinne nur *eine* bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und, es wird sich später zeigen wie weit, bis in die Neuzeit reicht; in ästhetischem Sinn verstehen wir darunter einen Stil, der sich wieder in drei Entwicklungsphasen: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance gliedert, und zu dem Barock

7 Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge Mass. 1948, im vorliegenden Zusammenhang vor allem 253f.: „The Traditional Interpretation of the Renaissance in the North“. Vgl. auch: August Buck (Hg.), *Zum Begriff und Probleme der Renaissance*, Darmstadt 1969. Stephan Skalweit, *Der Beginn der Neuzeit. Epochengrenze und Epochenbegriff*, Darmstadt 1982, hier 9f.: „Das Problem der Renaissance.“ Henrik Karge, *Renaissance, Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840*, in: Walter Krause, Heidrun Laudel (Hg.), *Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau*, Dresden 2001, 39-66.

wie Rokoko jedenfalls auch in bestimmter Beziehung stehen müssen.“⁸ Zum Maßstab dieses Renaissance-Stilbegriffs wurde die formale und theoretische Entwicklung der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts genommen, da in ihr die Neuerungen am deutlichsten zu beobachten waren und dazu zahlreiche zeitgenössische Äußerungen der Kunsttheorie zur Verfügung standen.

Als etwas später die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts auch außerhalb Italiens in den Fokus kunsthistorischen Interesses gelangte, entstand das Problem, daß sich viele der dortigen Entwicklungen nur schwer mit der an Italien erarbeiteten Begrifflichkeit in Einklang bringen ließen. Im Extremfall, etwa in Joan Huizingas 1919 erschienenen „Herbst des Mittelalters“ wurde der späte gotische Stil in einer Art epistemologischen Kurzschluß als Beleg der andauernden Mittelalterlichkeit und fehlenden Erneuerung in seinem Geltungsbereich herangezogen. Die Bedeutungsvariante von Renaissance als „Neue Kunst einer neuen Zeit“ ging so nach und nach für diesen geographischen Kreis praktisch verloren. Der Begriff wurde statt dessen hier in einem verengten Sinn fast ausschließlich für die Ausbreitung italienischer Stilmerkmale verwendet und schied schließlich vermeintlich objektiv Neues von Altem. Damit war eine ahistorische Scheidelinie quer durch die nordalpine Kunstpraxis gezogen, die erst in jüngerer Zeit vermehrt in Zweifel gezogen wird.⁹

- 8 August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl, Berlin 2001, 39 [zuerst Leipzig 1897].
- 9 Erst in jüngerer Zeit zeichnet sich ein erneutes Interesse an strukturellen Zusammenhängen zwischen der südalpiner und nordalpiner Kunst des 15. Jahrhunderts ab: Paul Crossley, *The Return to the Forest. Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer*, in: Thomas W. Gaetgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15. - 20. Juli 1992*, Bd. 2, Berlin 1993, 71-80. Hans Beltz, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994. Michael Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994. Heinrich Klotz, *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, 2. Aufl., Stuttgart 1997. Hubertus Günther, *Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8 (2000), 49-68. Hubertus Günther, *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*, in: Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle u. Yves Pauwels (Hg.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle. Tagungsband Lille 2000*, Lille 2001, 13-32. Till-Holger Borchert (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430 - 1530*, Stuttgart 2002. Zu den oftmals verschlungenen Wegen einer Bezugsetzung von nord- und südalpiner Kunst des 15. Jahrhunderts in der älteren Kunst- und Kulturgeschichte: Francis Haskell, *Die Ge-*

Des weiteren war es ironischerweise vermutlich gerade die zunehmende Gewöhnung an einen autonomen kunsthistorischen Stilbegriff, die es möglich machte, daß die Kunst nach dieser Scheidelinie, die sogenannte deutsche Renaissance – trotz vorhandener Kenntnisse über gegenteilige historische Bedingungen – in der Regel als bürgerlich empfunden wurde. Die zugehörigen Innovatoren wie Albrecht Dürer, Lucas Cranach oder Albrecht Altdorfer wurden vornehmlich als Exponenten und Helden einer modernen, auf dem freien Individuum aufbauenden städtischen Gesellschaft aufgefaßt. Besonders nach der deutschen Reichsgründung 1871 wurden nicht nur auf allgemeiner Ebene politische Parallelen zwischen der eigenen Zeit und dem 16. Jahrhundert gezogen, sondern auch die Kunst der einheimischen Renaissance als „altdeutsches“ Vorbild unter bürgerlichen Vorzeichen reaktiviert. Diese reduktionistische Auffassung hat ihre Wirkung bis in die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg beibehalten; so liest man noch 1969 – damals aber vermutlich nur noch bedingt repräsentativ – in einer Überblicksdarstellung zur deutschen Renaissance: „Hauptträger der Deutschen Renaissance war das Bürgertum. Seit der Mitte des 14. Jahrhundert hatte sich eine Entwicklung abzuzeichnen begonnen, die den Bürger und das städtische Gemeinwesen neben der Kirche in zunehmendem Maße in das Kunstgeschehen eingreifen ließ, die jedoch erst in der Epoche der deutschen Renaissance voll zur Auswirkung kam.“¹⁰ Beide Grundbedingungen, die Epochenscheidung nach den Stilen Gotik und Renaissance sowie das Vorurteil des bürgerlichen Kunstcharakters der Leit Epoche haben die Erforschung höfischer Kunstpraxis im Norden dieser Zeit vermutlich unterschwellig stark geprägt.

Im folgenden soll nun keineswegs die Bedeutung bürgerlicher und kirchlicher Kunstaufträge des 16. Jahrhunderts unterbewertet werden; das Ziel ist vielmehr, angesichts gewisser eingefahrener Gleise mit der Fokussierung auf die Institution des fürstlichen Hofes einen korrigierenden Akzent zu setzen und Felder zukünftiger Forschungen zur Kunst in Deutschland dieser Zeit hervorzuheben. Wichtige Impulse

schichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, hier 459f. „Huizinga und die ‚flämische Renaissance‘“. Vgl. zusätzlich die Ausführungen zur jüngeren Pragmatik des Renaissancebegriffs bei Skalweit, *Neuzeit* (wie Anm. 7), 43f.

