

Originalveröffentlichung in: Schunicht-Rawe, Anne (Hrsg.): *Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich, Köln 2002*, S. 26-39

## FÜRSTLICHE HÖFE ALS FÖRDERER DER KUNST-ENTWICKLUNG IM HEILIGEN RÖMISCHEN REICH ZU BEGINN DER NEUZEIT

Kunst ist in der modernen Geistesgeschichte lange Zeit als etwas vom alltäglichen Leben und erst recht von den Niederungen der politischen Auseinandersetzungen Abgesondertes betrachtet worden. Eine Folge dieser Sichtweise ist die Vorstellung, dass innovative künstlerische Strömungen von Eigengesetzlichkeit beseelt seien und sich im kunstimmanenten Wettstreit gegen ältere Muster durchzusetzen streben. Nach dieser Auffassung hat sich die Kunst der Renaissance nach ersten Anfängen in Italien später zielstrebig und quasi auf Grund einer inneren Überlegenheit über ganz Europa ausgebreitet.

Heutzutage jedoch wird Kunst immer häufiger als Teil von sozialen Prozessen angesehen und nach den konkreten Anhängern, Nutznießern und Förderern von Kunsttätigkeiten geforscht.

Bezogen auf den Rahmen des vorliegenden Buchs stellt sich besonders die Frage, auf welche Weise die ursprünglich in kleinen Zirkeln gepflegten künstlerischen Neuerungen, wie die malerische Entdeckung der realen Welt, die Entwicklung der mathematisch begründeten Perspektive, die Hinwendung zu antiken Kunstformen oder das Aufblühen der Kunsttheorie im Laufe des 16. Jh., konkret in die breite Bewegung einmünden konnten, die wir »europäische Renaissance« nennen.

Immer deutlicher wird dabei, dass es in Mitteleuropa neben bürgerlich geprägten Großzentren, wie den Reichsstädten Nürnberg oder Augsburg, vor allem eine gesellschaftliche Institution war, die auf Grund der politischen wie sozialen Konstellation damals besonders effektiv die Aufnahme, Förderung und Weiterverbreitung einer neuen Kunstsprache betrieb. Es handelt sich dabei um die Institution des fürstlichen Hofes. Darunter wird hier eine auf einen Regenten bezogene Personengemeinschaft verstanden, deren Aufgabe nicht nur in der Etablierung des fürstlichen Haushalts und der Ausübung der Regierungsgeschäfte bestand, sondern auch die Veranschaulichung des Rangs ihres Herrn gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen, wie entfernten Standesgenossen, dem niederen Adel der Region oder den Bürgern der Städte, einschloss.

Die hier vertretene These ist, dass die Kunst der Renaissance in Mitteleuropa ohne das an den Höfen konzentrierte spezifische Netzwerk von Personen und ihren Interessen und Kenntnissen nicht jene Gestalt angenommen hätte, wie sie dem Leser im vorliegenden Buch in vielen Details entgegentritt. Am Beispiel des Hofes lässt sich exemplarisch verdeutlichen, welche Rolle sog. externe Faktoren für die Entwicklung und Rezeption einer neuen Kunst-

richtung spielen und wie das Phänomen der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte auch als sozialer Kommunikationsprozess zu verstehen ist. Renaissance erscheint auf diese Weise weniger als eine Stilrichtung, deren Aktualität unwiderrüflich in der Vergangenheit liegt, sondern eher als ein Beispiel, wie Kunstformen und Kunstgattungen zu bedeutungstragenden Zeichen bzw. zu Botschaften innerhalb sozialer Konstellationen werden können.

### **Burgund und Italien als Vorbild**

Im Norden war es anfangs vor allem das an der Grenze zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich gelegene Herzogtum Burgund, das in der ersten Hälfte des 15. Jh. sein Herrschaftsgebiet entscheidend erweiterte und als Zeichen seiner neuen Größe eine besonders glänzende und kunstsinnige Hofhaltung entwickelte. Hier wurden neuartige Schlösser erbaut und die neue, der profanen Welt zugewandte Malerei der Städte zur Selbstdarstellung eingesetzt.

In Italien waren es der päpstliche Hof und einige Fürstenstaaten, wie z. B. die Herzogtümer bzw. Grafschaften Urbino, Mantua, Mailand oder das Königreich Neapel, die eine besondere Fertigkeit entwickelten, die in ihrem Umfeld sich entwickelnde Renaissancekunst zur politischen Stabilisierung und Selbstüber-

höhung einzusetzen. Oft besaßen sie nur ein kleines Territorium oder hatten mit politischer Instabilität zu kämpfen. Zu den ersten Herrschern außerhalb Italiens, welche diese neuen Formen und Prinzipien übernahmen, gehörte in der zweiten Hälfte des 15. Jh. auch der ungarische König Matthias Corvinus (geb. 1443). Er berief bereits in den 1460er Jahren italienische Humanisten an seinen Hof in Ofen (Budapest) und schuf dort mit der Gründung einer Bibliothek eine unverzichtbare Grundlage für humanistische Studien. Ab 1478 ließ er das dortige Königsschloss durch einen Florentiner Architekten in den Formen der Antike umgestalten und führte in Ungarn den mediterranen Bautyp der Villa mit ihren Gärten ein. Corvinus war Sohn eines ungarischen Reichsverwesers, so dass hier der Zusammenhang zwischen sozialem Aufstieg und Darstellung des erworbenen Rangs im Medium der Kunst besonders deutlich wird.