- 10 Johannes Jahn, *Deutsche Renaissance. Baukunst, Plastik, Malerei, Graphik, Kunsthandwerk*, Leipzig 1969, 10. Vgl. auch: Hans-Joachim Kadatz, *Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges*, Berlin 1983. Hier spielt natürlich die marxistische Geschichtstheorie eine zentrale Rolle. Vgl. als kritische Position die Zusammenschau bei Skalweit, *Neuzeit* (wie Anm. 7), 36f. zum Verhältnis von Bürgertum und Humanismus.

kommen dabei von der sich seit einiger Zeit etablierenden interdisziplinären Hof- und Residenzenforschung.¹¹

Westeuropa und Italien als überregional wirksame Vorbilder höfischer Kunstpraxis am Beginn der Neuzeit

Im frühen 15. Jahrhundert war es vor allem der erst kurz vorher zu einer Quasisouveränität aufgestiegene Burgunderstaat beiderseits der Grenze zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, zu dem auch die meisten der reichen flandrischen Städte gehörten, der eine besonders anspruchsvolle und sich der Künste zur Selbstdarstellung bedienende Hofhaltung entwickelte. Hier wurden neuartige, der fürstlichen Regierung und dem Hofleben dienende Schlösser erbaut und die neue, der profanen Welt zugewandte Malerei der Städte gefördert. Eine vergleichbare Wandlung höfischer Kunstpraxis vollzog sich damals auch in Italien, z.B. in Urbino, Rom, Neapel oder Mailand, wo es zusätzlich der neue Stil der antikisierenden Kunst war, der zur Darstellung eines besonderen herrscherlichen Anspruchsniveaus herangezogen wurde.

Die im 15. Jahrhundert europaweit zu beobachtende Steigerung im fürstlichen Kunstaufwand bedeutet nicht, daß die ältere Hofkultur nicht materiell aufwendig und prunkvoll gewesen war. So waren z. B. die großen Feste wie Taufen oder Hochzeiten extrem kostspielige Angelegenheiten. Allmählich, vorbereitet durch manche Humanisten und sicher forciert durch den Kontakt mit burgundischen und italienischen Vorbildern, entwickelte sich auch in Mitteleuropa jedoch der Wunsch, sich neuartig als Förderer der Kunst und Wissenschaft zu präsentieren und dabei auch dauerhaftere Zeugnisse fürstlicher Tugend und Persönlichkeit als bisher zu hinterlas-

11 Vgl. beispielsweise: Werner Paravicini (Hg.), *Alltag bei Hofe. 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1995. W. P. (Hg.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997. Lutz Unbehauen (Hg.), *Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit*, unter Mitarbeit v. Andreas Beyer und Ulrich Schütte, München, Berlin 1999. Andreas Beyer (Hg.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, München, Berlin 2000. Peter-Michael Hahn, Ulrich Schütte (Hg.), *Das Schloß und seine Ausstattung. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume*, München, Berlin (in Vorbereitung). Siehe auch die Forschungen am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake.

sen.¹² Werke der Architektur und der bildenden Kunst besaßen hier ein besonderes Potential. Deutlich ist zu erkennen, daß nun ein außerkünstlerischer Anspruch tastend die Aufnahme und Weiterentwicklung geeigneter künstlerischer Medien, Formen und Motive intensivierte.

Nach heutigem Stand der Forschung wurde in Deutschland zuerst in dem reichen und angesehenen sächsischen Kurstaat das politische Potential fürstlicher Selbstdarstellung in dauerhaftem, öffentlich wirksamen Medium erkannt. Auch hier war wie auch bei anderen höfischen Zentren der regierenden Familie der entscheidende Aufstieg erst kurz zuvor gelungen. Wahrscheinlich schon bald nach ihrem Regierungsantritt 1464 begannen die beiden Brüder Kurfürst Ernst und Herzog Albrecht ihr Territorium in Dresden, Torgau und Meißen mit einem neuen Typ von weitgehend unbefestigten Schloßbauten auszustatten.¹³ Es wurde zwar vorwiegend mit einheimischen Kräften aus der hochentwickelten Steinmetzkunst gearbeitet, wichtige Motive fürstlicher Magnifizenz wurden aber dem Kontext der französisch-burgundischen Hofkultur entnommen und durch eigene Erfindungen transformiert. Wie dieser Prozeß im Einzelnen zu verstehen ist, ist noch weitgehend unerforscht. Entscheidend für den Einfluß, den diese neue Architektur in der Folgezeit ausüben konnte, dürfte neben dem Rang ihrer Auftraggeber die Einrichtung einer eigenen Bauhütte gewesen sein, so daß sich wie in den Zentren der italienischen Renaissancearchitektur das traditionelle gebende und nehmende Verhältnis zwischen Sakralarchitektur und Profanarchitektur zu wandeln bzw. gar umzukehren begann.¹⁴

- 12 Klaus Graf, *Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Chantal Grell, Werner Paravicini u. Jürgen Voss (Hg.), *Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle*, Bonn 1998, 1-11.
- 13 Hans-Joachim Mrusek (Hg.), *Die Albrechtsburg zu Meißen*, Leipzig 1972. *Der silberne Boden, Kunst und Bergbau in Sachsen*, Stuttgart 1990. Zuletzt: André Thieme (Hg.), *Herzog Albrecht der Beherzte (1443 - 1500). Ein sächsischer Fürst im Reich und in Europa*, Köln u.a. 2002. In Zukunft dürfte neben dem kursächsischen Beispiel die Rolle des kurpfälzischen Hofes, aber vielleicht auch anderer deutscher Höfe, als einflußreiche fürstliche Kunstzentrum jener Zeit deutlicher zu Tage treten; ungünstige Überlieferungssituationen haben zusammen mit mangelndem Problembewußtsein die Forschungen hier bisher behindert.
- 14 Neuere Forschungen dürften über das wettinische Beispiel hinaus die innovative Rolle des kurpfälzischen Hofes im 15. Jahrhundert ins Bewußtsein zurückrufen, eine Bewertung kann jedoch aufgrund der noch nicht abgeschlossenen Veröffentlichung noch nicht erfolgen. Es seit ausdrücklich auf die demnächst fertiggestellte Habilitationsschrift von Hanns Hubach zum Kurpfälzer Hof hingewiesen. Vgl.: *Der Griff nach der Krone. Die Pfalzgraf-*

Eine der Schlüsselfiguren in der Entwicklung neuer künstlerischer Darstellungsformen fürstlicher Größe in Mitteleuropa kam aus der nächstjüngeren Generation: Der 1459 geborene römische Kaiser Maximilian I. kann zwar nicht als Humanist im engeren Sinn bezeichnet werden, er beherrschte z. B. Latein nur unvollkommen, er hat aber die Humanisten an der Wiener Universität vielfach gefördert und stand mit anderen in engem Kontakt. Durch sein Amt und seine Familienbeziehungen besaß er außerdem direkten Zugang sowohl zur burgundischen als auch zur italienischen Hofkultur und der dortigen Aufmerksamkeit auf die Kunst als Medium der politischen Selbstdarstellung.¹⁵ Zu einem beherrschenden Thema seiner ab der Jahrhundertwende intensivierten Kunstprojekte wurde die Sicherstellung des eigenen Nachruhms. Wahrscheinlich waren es die Vorbilder der burgundisch-französischen Staatschroniken und Ritterepen zusammen mit den humanistischen Ideen der Memoria antiker Prägung, die den Kaiser veranlaßten, sein Nachleben nicht mehr ausschließlich der Kirche anzuvertrauen, sondern zu versuchen, selbst die Erinnerung der Nachgeborenen an sein Leben und seine Taten zu steuern. Im „Freydal“, „Theuerdank“ und „Weißkunig“ ließ der Kaiser ab etwa 1502 in einer moralisierend überhöhten Form von seinem Leben berichten. Abstammung und Ruhmestaten des Kaisers wurden darüber hinaus ab 1507 in einem als 75 m langer Holzschnitt geplanten bildlichen Triumphzug und ab 1512 in einer riesigen sogenannten „Ehrenforte“ (Triumphbogen) im selben Medium verherrlicht. Neuartig an diesen Unternehmungen, die zu beträchtlichen Teilen allerdings nicht zum Abschluß kamen, ist ihre Ausrichtung auf die Vervielfältigung, so daß sie wie etwa die in der Renaissance beliebten antiken Münzen und Medaillen einem erheblich breiteren Publikum zugänglich waren als etwa eine illuminierte Prunkhandschrift alten Typs.

Wahrscheinlich sind jene beiden am intensivsten um die künstlerische Aufwertung eines lokalen Zentrums bemühten Höfe dieser Zeit im Reich, jener in Mecheln von Maximilians Tochter Margarete von Österreich und der des sächsischen Kurfürsten und langjährigen Vertrauten Maximilians, Friedrich des Weisen, in Torgau und Wittenberg wesentlich von der neuen Haltung des Kaiserhofes geprägt worden.¹⁶

schaften bei Rhein im Mittelalter. Begleitpublikation zur Ausstellung im Ottheinrichsbau des Schlosses Heidelberg, Red. Volker Rödel, Regensburg 2000.

15 Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982.

16 Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, London 2002. Leider läßt die maßgebliche Studie zu Friedrich dem Weisen gerade in Bezug auf seine

Ähnlich wie Maximilian und im Gegensatz zu der älteren Generation der Fürsten griffen Margarete und Friedrich nun in steigendem Maße auch auf Künstler zurück, die eine direkte Kenntnis italienischer Kunstpraxis besaßen. Während in der Anfangszeit in Sachsen viele Aufträge noch an außerhalb der Residenz arbeitende Künstler wie den in Nürnberg lebenden Albrecht Dürer vergeben werden mußten (was immerhin bereits einen nicht zu unterschätzenden interregionalen Austausch bedeutete), gelang es zunächst 1503 – 1505 den Italiener Jacopo de Barbari nach Wittenberg zu verpflichten und ab 1505 dort mit Lukas Cranach d. Ä. einen kontinuierlich in den verschiedensten Sparten wirkenden Meister der Renaissancemalerei mit großer Werkstatt zu binden. Am Beispiel Cranachs d. Ä. läßt sich anschaulich nachvollziehen, wie ein einzelner Meister nun aufgrund fürstlicher Patronage ein regionales Monopol aufbauen und den künstlerischen Stil einer ganzen Region prägen konnte.¹⁷ Zum Mechelner Hof gehörten neben dem vorher in Sachsen tätigen Barbari u.a. die Maler Bernart van Orley und Jan Gossaert sowie der Bildhauer Conrad Meit, die alle zu den frühen Vertretern der antikisierenden Richtung der italienischen Renaissance im Norden gehören. Zu den ersten geistlichen Fürsten, die eine besonders aufwendige, dezidiert an Italien orientierte Kunstpolitik verfolgten, gehört der Erzbischof von Magdeburg, Kardinal Albrecht von Brandenburg, der zugleich auch Erzbischof und Kurfürst von Mainz war.¹⁸

Auch wenn bei den erwähnten Beispielen auf den ersten Blick die zunehmende Rezeption von Errungenschaften der italienischen Renaissance ein Hauptthema zu sein scheint, so dürfte mit dem Hinweis auf westliche Vorbilder und auf die Aktivie-

Kunstpolitik viele Fragen offen: Ingetraut Ludolphy, *Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463 – 1525*, Göttingen 1984.

- 17 Werner Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974. Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520 - 1540)*, Mainz 1992. Edgar Bierende, *Lucas Cranach der Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegel*, München, Berlin 2002 (diese Arbeit lag bei Abfassung des Manuskriptes leider noch nicht vor). Natürlich haben monographische Arbeiten fallweise schon immer auch reiche Einsichten in höfische Kunstpraxis vermittelt. Diese Perspektive ist jedoch weniger fruchtbar, falls an bestimmten, künstlerisch durchaus überdurchschnittlich bedeutsamen Höfen, wie z.B. Heidelberg oder München, solche integrierenden Subjekte fehlen.
- 18 Friedhelm Jürgensmeier (Hg.), *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490 – 1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1991. Michael Scholz, *Residenz, Hof und Verwaltung der Erzbischöfe von Magdeburg in Halle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1998.

rung einheimischer Ressourcen doch ausreichend angedeutet sein, daß die neue Qualität fürstlicher Kunstpraxis seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht mit der Ausbreitung der italienischen Renaissancekunst nach Norden zusammenfällt. Es ist unter der Perspektive des kulturellen Austausches eher kontraproduktiv, die nordalpinen höfischen Zentren in Burgund, Frankreich, Budapest von jenen in Italien wie Urbino, Mailand, Neapel, Rom usw. aufgrund einer abweichenden Formensprache abzusondern. Gerade die über Stilfragen im engeren Sinn hinausgehende Betrachtung von typologischen und konzeptionellen Entwicklungen und Wahlprozessen sowie die Einbeziehung der semantischen Dimension dürfte neue, bisher vernachlässigte Querverbindungen und Transferlinien zu Tage fördern.¹⁹ Lange wurde im Angesicht der nicht nur formalen aufgefaßten, sondern vermeintlich auch epochalen Dichotomie Gotik und Renaissance vergessen, daß es nicht die Aufgabe höfischer Kunstpraxis war, der sich entwickelnden italienischen Renaissancekunst zum verdienten welthistorischen Durchbruch zu verhelfen. Maßstab für die veränderte Indienstnahme künstlerischer Praxis war an allen Orten die jeweilige Tauglichkeit für die spezifischen eigenen Ziele, nicht die Kategorien und oft unterschwellig formierenden kunstimmanenten Modelle einer weitaus jüngeren Kunstwissenschaft.²⁰