### **Ruhm und Nachruhm**

Auch im Heiligen Römischen Reich ist der damals stattfindende Prozess der Entstehung frühneuzeitlicher Staatsgebilde zu beobachten. Angesichts der besonderen Bedingungen der Reichsverfassung fand er allerdings nicht, wie etwa in Frankreich oder England, auf der Ebene der durch Könige regierten frühen Form

von Nationalstaaten, sondern vor allem auf der Ebene der dem Kaiser untergeordneten sog. Landesherrschaften statt. Gerade diese Fürsten waren es, die in Deutschland - neben dem Kaiserhaus selbst - einen neuen Bedarf an Selbstdarstellung verspürten und im Laufe der Zeit lernten, Kunst als wirksamen Ausdruck ihrer gewachsenen Bedeutung einzusetzen.

Diese Erhöhung des fürstlichen Kunstaufwands bedeutet nicht, dass die spätmittelalterliche Hofkultur im Reichsgebiet nicht materiell aufwändig und prunkvoll gewesen wäre. Nur ist dieses für den heutigen Beobachter schwer nachvollziehbar, da ein Großteil der Inszenierungen temporären Charakter besaß und außer in den Rechnungsbüchern kaum Spuren hinterlassen hat. Erst allmählich, vorbereitet durch die Humanisten und sicher verstärkt durch den Kontakt mit burgundischen und italienischen Vorbildern, entwickelte sich zunehmend unter den mitteleuropäischen Fürsten der Wunsch, in einem größeren Ausmaß als bisher bleibende Zeugnisse fürstlicher Tugend und Persönlichkeit zu hinterlassen.

Zu den frühen Erneuerern der Architektur gehörten die sächsischen Kurfürsten, die fast zeitgleich mit dem ungarischen König erkannten, dass in hochrangigen Profanbauten ein neues Potenzial zur Selbstdarstellung lag. Auch hier war der regierenden Familie erst kurz zuvor der entscheidende soziale und politische Aufstieg mit der Verleihung der Kurwürde im Jahre 1423 gelungen. Wahrscheinlich schon bald nach ihrem Regierungsantritt 1464 begannen die beiden Brüder Kurfürst Ernst (geb. 1441) und Herzog Albrecht (geb. 1443) mit Schlossbauten in Dresden, Torgau und Meißen, die sich in ihrem Aufwand und ihrer Architektursprache deutlich von den traditionellen Adelssitzen abhoben. Von diesen Bauten ist

heute lediglich das 1470 über Meißen begonnene Schloss erhalten. Es scheint bereits von Anfang an nicht nur als täglicher Rahmen der Herrschaftsausübung konzipiert gewesen zu sein, sondern auch als ein Monument, das seine Schöpfer überdauern sollte. Auch wenn im sächsischen Kurstaat noch ausschließlich mit einheimischen Handwerkern gearbeitet wurde, so handelt es sich doch um einen programmatischen Neuanfang, allerdings traditioneller und zugleich eigenständiger als in Ungarn.

Eine der Schlüsselfiguren in der Entwicklung neuer Darstellungsformen fürstlicher Größe in Mitteleuropa sollte aus der nächsten Generation hervorgehen: Der 1459 geborene römisch-deutsche Kaiser Maximilian I., der zwar noch nicht als Humanist im engeren Sinne bezeichnet werden kann - er beherrschte z. B. Latein nur unvollkommen -, der aber die Humanisten an der Wiener Universität vielfach förderte und mit anderen in engem Kontakt stand. Durch sein Amt und seine Familienbeziehungen besaß er direkten Zugang sowohl zur burgundischen als auch zur italienischen Hofkultur und der dort bevorzugten Kunst.

Zu einem beherrschenden Thema der von Maximilian etwa ab der Jahrhundertwende intensivierte Kunstprojekte wurde die Sicherstellung des eigenen Nachruhms. Vermutlich 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, die Vorstellungen der Nachgeborenen von seinem Leben und seinen Taten selbst zu steuern. »Wer ime im leben kain gedächtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedächtnus, und desselben menschen wird mit

Albrecht Dürer,  
Kaiser Maximilian I.,  
1519 (Wien, KHM)



dem glockendon vergessen« (Maximilian I.). Um diesem Schicksal entgegenzuwirken, ließ der Kaiser ab etwa 1505 im *Theuerdank* und im *Weißkunig* von seinem Leben berichten. Neben diesen Schriften entstand ab 1507 ein ursprünglich 75 m langer Holzschnitt, der einen Triumphzug des Kaisers darstellte, und dann ab 1512 die riesige *Ehrenpforte* (Triumphbogen), gleichfalls ein Holzschnitt, in dem Abstammung und Taten des Kaisers verherrlicht wurden. Neuartig an diesen Darstellungen ist die Wahl des (unantiken) Holzschnitts als Mittel zur Vervielfältigung, da mit diesem Medium ein erheblich breiteres Publikum

erreicht werden konnte, als etwa mit einer ausgemalten Prunkhandschrift alten Typs. Zusätzlich entstand in Innsbruck ein Grabmal des Kaisers, das mit einer Vielzahl von lebensgroßen Bronzestatuen nicht nur an den Kaiser selbst erinnern sollte, sondern auch an seine Vorfahren und berühmte Amtsvorgänger, und das selbst seine Kinder als künftige Nachfolger mit einbezog.