- 19 Beispiele für Transferprozesse im höfischen Kontext auf der konzeptionellen Ebene, die nicht mit einer direkten formal-stilistischen Filiation zusammenfallen: Matthias Müller, *Der Anachronismus als Modernität. Die Wiener Hofburg als programmatisches Leitbild für den frühneuzeitlichen Residenzenbau im Alien Reich*, in: Dmitrieva, Lamprecht, Krakau, Prag und Wien (wie Anm. 2), 313-329. M. M., *Spätmittelalterliches Fürstentum im Spiegel der Architektur, Überlegungen zu den repräsentativen Aufgaben landesherrlicher Schloßbauten um 1500 im Alten Reich*, in: Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß u. Ralf-Gunnar Werlich (Hg.), *Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, (im Druck). Stephan Hoppe, *Wie wird die Burg zum Schloss? Architektonische Innovation um 1470*, in: Heiko Laß (Hg.), *Von der Burg zum Schloß. Landesherrlicher und adeliger Profanbau in Thüringen im 15. und 16. Jahrhundert*, Bucha bei Jena 2001, 95-116. S. H., *Der Schloßbau Ottheinrichs von der Pfalz in Neuburg an der Donau, Überlegungen zu Beziehungen zur kurpfälzischen Hofarchitektur der 1520er Jahre*, in: Stefanie Lieb (Hg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, 202-212. S. H., *Romanik als Antike und die baulichen Folgen, Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs*, in: Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen u. S. H. (Hg.), *Wege zur Renaissance, Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500* (Im Druck).
- 20 Siehe jüngst dazu das Vorwort in: Heiner Borggreve, Barbara Uppenkamp (Hg.), *Kunst und Repräsentation, Beiträge zur europäischen Hofkultur im 16. Jahrhundert*, Bamberg 2002.

Schwerpunktverlagerungen im Gefüge der Kunstgattungen

Das Hauptbetätigungsfeld für mitteleuropäische Künstler war im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wie im Mittelalter immer noch die sakrale Kunst, die neben fürstlichen Aufträgen vor allen durch zahlreiche private und korporative Stiftungen finanziert wurde. An solchen Aufgaben konnte sich eine große Anzahl von Talenten entfalten, auf die fürstliche Auftraggeber damals jederzeit zurückgreifen konnten und die auch für neue Aufgaben kreative Lösungen entwickeln konnten.

Die Jahre um 1530 waren jedoch in mehrfacher Hinsicht eine entscheidende Umbruchssituation in Deutschland.²¹ Für die Kunst bedeutete die sich seit den frühen 1520er Jahren ausbreitende Reformation bzw. die allgemeine Verunsicherung in religiösen Fragen die drastische Reduktion der meisten der traditionellen sakralen Kunstaufgaben: Ohne daß es dahingehende reformatorische Verbote gegeben hätte, wurden vorerst Kirchenneubauten (mit Ausnahme der Schloßkapellen) so gut wie gar nicht mehr in Auftrag gegeben. Auch in katholisch gebliebenen Kirchen reduzierte sich die Zahl der Pilger und Stifter und damit die finanziellen Grundlagen für Kunstaufträge. Lediglich die Aufgabe des plastischen wie gemalten Epitaphs war weiter aktuell, hinzu kamen zahlreiche Kanzeln und Orgeln für die neuen Schwerpunkte des Gottesdienstes.

Vor diesem Hintergrund boten die profanen Aufgaben keine direkte Kompensation für die wegfallenden Aufträge: Bis dahin hatte nämlich die profane Kunst allgemein, auch wenn sie eigenständige Leistungen hervorbrachte, letztendlich aus dem Reservoir der Sakralkunst geschöpft. Hier hatten die meisten Steinmetze ihre Ausbildung erhalten, hier hatte sich z. B. die Darstellung des menschlichen Körpers, des individuellen Portraits oder der Landschaft im Rahmen anderer Aufgaben entwickeln können. Nun mußte diese Führungsrolle von der profanen Kunst ausgefüllt werden, die dazu auf neue Auftragsgattungen angewiesen war.

Im Bereich der profanen Kunst waren es aber nicht mehr dieselben Auftraggebergruppen wie zuvor, die nun durch ihre Interessen die Entwicklung vorantrieben. Nicht mehr die bürgerlichen Aufträge waren es, die den fruchtbarsten Rahmen bildeten und die größten Herausforderungen stellten, sondern die aus einer fürstlichen

21 Aus der Fülle der Arbeiten zu dem Thema seien hier zur Orientierung herausgegriffen: Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellung Hamburg 1983/84*, München 1983. *Kunst der Reformationszeit. Ausstellungskatalog Berlin 1983*, Berlin (DDR) 1983. Sergiusz Michalski, *The Reformation an the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London, New York 1993.

Hofkultur entstammenden) Wie stark sich innerhalb der profanen Kunstaufgaben die Verhältnisse in Mitteleuropa im 16. Jahrhundert wandelten, veranschaulicht z.B. die traditionelle Bauaufgabe des Saalbaues. Während um 1450 kaum ein deutscher Fürst einschließlich des Kaisers einen modernen Repräsentationsbau gleich dem Rathaus von Brüssel, dem Tanzhaus Gürzenich der Freien Reichsstadt Köln oder dem Altstädter Rathaus in Braunschweig vorweisen konnte und auch noch der um 1520/30 ausgeschmückte Rathaussaal von Nürnberg seinerzeit zum Avanciertesten weit und breit gehörte, waren die meisten Rathausbauten der Folgezeit mit ihren Zwerchhausreihen und Prunktreppentürmen zu entscheidenden Teilen Adaptionen aus dem sich nun entwickelnden fürstlichen Schloßbau. Selbst das außerordentlich aufwendige Rathaus der wohlhabenden Reichsstadt Augsburg, das ab 1615 als Ersatz älterer Bauten entstand, übernimmt mit seinen markanten Türmen wesentliche Elemente des sechs Jahre zuvor begonnenen fürstbischöflichen Residenzschlusses über Eichstädt.

Die Verlagerung des Schwerpunktes in der Kunstpraxis von einem stadtteingesessenen Bürgertum zu hochadeligen Familien hatte entscheidende Konsequenzen für die Austauschprozesse der Kunst in Mitteleuropa.

Akteure: neue Knoten im Netzwerk der Kunstpraxis

Die veränderte Auftragslage für Kunstprojekte sagt an sich noch nichts über das persönliche Verhältnis der initierenden Akteure zur den Künsten aus. In verschiedenen Fällen wird sich der Einsatz der Künste auf eine wohlkalkulierte oder sogar schon bald konventionalisierte Propaganda beschränkt haben. 1528 war in Venedig das Buch „*Il cortigiano*“ des italienischen Humanisten und Diplomaten Baldassare Castiglione erschienen, das 1560 als Buch vom „Hofmann“ auch in die deutsche Sprache übersetzt wurde. Darin propagierte Castiglione mittels fiktiver Gespräche am Hofe zu Urbino die Tugenden und Fertigkeiten, die ein Teilhaber der neuen Hofkultur anstreben und vervollkommen sollte. Neben den klassischen „ritterlichen“ Leitbildern des Kriegswesens wurde dort auch explizit eine Kompetenz in kulturellen Dingen als Ideal vorgeführt. Mit der auf den „Freien Künsten“ wie Arithmetik, Geometrie oder Rhetorik gegründeten Theorie der neuen Renaissancekunst war ein Zugang eröffnet, der nicht mehr über das als nicht standesgemäß geltende Handwerk führte, sondern über die hoch angesehene, aber bisher nur in Rudimenten als adeliges Betätigungsfeld eingestuft Wissenschaft. In engem Zusammenhang dazu steht die Veröffentlichung einer steigenden Anzahl von europaweit verbreiteten Kunsttraktaten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, die keinesfalls nur die Künstler und

Handwerker mit den Prinzipien und Motiven der neuen Renaissancekunst vertraut machen sollten, sondern auch potentielle Auftraggeber unterrichten wollten.

Castigliones Schrift war – bei allem Einfluß – sicherlich nicht die einzige Anregung, sich als Fürst ernsthaft mit der Kunst zu beschäftigen. Trotzdem mehrten sich ab den 1530er Jahren wie in ganz Europa auch im Heiligen Römischen Reich die Beispiele an Fürsten und Adeligen, die eine vertiefte Begeisterung für eine nach antiken Mustern erneuerte und gedeutete Kunst erkennen lassen und sich zu echten Kennern und teilweise sogar Praktikern des Kunstgeschehens ihrer Zeit heranbildeten.²²

Ein paradigmatischer Fall des nun zu beobachtenden Typs des fürstlichen Kunstliebhabers ist der 1502 geborene Pfalzgraf und spätere Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz.²³ Er sammelte nicht nur aus einem weiten kunstgeographischen Feld stammende Exemplare an Büchern, Bildern, Teppichen, Kleinplastik, Münzen und anderem, sondern lenkte auch eine Anzahl von Bauprojekten, die geradezu zu Synthesen regional weitgestreuter Vorbilder und Einflüsse wurden. Ein anderer Exponent dieses Typus ist Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, von dem der Entwurf des geometrischen Jagdschlusses Stern vor Prag stammt, und der in Schloß Ambras bei Innsbruck eine komplexe Sammlung zur Natur, Historie und Kunst zusammentrug. Zu nennen ist auch Landgraf Wilhelm IV. von Hessen, der u.a. in der Astronomie, Alchemie und in der Botanik als einer der besten Kenner seiner Zeit gerühmt wurde und seinen Hofmalern detaillierte Verbesserungsvorschläge machte. Sein Sohn Landgraf Moritz, der noch heute den Beinamen der Gelehrte trägt, setzte diese Tradition fort.²⁴ Vor diesem Hintergrund ist das Leben des seit den 1570er Jahren in Prag residierenden Kaisers Rudolf II., dessen enge Verbindung zu den Künsten und Sammlertätigkeit lange Zeit irreführend hauptsächlich im Rahmen seiner späteren Gemütskrankheit interpretiert wurde, gar nicht so absonderlich und von angeblicher Weltflucht bestimmt, wie heute oft empfunden. Die Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften, die damals beide kaum geschieden wurden, war hier im we-

22 Wolfgang Lippmann, *Der Fürst als Architekt. Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architektur-Dilettantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, in: *Georges-Bloch Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Institutes der Universität Zürich* 8 (2001) (im Druck).

23 Barbara Zeitelhack (Hg.), *Pfalzgraf Ottheinrich*, Regensburg 2002.

24 Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592 - 1627)*, Marburg 1996. Heiner Borggreve, Thomas Fusenig (Hg.), *Ut pictura politeia oder der gemalte Fürstenstaat. Moritz der Gelehrte und das Bildprogramm in Eschwege*, Marburg 2000.

sentlichen nicht eine private Liebhaberei, sondern diente in einem patriarchalischen Sinn dazu, den Fürsten für die Erforschung und geistige Aneignung der Welt zu qualifizieren und die daraus gewonnenen Erkenntnisse zur Verbesserung von Regierung und allgemeiner Wohlfahrt einzusetzen.

Neu war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mitteleuropa auch das Berufsbild des spezialisierten Kunstimpresarios, der als „Kunstmanager“ die immer komplexer werdenden Kunstaktivitäten eines Hofes künstlerisch und organisatorisch beriet, leitete und auch vermittelnd unterstützte. Der bekannteste Vertreter dieser Gattung in der Renaissance ist heute der am Florentiner Hof tätige Maler Giorgio Vasari. Auch in Mitteleuropa handelte es sich wie bei dem Dresdner Hofbeamten Giovanni Maria Nosseni oft um ausübende Künstler, die aber nicht nur eine Bandbreite von Kunsttechniken beherrschten, sondern vor allem auch weit gereist waren und über Beziehungen verfügten, die für Großprojekte nötigen renommierten Künstler zur Mitarbeit zu gewinnen. Gerne wurden Italiener für diese Aufgaben verpflichtet. Weitere einflußreiche Vertreter dieses Typs waren der an den Höfen von Anhalt, Sachsen und Brandenburg tätige Rochus von Lynar oder der für die Wittelsbacher und Habsburger arbeitende Jacopo Strada. Wie im Falle des Augsburgers Philipp Hainhofer konnte es sich aber auch um Kaufleute mit entsprechenden Kunstinteressen handeln, die neben Wissen und Personen gleich auch die Kunstobjekte selbst vermittelten und handelten. Gerade über diese Kunstorganisatoren, die natürlich auch von befreundeten Höfen und von den dem Fürsten nacheifernden Höflingen um Rat gebeten wurden, wurden internationale Kunstentwicklungen von Spezialisten aus erster Hand kommuniziert.²⁵

In vielen Fällen läßt sich allerdings die personelle Zuständigkeit im Gefüge eines Hofes, wenn die örtliche Kunstpraxis korrigierender Anweisungen bedurfte, weit weniger klar benennen. Als beispielsweise 1568 der Leipziger Bürgermeister und

25 *Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg*, bearb. v. Ronald Gobiet, München u.a. 1984. Monika Meine-Schawe, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585 – 1594*, München 1992. Hilda Lietzmann, *Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfürst August von Sachsen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), 377-400. Dirk Jacob Jansen, *The case for Jacopo Strada as an imperial architect private*, in: Lubomír Konečný (Hg.), *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2 - 4 September 1997*, Prag 1998, 229-235. Marcus A Castor, *Rocco di Linar und die Mathematica Militaris der Dresdner Fortifikation in italienischer Manier, Städteplanung von der Bild- zur Raumordnung*, in: Barbara Marx (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16. - 19. Jahrhundert*, Amsterdam u.a. 2000, 101-134.