Bei allen diesen Projekten legte der Kaiser Wert darauf, renommierte und in Humanistenkreisen geschätzte Künstler wie Albrecht Dürer, Hans Burgkmair d. Ä. und Albrecht Altdorfer zu beschäftigen. Im Kontext des gewan-



**Konrad Meit, Porträtbüste der Margarethe von Österreich, um 1518 (München, Bayerisches Nationalmuseum)**

delten Künstlerverständnisses der beginnenden Neuzeit, die in dem großen Künstler immer häufiger eine mit gottähnlicher Schöpferkraft begnadete Ausnahmeexistenz sah, sollte nun vor allem dessen Urheberchaft das Überdauern des Werks garantieren und der Ruhm des Künstlers mit dem des verherrlichten Auftraggebers verschmelzen. Tatsächlich gehört Kaiser Maximilian I. – nicht zuletzt auf Grund der Inanspruchnahme des bereits zu Lebzeiten als Berühmtheit gefeierten Malers Dürer – auch heute noch zu den bekanntesten Fürsten der deutschen Renaissance.

Um die künstlerische Aufwertung ihrer lokalen Zentren bemüht waren vor allem Maximilians einzige Tochter Margarethe von Österreich (geb. 1480) und der sächsische Kurfürst und langjährige Vertraute Maximilians, Fried-

rich der Weise (geb. 1463). Vom Vorbild des Kaiserhofs geprägt, griffen auch Margarethe in Mechelen und Friedrich in Torgau und Wittenberg auf Künstler zurück, die eine direkte Kenntnis italienischer Kunstpraxis besaßen. Mussten in der Anfangszeit in Sachsen noch viele Aufträge an außerhalb lebende Künstler, etwa den Nürnberger Albrecht Dürer, vergeben werden, so gelang es 1503 erstmals, mit dem Italiener Jacopo de' Barbari einen renommierten Künstler nach Wittenberg zu verpflichten. Wenig später wurde mit Lucas Cranach d. Ä. ein Meister der Renaissancemalerei mit großer Werkstatt kontinuierlich an den Hof gebunden. Am Beispiel Cranachs d. Ä. lässt sich gut nachvollziehen, wie ein einzelner Meister auf Grund fürstlicher Patronage ein regionales Monopol aufbauen und den künstlerischen Stil einer ganzen Region prägen konnte. Friedrich der Weise dürfte neben König Matthias Corvinus und König Wladislaw von Böhmen und Ungarn auch einer der ersten Bauherrn in Mitteleuropa gewesen sein, der mit dem Landschloss Lochau eine Anlage besaß, die wie eine antike Villa auf dem Land gelegen war und einen großen Garten und Lusthäuser aufwies; sie wurde jedoch vermutlich noch in lokalen Detailformen ausgeführt. Gerade ein solches Beispiel erinnert daran, dass die neuartige Orientierung fürstlicher Kunst nicht überall im Idiom einer heute noch antikisch anmutenden Kunst verwirklicht wurde: »Antike« stand vielen Zeitgenossen eher in einem weiten und unscharfen Bild vor Augen.

Am Mechelener Hof wirkten neben dem vorher in Sachsen tätigen Barbari u. a. die Maler Barent van Orley und Jan Gossaert sowie der Bildhauer Conrad Meit, die alle zu den frühen Vertretern der italianisierenden Richtung der Renaissance im Norden zählen.

Es waren aber nicht nur die weltlichen Fürsten, die sich zu der doch weitgehend nicht-christlichen Welt der Antike hingezogen fühlten und an ihren Höfen humanistische Kunstentwicklungen förderten. Um 1500 entfaltete sich gerade im Umfeld der päpstlichen Kurie in Rom die Kunst der Renaissance zu einem Symbol der Wiederherstellung kirchlicher Autorität und antiker Herrschergröße. Ohne Zweifel stellte der Papsthof mit den Kardinalsresidenzen damals das glänzendste höfische Zentrum in Europa dar. Auf Grund des personellen Netzwerks der katholischen Kirche hatten deshalb gerade die geistlichen Fürsten einen bevorzugten Zugang zu den neuen Leitbildern und Ideen der Hofkultur.

So ließ z. B. der 1481 geborene Philipp von Wittelsbach als Bischof von Freising bereits 1519 durch einheimische Künstler seine Residenz in antikisierenden Formen umbauen. Bischof Erard de la Marck errichtete ab 1526 seinen Amtssitz in Lüttich als regelmäßige Vierflügelanlage mit antikisierenden Arkadenhöfen. In Halle an der Saale wurde seit 1520 auf Initiative des Magdeburger Erzbischofs Kardinal Albrecht von Brandenburg (geb. 1490), zugleich Erzbischof und Kurfürst von Mainz, eine mit aufwändiger antikisierender Kunst ausgestattete Residenzkirche eingerichtet und 1531 ein unbefestigtes Stadtschloss in Frührenaissanceformen mit direkt zugeordnetem Garten begonnen.