Architekt Hieronymus Lotter mit dem Bau der als politisches Siegesmonument verstandenen Augustusburg bei Chemnitz betraut wurde, erhielt er vom Hof in Dresden ein Holzmodell zugesandt, das die wesentlichen Züge der Architektur bereits festlegte. Auch wenn heute nicht mehr zu rekonstruieren ist, wer genau für diesen Entwurf verantwortlich war, so verdeutlicht der Vorgang jedoch, daß hier eine signifikante Kompetenzverschiebung zwischen der Sphäre des praktischen Bauwesens und den höfischen Diskurszusammenhängen stattfand, die bereits als solche der Thematisierung bedarf.²⁶

Auch wenn diese Schlaglichter auf einen gewissen Eindruck von der Vielfalt personeller Konstellationen im Geflecht der höfischen Kunstpraxis zu vermitteln vermögen, so ist das derzeitige Wissen um die tatsächlich beteiligten Personen außerhalb des Feldes der ausübenden Künstler recht unbefriedigend. Es ist bis heute kaum jemals systematisch untersucht worden, wer alles im Umfeld eines Hofes Einfluß auf diese Praxis genommen haben könnte. In vielen Fällen wird die Quellenlage keine vollständige Rekonstruktion erlauben, es wäre jedoch bereits ein Fortschritt, zumindest strukturell die Vielfalt möglicher Funktionen und Positionen aufzuzeigen, die dem Hof angehörige oder nahestehende Humanisten, Amtsträger, Berater, Gesandte, Verbündete oder Verwandte einnehmen konnten.

Kanäle: neue Fäden im Netzwerk

Schon immer war der europäische Hochadel europaweit verschwägert gewesen, und Familienverhältnisse hatten auch im Mittelalter eine wichtige Rolle für die Kunstentwicklung gespielt. Nun, im Klima einer auch durch Kunstaufträge ausgefochtenen Rangkonkurrenz, führte die auf Reisen und durch politische wie familiäre Kommunikation erworbene Kenntnis überregionaler und internationaler Standards und Moden zu immer neuen Ansprüchen an die künstlerische Ausgestaltung der eigenen Umgebung. Besonders markante Beispiele sind die Familienverhältnisse der habsburgischen Regenten, die fast europaweit verzweigt waren und als Familienverband in so weit auseinanderliegenden Regionen wie Spanien, den Niederlanden, Böhmen, Ungarn und Österreich zugleich die Regierung führten und dort vorbildhafte höfische Zentren unterhielten. Oft wurden auch über die jeweiligen Ehefrauen weitreichende Beziehungen geknüpft, die heute oft nur noch ansatzweise in ihren

26 Lutz Unbehaun, *Hieronymus Lotter. Kurfürstlich-Sächsischer Baumeister und Bürgermeister zu Leipzig*, Leipzig 1989, 114

Auswirkung auf die Kunstpolitik zu rekonstruieren sind. So waren z. B. mehrere Kurfürsten und Herzöge des Reiches mit europäischen Königstöchtern (u.a. Anna von Dänemark, Elisabeth von Dänemark, Elisabeth von England) verheiratet, und der hohe Rang ihrer Herkunft mußte sich auch auf die am Hofe bevorzugte Kunst auswirken.

Die neue höfische Kunst mit ihrem internationalen Horizont formulierte nun immer öfter Wünsche an die bisher eher regional tätigen einheimischen Künstler, die diese nicht ohne weiteres erfüllen konnten. Ein probates, allerdings indirektes Medium solchen Ansprüchen nachzukommen, waren die seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts immer zahlreicher aufgelegten Ornamentvorlagen und wenig später einzelne Traktate, wie die Bücher des Sebastiano Serlio (ab 1537) oder verschiedene Vitruvausgaben (im vorliegenden Zusammenhang besonders die deutsche Ausgabe von Rivius 1548), die für bestimmte Bereiche der Künste international akzeptierte Vorbilder und Regeln bereitstellten.²⁷ Eine aufwendigere Strategie stellte darüber hinaus der seit den 1530er Jahren auf fürstliche Initiative und Kosten hin erheblich intensiviertere überregionale Austausch von Künstlern selbst dar. Teilweise erstreckte sich dieser Austausch über so große Entfernungen, daß die beteiligten Künstler nie auf eigene Initiative und eigenes Risiko das Unternehmen begonnen hätten.

Zu den Inkunabeln einer umfangreichen und vielschichtigen Rezeption italienischer Kunst an einem deutschen Fürstenhof gehört auch das Projekt der Landshuter Stadtresidenz ab 1536. Das Beispiel verdient, hervorgehoben zu werden, da hier die jüngere kunsthistorische Forschung die Mannigfaltigkeit und Bandbreite der „Vermittlungskanäle“ zwischen Italien und Deutschland bereits exemplarisch herausarbeiten konnte: So reichten die Modi des Kunsttransfers von der (allerdings nicht völlig gesicherten) Anreise eines italienischen Hauptarchitekten und seiner Maurer und Stukkatore über die Indienstnahme italienerfahrener einheimischer Maler bis hin zum Gebrauch druckgraphischer Vorlagen durch örtliche Handwerker.²⁸ Ähnlich

27 Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 3. Aufl., München 1991. Uwe Albrecht, *L'influence des traités et des ordres sur le vocabulaire décoratif de l'architecture de la Renaissance, Le cas des pays nordiques*, in: Heck, Lemerle u. Pauwels, *Théorie des arts* (wie Anm. 9), 33-53. Heiner Borggreffe (Hg.), *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden. Ausstellungskatalog Weserrenaissance-Museum Schloß Brake*, München 2002.