### **Die Reformation und die Folgen**

Auch wenn das Maß und die Art der Kunstbetätigung an den mitteleuropäischen Höfen zu Beginn der Neuzeit nicht vollständig aus einer mittelalterlichen Tradition ableitbar ist, sondern auch programmatische Neuerungen der Präsentation fürstlicher Größe beinhaltet,

bedeutet das nicht, dass die damalige Kunstentwicklung in Mitteleuropa schon maßgeblich von den Höfen abhängig war. Neben den fürstlichen Aufträgen war das Hauptbetätigungsfeld der Künstler in den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. immer noch die sakrale Kunst, die vor allem durch zahlreiche Stiftungen des Adels und des Bürgertums finanziert wurde. In welchem Umfang solche Aufträge erteilt wurden, verdeutlicht der Blick in eine von späterem Bildersturm und Säkularisation verschont gebliebene Kirche wie etwa St. Nikolai im nieder-rheinischen Kalkar, wo von den ursprünglich 15 Schnitzaltären heute noch sieben erhalten sind, oder St. Lorenz in Nürnberg, wo aus den Jahren zwischen der Fertigstellung des Chors 1477 und der Einführung der Reformation 1528, neben den gemalten und geschnitzten Altarschreinen und umfangreichen Glasmalereien, der weltberühmte *Englische Gruß* von Veit Stoß und das Sakramentshaus von Adam Kraft zu erleben sind. An solchen Aufgaben konnte sich eine große Anzahl von künstlerischen Talenten entfalten, auf die fürstliche Auftraggeber zur Realisierung ihrer neuartigen Projekte zurückgreifen konnten. Auch ohne kaiserliche und fürstliche Aufträge wäre die künstlerische Existenz eines Dürer, Altdorfer oder Grünewald kaum gefährdet gewesen.

Die sich seit den frühen 1520er Jahren ausbreitende Reformation und die damit einhergehende allgemeine Verunsicherung in religiösen Fragen zog jedoch einen drastischen Rückgang der traditionellen sakralen Kunstaufträge nach sich. Ohne dass es entsprechende reformatorische Verbote gegeben hätte, wurden (mit Ausnahme der Schlosskapellen) vorerst so gut wie keine Kirchenneubauten in Auftrag gegeben und kaum noch Altargemälde, Altarschreine, Glasfenster oder Sakraments-

häuser gestiftet. Auch in katholisch gebliebenen Kirchen reduzierte sich die Zahl der Pilger und Stifter, und damit nahm auch die der Kunstaufträge ab, so dass selbst eine renommierte Institution wie die Bauhütte des Kölner Doms ihre Arbeit einstellen musste. Lediglich die Aufgabe des plastischen wie gemalten Epitaphs als Erinnerung an die Verstorbenen blieb aktuell. Hinzu kamen zahlreiche Kanzeln und Orgeln für die neuen Schwerpunkte des evangelischen Gottesdienstes: Bibellesung, Predigt und Gesang der Gemeinde.

Aus diesen Rahmenbedingungen ergab sich eine grundlegende Verschiebung des Verhältnisses von profaner zu sakraler Kunst. Bis zur Reformation hatte die profane Kunst, auch wenn sie eigenständige Leistungen – wie das Meißener Schloss oder Maximilians Triumph-Holzschnitte – hervorbrachte, letztendlich aus dem Reservoir der Sakralkunst geschöpft: Hier hatten die meisten Steinmetzen ihre Ausbildung erhalten, hier hatte sich die Darstellung des menschlichen Körpers, des Porträts oder der Landschaft im Rahmen sakraler Themen entwickeln können. Nun gingen die Innovationen zunehmend von der profanen Kunst aus, etwa durch die Entwicklung neuer Typen des Profanbaus (z. B. im Schlossbau) oder durch die Entstehung von neuen Gattungen (z. B. Stillleben) und Techniken (z. B. der Guss von Kleinbronzen).

Darüber hinaus verschob sich zur Zeit der Reformation auch das Verhältnis der Auftraggebergruppen zueinander, die durch ihre spezifischen Interessen die Kunstentwicklung lenkten. Gerade in Hinblick auf die neuen profanen Schwerpunkte der Kunst war die Nachfrage letztendlich begrenzt. In einer korporativ denkenden und soziales Gleichgewicht anstrebenden Gesellschaft war allzu großer profaner

Luxus in der Privatsphäre oft eher verdächtig als prestigefördernd.

Anders sahen die strukturellen Bedingungen an den Höfen aus, die sich zwar im Prinzip denselben Vorwürfen ausgesetzt sahen, aber gleichzeitig auf Grund ihrer politischen Stellung den Anforderungen eines immer aufwändiger die Kunst pflegenden internationalen gesellschaftlichen Rahmens genügen mussten. Ab den 1530er Jahren kann man davon ausgehen, dass mit aufwändiger Architektur, Malerei und Plastik ausgestattete Schlösser nicht mehr bestaunte Ausnahmen waren, sondern begannen, ein notwendiges Requisite fürstlicher Selbstdarstellung zu werden. Die Fürsten etablierten nun dauerhaft genutzte Residenzen in größeren Städten und statteten die gewählten Orte nach und nach mit Zeichen fürstlicher Macht aus. Außer Schlössern entstanden fürstliche Grablagen, Kanzleien, Marställe, Rennbahnen, Zeughäuser und Gärten, die von da an großräumiger als jemals zuvor das Bild der Städte zu prägen begannen.

### **Der universal gebildete Fürst**

1528 war in Venedig das Buch *Il cortegiano* des italienischen Humanisten und Diplomaten Baldassare Castiglione erschienen, das 1560 als *Der Hofmann* in die deutsche Sprache übersetzt wurde. Darin propagierte Castiglione mittels fiktiver Gespräche am Hof von Urbino die Tugenden und Fertigkeiten, die ein Angehöriger der neuen Hofkultur anstreben und vervollkommen sollte. Neben den klassischen »ritterlichen« Idealen des Kriegswesens wurde explizit auch eine Kompetenz in Wissenschaft und Kunst als Ideal vorgeführt. Mit einer auf Arithmetik, Geometrie und Rhetorik gegründeten Theorie der neuen Renaissancekunst wurde für Adelige ein neu-

Bartel Beham, Bildnis des  
Pfalzgrafen Ottheinrich,  
1535 (München, Alte Pina-  
kothek)

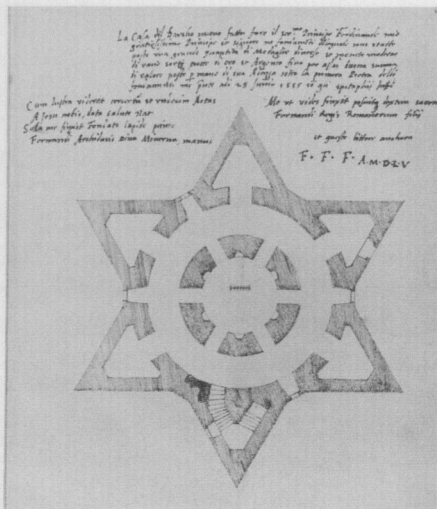


artiger Zugang zur bildenden Kunst und Architektur eröffnet. Das Entscheidende dabei war, dass der Weg nicht über das für einen Adligen auch weiterhin kaum standesgemäße Handwerk führte, sondern über die hoch angesehene, aber bisher nur ansatzweise als adeliges Betätigungsfeld eingestufte Wissenschaft. In engem Zusammenhang dazu steht die Veröffentlichung einer steigenden Anzahl von Kunsttraktaten seit der Mitte des 16. Jh., nun häufig in den Landessprachen. Diese Schriften sollten keinesfalls nur die Künstler und Handwerker mit den Prinzipien und

Motiven der neuen Renaissancekunst vertraut machen, sondern gerade auch die Auftraggeber unterrichten.

Es ist heute im Einzelfall kaum mehr zu unterscheiden, ob die neuartigen fürstlichen Aktivitäten auf das anspruchsvolle Selbstverständnis vom gebildeten Hofmann zurückzuführen sind, ob sie einer persönlichen Leidenschaft entsprungen oder vor allem aus der Notwendigkeit geboren waren, die Grundzüge einer repräsentativen Hofkunst selbst vorgeben zu müssen. Jedenfalls mehrten sich ab den 1530er Jahren auch im Heiligen Römischen





**Grundriss von Schloss Stern, signiert von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, 1555**

Reich die Beispiele von Fürsten, die sich nicht nur passiv als Auftraggeber für die neue Kunst entschieden, sondern auch selbst aktiv bestimmte Grundlagen derselben beherrschten.

Ein früher Vertreter des neuen Typus des fürstlichen Kunstliebhabers, der sich bis zu einem gewissen Grad auch selbst künstlerisch ausdrücken konnte, war der Wittelsbacher Herzog und spätere pfälzische Kurfürst Ottheinrich (geb. 1502). Trotz zeitweise widriger finanzieller Umstände sammelte er nicht nur ausgesuchte Bücher, Bilder, Teppiche, Kleinplastiken, Münzen und andere Dinge, sondern reformierte auch die Heidelberger Universität in humanistischem Geist und entwickelte vermutlich selbst das Konzept für die Statuenfassade seines Palastneubaus der Heidelberger Schlossanlage. Ein anderer tätiger Kunstliebhaber war Erzherzog Ferdinand II. von Tirol

(geb. 1529), von dem der geometrische Entwurf seines Jagdschlusses Stern bei 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-Kassel (geb. 1532), der u. a. in der Astronomie, Alchemie und Botanik als einer der besten Kenner seiner Zeit gerühmt wurde und seinen Hofmalern detaillierte Verbesserungsvorschläge machte. Von seinen Aktivitäten blieb in einem größeren Zusammenhang nur das Schloss Wilhelmsburg über Schmalkalden erhalten. Sein Sohn, Landgraf Moritz (geb. 1572), der den Beinamen »der Gelehrte« trug, setzte diese Tradition fort. Vor einem solchen Hintergrund war die Sammellertätigkeit und angebliche Kunstbesessenheit des seit den 1570er Jahren in Prag residierenden Kaisers Rudolf II. (geb. 1552) weder absonderlich, noch von Weltflucht bestimmt, wie man lange Zeit interpretierte. Die Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften, die damals kaum voneinander geschieden wurden, war im Wesentlichen keine private Liebhaberei, sondern diente in einem patriarchalischen Sinne dazu, den Fürsten für die Erforschung und geistige Aneignung der Schöpfung zu qualifizieren und die daraus gewonnenen Erkenntnisse zur Verbesserung von Regierung und allgemeinem Wohlergehen einzusetzen.