28 Iris Lauterbach, Klaus Endemann u. Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, München 1998. Vgl. auch: Helmut Kronthaler, *Die Ausstattung der Landshuter Stadtresidenz unter Herzog Ludwig X. (1536 - 1543)*,

war bereits König Ferdinand von Böhmen vorgegangen, als er zwei Jahre zuvor für seine Frau Anna ein villenartiges Lusthaus (das heutige „Belvedere“) in dem neuen Garten hinter der Prager Burg in den Formen der Florentiner Frührenaissance errichten ließ. Ohne seine Stellung als Hofmaler Karls V. wäre ein in seinem Heimatland bereits sehr renommierter Maler wie Tizian sicher kaum persönlich über die Alpen nach Augsburg gereist.²⁹ Für die Ausgestaltung des neuen, 1548 von einheimischen Kräften entworfenen Residenzschlosses in Dresden wurden Steinmetze und Maler aus Norditalien angeworben.

Oft konnten die zugewanderten Ausländer auf mehreren Gebieten Neues aus ihrer Heimat vermitteln. Die Gebrüder Tola z.B., die die Sgraffiti-Fassaden des Dresdner Residenzschlosses entwarfen und ausführten, waren auch gleichzeitig Mitglieder der Hofkapelle. Manchmal gelangten neue Muster der Bildenden Kunst auch eher per Zufall in den Norden; so war der Erbauer des Jülicher Herzogsschlosses ab 1549 im Typ eines italienischen „Palazzo in Fortezza“ mit seiner die römische Hochrenaissance rezipierenden Formensprache, Alessandro Pasqualini, ursprünglich als Experte für die neue Art der Bastionärbefestigung in die Niederlande gekommen. Immer häufiger wurden auch einheimische Künstler auf fürstliche Initiative und Kosten zur Ausbildung und künstlerischen Vervollkommnung in ein überregionales Kunstzentrum entsandt; teilweise sogar über Jahre in das ferne Italien. So durfte 1599 der Baumeister Heinrich Schickhardt im Gefolge seines Fürsten die neueste italienische Kunst studieren.³⁰

Zum Teil, wie etwa in Landshut oder am Prager Belvedere, blieb die neue Werkstattbildung unter fürstlicher Patronage Episode, an anderen Orten, wie z. B. in Dresden seit Kurfürst Moritz oder Kassel unter Landgraf Wilhelm IV., vor allem aber in den höfischen Zentren München unter den Herzögen Albrecht, Wilhelm und Maximilian I. und in Prag unter Kaiser Rudolf II. etablierten die Hofkünstler ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. eine eigene Kunstrichtung im Kontrast zur lokalen Tradition mit überregionaler und langanhaltender künstlerischer Ausstrahlung. Ein Großteil der Monumentalplastik der späten Renaissance ist beispielsweise

München 1987. Gerhard Hojer (Hg.), *Der Italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut*, Landshut-Ergolding 1994.

29 *Kaiser Karl V. (1500 - 1558), Macht und Ohnmacht Europas. Ausstellungskatalog Bonn, Mailand 2000.*

30 Ehrenfried Kluckert, *Heinrich Schickhardt. Architekt und Ingenieur. Eine Monographie*, Herrenberg 1992.

in solchen von einem Hof aus initiierten Werkstätten entstanden.³¹ Anders als unter städtischer Regie, wo oft die zur wirtschaftlichen Absicherung der vorhandenen Handwerke entwickelten Zunftregeln die Tätigkeit eines Meisters einschränkten, ihm Zahl der Gesellen, zu bearbeitendes Material und Arbeitsorganisation vorschrieben, bekamen die Hofkünstler weitgehende Freiheiten zugesichert. Nur so konnten in kurzer Zeit umfangreiche fürstliche Aufträge ausgeführt werden und vor allen auch renommierte, international gesuchte Künstler überhaupt gewonnen werden, an kleine und abgelegene Höfe zu ziehen. Das Phänomen des Hofkünstlers war nicht neu, die künstlerische Autorität dieses Amtes sollte sich jedoch steigern und es zu einer zentralen Schaltstelle im Kunstaustausch werden lassen.³²

In engem Zusammenhang mit dem neuen Stellenwert der Kunst am Hof steht auch die Einrichtung und Entwicklung der Kunstkammern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.³³ Auch wenn die Errichtung einer Kunstsammlung nicht zwangsläufig an ein höfisches Umfeld gebunden war, so waren hier doch die materiellen Ressourcen für diese intensiviere bzw. erweiterte Art des Gebrauchs von Kunstwerken besonders günstig. Berühmte Beispiele fürstlicher Kunstkammern, die sich auch heute noch in den Grundzügen rekonstruieren lassen, entstanden damals in München, Dresden, Wien, Innsbruck (Ambras) und Prag.³⁴ Während Sammlungen besonderer Gegenstände im Mittelalter eher den Charakter von Schatzakkumulationen besessen hatten und z.B. in die Silberinventare integriert wurden, wurden nun immer mehr Zeugnisse der Welt aus dem Bereich der reinen Wert- und Repräsentationsgegenstände ausgeschieden und in institutionalisierten Sondersammlungen mit durchaus didaktischer Absicht vereinigt. Gesammelt wurde nicht nur passiv bereits Vorhandenes, sondern auch eigens für die Kunstkammer bestelltes bzw. für diese Verwendung konzipiertes. Bestimmte Stiltendenzen, wie z. B. die sogenannte „Dürer-

31 Jeffrey Chipps Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance 1520 - 1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton N.J. 1994.

32 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. Aufl., Köln 1996. Deutsche Beispiele fehlen hier weitgehend.

33 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, überarb. Neuausgabe, Berlin 2000. Klaus Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.

34 *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Ausstellungskatalog Essen 1988*, Freren 1988. Eliska Fuciková (Hg.), *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, Ausstellungskatalog*, Prag 1997. Lubomír Konečný (Hg.), *Rudolf II, Prague and the world. Papers from the International Conference Prague, 2 - 4 September 1997*, Prag 1998.

renaissance“ in der Zeit um 1600, das Aufblühen von Bildgattungen wie der Landschaftsmalerei oder dem Stilleben sowie generell die Nachfrage nach Vertretern international renommierter Werkkomplexe sind wesentlich durch die Institution des profanen Kunstsammelns und des damit verbundenen kommunikativen Netzwerkes gefördert worden. Auch hier wurden von Laien neuartige Kompetenzen im Bereich der Kunst erworben, die alsbald auf das Kunstgeschehen zurückwirkten.