### **Wissenschaft als Ordnungsprinzip des Staates**

Im engsten Zusammenhang mit dem neuen fürstlichen Selbstverständnis als universal gebildetem Menschen steht die Einrichtung und Entwicklung von Kunstkammern, besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jh. mit berühmten Beispielen in München, Dresden, Wien, Innsbruck und Prag. Hatte das Sammeln

von Gegenständen im Mittelalter eher einem Anhäufen von Schätzen geglichen, so entstanden mit den Kunstkammern besondere Sammlungen, die allerdings weit mehr waren als reine Zusammenstellungen von Kunstwerken im Sinne moderner Spezialmuseen. Auf der Grundlage der seit dem 15. Jh. unter den Humanisten wieder belebten platonischen Vorstellung von der Korrespondenz des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos ließen sich im Kleinen einer Sammlung von *naturalia, artificialia* und *scientifica* die Prinzipien des gesamten Universums studieren und klassifizieren. Mit den Stufen Naturform, antike Skulptur, modernes Kunstwerk und Maschine stand die gesamte dingliche Welt im Blickfeld dieser Unternehmungen. Fast immer war mit ihnen eine pädagogische Absicht – allerdings mit sehr speziellem Adressatenkreis – verbunden. Neben der enzyklopädischen Institution der Kunstkammer gab es an den einzelnen Höfen bereits damals schon spezialisierte Sammlungsensembles, wie etwa die Aufstellung antiker Büsten im eigens zu diesem Zweck ab 1569 erbauten Antiquarium der Münchener Residenz oder der 1590 eingerichtete Bildersaal und der 1602 begonnene Statuensaal Rudolfs II. auf der Prager Burg.

So wie sich in den Kunstkammern das Bedürfnis manifestierte, ordnend in die dingliche Erscheinungswelt einzugreifen, wurde auch in größerem Maßstab versucht, die Welt nach wissenschaftlichen Prinzipien zu gestalten. Vor allem der Mathematik bzw. Geometrie kam dabei eine entscheidende Rolle zu. Zunächst war es das Schloss als Kernarchitektur fürstlicher Regierung, das seit Mitte des 16. Jh. – sofern Finanzmittel und Topografie es erlaubten – den Regeln der aus der Antike abgeleiteten Proportion und Symmetrie unterworfen wurde. Bau-

ten wie das Residenzschloss und die Zitadelle in Jülich (1549), die Augustusburg bei Chemnitz (1568) oder das Aschaffenburg Schloss (1605) sind dafür anschauliche Beispiele.

Ein in Mitteleuropa sich erst im Laufe des 16. Jh. entwickelndes Aufgabengebiet der Kunst war der große, mathematisch-geometrisch gegliederte Garten. In Italien hatte die Gartenkunst schon im 14. Jh. einen großen Aufschwung erlebt und war zu Beginn des 16. Jh. im Umfeld der gekrönten Häupter Europas mit großem Interesse aufgenommen worden. Weit über seine Funktion der Belustigung und Erholung der Hofgesellschaft hinaus, wurde der Garten zur wissenschaftlich fundierten Allegorie des wohl eingerichteten Staates. Vielleicht mehr noch als beim Schlossbau war beim Gartenbau ein Zusammenspiel verschiedener Disziplinen erforderlich, von Architektur im engeren Sinne, den plastischen Künsten, diversen technischen Entwicklungen, Botanik und Zoologie. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen in den reichen Handelsstädten waren es wiederum die Fürsten, die großzügige Gärten mit botanischen Raritäten, antiken Statuen, Grotten und Automaten als Sinnbild des beherrschbaren Kosmos und des akkumulierbaren Wissens schufen, wie etwa die Ambraser Anlagen (1565), das Neugebäude vor Wien (1568) oder den Hortus Palatinus des Heidelberger Schlosses (1616). Bei aller Kostspieligkeit derartiger Unternehmungen waren die finanziellen Mittel doch dahingehend beschränkt, dass sich die Fürsten im 16. Jh. noch mit dem umfriedeten Bezirk des Gartens als Medium der gestaltgebenden Ordnungstätigkeit zufrieden geben mussten. Der Schritt zu weiter gespannten ordnenden Eingriffen in die Struktur der Landschaft im Laufe des 17. und 18. Jh. war hier aber bereits angelegt.