Zuletzt soll auf eine Auswirkung der neuen Hofkultur hingewiesen werden, die bis jetzt noch kaum systematisch untersucht worden ist. Die neuen fürstlichen Kunstaufträge übten eine besonders starke Vorbildwirkung auch auf den Adel aus. Die Höfe erhielten natürlich wie seit alters her ihren besonderen Glanz und ihr Prestige durch die Bindung einer möglichst großen Anzahl von Adelligen im Hofdienst. Gerade die hohen Chargen im Hofdienst wurden hier nicht nur angehalten, eine intensiviertere Kunstpflege als Standeszeichen zu begreifen, sondern lernten hier auch die jeweils neusten international gültigen Muster und Moden der Kunst in direkter Anschauung kennen. Gerade in der Frühzeit bot z. B. der Hofdienst die wahrscheinlich beste Möglichkeit, die neue italienische Kunst und ihr Potential als Statussymbol mit eigenen Augen kennenzulernen. Es waren aber nicht nur Stilsprachen, die man dort erleben konnte, sondern auch neue typologische und funktionale Muster, wie etwa den entstehenden Schloßbau mit seiner differenzierten Symbolik und Bildlichkeit im Dienste der Herrschaftsdarstellung. Eindrückliche Beispiele für die Vorbildwirkung höfischer Projekte sind im Bereich der Architektur z. B. das ab 1536 errichtete Schloß zu Breda des Gefolgsmanns der Habsburger Hendrik III. von Nassau mit seinem Renaissancearkadenhof oder das Schloß Floriansburg in Kätzerow (Kacerov) des königlichen Kanzlers Florian Griespeck von Griesbach, wo 1540 zu einem frühen Zeitpunkt außerhalb der fürstlichen Sphäre Motive der römischen Hochrenaissance aufgegriffen wurden. Im Laufe des 16. Jahrhunderts verschob sich das Ideal adeligen Lebens signifikant von einer kriegerischen Ausrichtung hin zu einer immer mehr auch durch Bildung und Studium für den Fürstendienst vorbereiteten Existenz. Indikatoren dafür sind z. B. auch der zunehmende Besuch von Schulen und Universitäten, der um 1500 beim mitteleuropäischen Adel, außer, wenn er die geistliche Laufbahn einschlug, noch weitgehend verpönt gewesen war. Im Rahmen dieser neuen Lebensweise begannen auch immer mehr Adelige, ohne einen großen Hof im engeren Sinne zu führen bzw. führen zu können, die Künste für die Ausgestaltung ihrer Wohnsitze zu nutzen. Bis jetzt ist allerdings unklar, in welchem Maße dies auf diesem Niveau neben der Anregung der Höfe auch vielfältig durch bürgerliche Vorbilder eines kulturell verfeinerten Lebens stattfand, wie man es etwa in den großen Reichstädten erleben konnte. Die Verflechtungen werden vielfältig gewesen sein und auch je nach den regionalen Voraussetzungen in ihrem Charakter

differiert haben: Es war sicherlich ein Unterschied, ob es in der Nähe große, neuen Entwicklungen aufgeschlossene Städte wie Antwerpen, Augsburg oder Nürnberg gab oder ob wie im Falle von Westfalen, Brandenburg oder Mecklenburg der regionale Hof selbst das Hauptkunstzentrum bildete.

Ausblick

Der vorliegende Überblick dehnt den dem Gesamtband zugrundgelegten Betrachtungszeitraum etwas in Richtung Anfänge aus. Diese Grenzüberschreitung wurde in Kauf genommen, da die sich hier abzeichnenden Entwicklungen auch für die spätere Zeit noch maßgebend sind. Sicherlich handelt es sich um eine auch subjektiv gefärbte Sicht. Der Leser wird beispielsweise unschwer entdecken, daß der Autor besonders in der Architekturgeschichte zu Hause ist, so daß sich auch andere Schwerpunktsetzungen denken ließen. Trotzdem kann aber vielleicht über bestimmte Grundgedanken Einklang erzielt werden. Ohne Zweifel muß auf der zukünftigen Suche nach den qualitativen Anfängen einer neuen höfischen Kunstpraxis im Mitteleuropa der frühen Neuzeit ein detaillierterer Blick auf das 15. Jahrhundert geworfen werden. Zur Zeit des Auftretens der ersten Motive der italienischen Renaissance, also etwa zur Zeit der Reformation, waren grundlegende Prozesse bereits vielerorts im Gange. Die Kunst- und auch die Geschichtswissenschaft sollte sich hier nicht zu sehr durch die traditionelle Grenzziehung der Epochenstile Gotik und Renaissance leiten lassen. Diese kunsthistorischen Stilbegriffe, die viel dem idealistisch-teleologischen Denken des 19. Jahrhunderts verdanken, stehen in ihrer Temporalität oft quer zu den realen Prozessen und Strukturen des Kunsttransfers in der höfischen Sphäre.

Darüber hinaus konnte trotz aller Kürze möglicherweise angedeutet werden, daß neue Einzeluntersuchungen zu größeren wie kleineren Höfen des Alten Reiches und ihrer Kunstpolitik wünschenswert sind, die vor allem neuere kunstwissenschaftliche Methodenansätze und Fragestellungen enger als bisher geschehen integrieren. Außerdem stellen übergreifende, stärker strukturalistisch und komparatistisch ausgerichtete Studien bislang weitgehend ein Desiderat dar. Vielleicht läßt sich die zukünftige Ausrichtung, an die hier gedacht wird, mit den Worten des Historikers Hayden White charakterisieren: Während die Mehrzahl der älteren kunstwissenschaftlichen Arbeiten zu dem Thema durch das teleologistisch gefärbte Paradigma der „organisistischen Welthypothese“ geprägt war und so (in der Regel wohl unbewußt) den Rahmenbedingungen höfischer Kunstpraxis eine externe und posthume Deutung zugewiesen hat, dürfte die zukünftige Rekonstruktion der künstlerischen

Austauschprozesse an den Höfen Mitteleuropas von der flexibleren „kontextualistischen Position“ profitieren.³⁵

Leider war es hier nicht möglich, das Thema in den umfassenden Rahmen der internationalen Forschung zum Phänomen der europäischen Hofkultur zu stellen. Es hätte dabei konstatiert werden müssen, daß, im Gegensatz zur Mehrzahl der zu mittel- und osteuropäischen Themen vorliegenden Studien, dort bereits ein weites Feld der gedachten Fragestellungen und Methoden fruchtbar eingesetzt wird. Es muß über alle methodologischen Prämissen hinaus befürchtet werden, daß viele der hier skizzierten Kunstkomplexe so wenig Aufmerksamkeit in der internationalen Kunstgeschichtsschreibung gefunden haben schlicht aufgrund des fehlenden oder problematischen Bildmaterials im kollektiven Gedächtnis.³⁶

35 Vgl. Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a.M. 1991, 25f.

36 Digitale, internetgebundene Bilddatenbanken, wie sie unter dem Namen PROMETHEUS am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln entwickelt und an der Arbeitsstelle Kiel der Residenzenkommission geplant sind, können hier vielleicht eine gewisse Abhilfe schaffen.