Ähnliches gilt auch für die Anwendung von neuen Leitbildern im Städtebau. Theoretische Überlegungen zur Anlage und rationalen Durchstrukturierung von Stadtarealen waren seit dem 15. Jh. in Traktaten zu finden. Solche frühen Pläne, wie Dürers 1527 herausgegebener Idealstadtdentwurf, kamen aber in der Regel nicht zur Ausführung. Die Neuanlage der herzoglichen Residenzstadt Jülich 1549 war durch einen verheerenden Stadtbrand möglich geworden und stellt somit eine Ausnahme dar. Erst seit dem späten 16. Jh. mehrte sich in Mitteleuropa die Zahl von Stadt- bzw. Neustadtgründungen unter fürstlicher Regie, die auf einem geometrischen Konzept beruhten. Zu den bekannten Anlagen, die noch heute bei fast völligem Austausch der ursprünglichen Bausubstanz eine geometrische Ordnung erkennen lassen, zählen Freudenstadt (1599), Mannheim (1606) und Glückstadt (1616). Dass eine intakte Stadt wie Salzburg vom fürstlichen Stadtherrn aus Repräsentationsgründen in ihrem Kern nach neuen ästhetischen Leitbildern umgebaut werden konnte, gehörte damals noch zu den Ausnahmen.

### **Ein Netzwerk wird ausgebaut**

Schon immer war der Hochadel europaweit vernetzt, Familienbande hatten auch im Mittelalter eine wichtige Rolle für die Kunstentwicklung gespielt. Nun, im Zuge einer auch durch Kunstaufträge ausgefochtenen Rankonkurrenz, führte die innerhalb des Adels erworbene Kenntnis überregionaler Leitbilder und Moden zu immer neuen Ansprüchen an die Ausgestaltung des eigenen Hofes. Ein besonders markantes Beispiel ist das Haus Habsburg, das fast europaweit verzweigt war und als Familienverband in so weit auseinander liegenden Regionen wie Spanien, den Niederlan-

den, Böhmen, Ungarn und Österreich zugleich regierte und dort mit Bedacht vorbildhafte höfische Zentren (Madrid, Brüssel, Prag, Wien) unterhielt. Häufig wurden durch Heirat weit reichende personelle Beziehungen geknüpft. So waren mehrere Kurfürsten und Herzöge des Reichs mit europäischen Königstöchtern verheiratet: u. a. Kurfürst August von Sachsen mit Anna von Dänemark, Ulrich von Mecklenburg mit Elisabeth von Dänemark und Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz mit Elisabeth von England.

Die nun an den Höfen verlangte neue Kunst überforderte teilweise die bisher eher regional tätigen einheimischen Künstler. Aus diesem Grund intensivierte sich seit den 1530er Jahren auf fürstliche Initiative und Kosten hin der überregionale Austausch von Künstlern. Als Herzog Ludwig von Bayern ab 1536 den sog. Italienischen Bau der Landshuter Stadtresidenz in Auftrag gab, holte er zusammen mit einem Architekten aus Mantua auch italienische Maurer und Stuckateure nach Landshut. Ähnlich ging Ferdinand I. als König von Böhmen vor, als er ab 1534 für seine Gemahlin Anna von Ungarn 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 1548 über die Alpen zum Reichstag nach Augsburg gereist. Für die Ausgestaltung des neuen, 1548 von einheimischen Kräften entworfenen Residenzschlosses in Dresden wurden Steinmetzen und Maler aus Norditalien verpflichtet. Oft vermittelten die in den Norden eingewanderten Künstler auch Kenntnisse und Fertigkeiten, für die sie ursprünglich nicht angeworben wor-

den waren. Die Gebrüder Tola z. B., welche die Sgraffito-Fassaden des Dresdener Residenzschlosses entwarfen und ausführten, waren gleichzeitig Mitglieder der Hofkapelle. Alessandro Pasqualini, der Erbauer des 1549 begonnenen Jülicher Herzogsschlosses mit seinen Anklängen an die römische Hochrenaissance, war ursprünglich vermutlich als Experte für die neu entwickelte Bastionärbefestigung in die Niederlande gekommen.

Wie schon im 15. Jh. waren auch im 16. Jh. die Niederlande mit ihrer entwickelten Stadtkultur ein Zentrum künstlerischen Austauschs. Das reiche Reservoir an einheimischen Künstlern, die bald auch die neue antikisierende Kunstströmung durchaus eigenständig beherrschten, prägte die Kunstentwicklung besonders in Norddeutschland bis hin zu den Ostseeländern. Immer häufiger kam es auch dazu, dass einheimische Künstler auf fürstliche Initiative und Kosten zur Ausbildung und künstlerischen Vervollkommnung in ein überregionales Kunstzentrum geschickt wurden, teilweise über Jahre in das ferne Italien. So reiste der Antwerpener Maler Jan Gossaert 1508 mit Philipp von Burgund nach Rom, wo er für seinen Auftraggeber antike Statuen und Baureste zu zeichnen hatte; 1537 wurde der Maler Lambert Lombard vom Bischof von Lüttich in den Süden geschickt; der Architekt Heinrich Schickhard gehörte 1599 zum Gefolge seines nach Italien reisenden Fürsten.

Blieben die Bildungen neuer Werkstätten unter fürstlicher Patronage in Landshut und Prag zunächst noch Einzelfälle, so etablierten sich Hofkünstler an anderen Orten ab der zweiten Hälfte des 16. Jh. Zu nennen sind Dresden seit der Regierungszeit von Kurfürst Moritz oder Kassel unter Landgraf Wilhelm IV., vor allem aber die höfischen Zentren München un-

ter den Herzögen Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I. sowie Prag unter Kaiser Rudolf II. Die dort geschaffenen Kunstwerke standen teilweise im Gegensatz zur lokalen Tradition und besaßen überregionale und lang anhaltende Wirkung. Fast alle großplastischen Werke der späten Renaissance in Mitteleuropa sind (mit der bedeutenden Ausnahme der Augsburger Aufträge) in höfischen Werkstätten entstanden. Die Hofkünstler unterlagen nicht den Einschränkungen durch Zunftregeln, die in den Städten zur wirtschaftlichen Absicherung der ansässigen Handwerker galten und einem Meister von der Zahl der Gesellen über das zu bearbeitende Material bis hin zur Arbeitsorganisation genaueste Vorschriften machten. Nur durch die Zusicherung weitgehender Freiheiten waren renommierte, überall in Europa gefragte Künstler überhaupt dafür zu gewinnen, in kleine und abgelegene Orte überzusiedeln, um dort umfangreiche fürstliche Aufträge in verhältnismäßig kurzer Zeit auszuführen. 1595 wurde in Prag die Malerzunft durch Kaiser Rudolf II. per Majestätsbrief in den Rang der freien Künstler erhoben. Letztendlich wurzelt das moderne Leitbild des unabhängigen Künstlers in der Institution des Hofkünstlers.

Neu war in der zweiten Hälfte des 16. Jh. in Mitteleuropa auch das Tätigkeitsfeld von spezialisierten Kunstimpresarios, die für Planung und Umsetzung der komplexer werdenden Kunstaktivitäten eines Hofes verantwortlich waren. Der bekannteste dieser »Kunstmanager« in der Renaissance war der von 1555 bis 1574 am Florentiner Hof tätige Maler Giorgio Vasari. Auch anderenorts, wie in Dresden von dem Hofbeamten Giovanni Maria Nosseni, wurde diese Tätigkeit bevorzugt von Künstlern ausgeübt, die selbst eine große Bandbreite von Kunsttechniken beherrschten, vor allem aber



Tizian, Jacopo de Strada,  
um 1567/68 (Wien, KHM)

über Beziehungen verfügten, um die für Großprojekte nötigen renommierten Künstler zur Mitarbeit zu gewinnen. Einflussreiche Kunstimpresarios waren der an den Höfen von Anhalt, Sachsen und Brandenburg tätige Rochus Quirinus Graf zu Lynar oder der von den Habsburgern und bayerischen Wittelsbachern verpflichtete Jacopo de Strada. Wie im Fall des Augsburger Philipp Hainhofer konnte es sich auch um kunstinteressierte Kaufleute handeln, die nicht nur Projektideen und Akteure vermittelten, sondern nach Möglichkeit gleich die Kunstobjekte selbst anboten. Mit diesen Kunstorganisatoren, die auch an befreundeten Höfen

und für die dem Fürsten nacheifernden Höflinge tätig waren, wurden neue Kunstentwicklungen von Spezialisten aus erster Hand verbreitet. Auf diese Weise entstand ab dem 16. Jh. ein weit verzweigtes Netz lebendigen Kunstaustauschs, das sich mehr und mehr am Bedarf der zahlreichen Höfe orientierte.

#### **Die künstlerische Ausstrahlung der Höfe auf die Kunstpraxis des Adels**

Wie bereits angedeutet, bestand – vertieft noch durch die Veränderungen der Hofkultur – ein wesentlicher Unterschied zwischen der Lebensweise an einem Hof und der eines einfa-

chen Adeligen auf dem Lande. Grundsätzlich hielt der niedere Adel, für den Herkunft und Überlieferung sozial konstituierend waren, stärker an seinen identitätsgarantierenden Traditionen fest. Trotzdem übten die Höfe, die seit alters her ihren besonderen Glanz und ihr Prestige durch die Bindung einer möglichst großen Anzahl von Adeligen im Hofdienst erhielten, mit der Zeit eine starke Vorbildwirkung aus, was den Gebrauch von Kunst betraf. Gerade die hohen Chargen im Hofdienst wurden nicht nur angehalten, eine über die kirchliche Patronage hinausgehende Kunstpflege als Standeszeichen zu begreifen, sondern lernten hier die neue italienische Renaissancekunst und ihr Potenzial als Statussymbol kennen. So verschob sich das Ideal auch niederadeligen Lebens im Laufe des 16. Jh. signifikant von einer kriegerischen Ausrichtung hin zu Bildung und Studium als Vorbereitung auf den Fürstendienst. Indikatoren dafür sind z. B. 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, die Künste für die Ausgestaltung ihrer Wohnsitze zu nutzen. Eindrucksvolle Beispiele für die Vorbildwirkung höfischer Projekte auf den Adel im Hofdienst sind im Bereich der Architektur z. B. das ab 1536 von Hendrik III. van Naussau, einem Gefolgsmann der Habsburger, errichtete Schloss zu Breda mit seinem Renaissancearkardenhof, das Schloss Floriansburg in Katzerow (Kacerov) des königlichen Kanzlers Florian Griespeck von Griesbach, wo 1540 zu einem frühen Zeitpunkt außerhalb der fürstlichen Sphäre Motive der römischen Hoch-

renaissance aufgegriffen wurden, oder das im Auftrag des Kurkölnischen Marschalls Rütger von der Horst errichtete Schloss Horst bei Gelsenkirchen, wo ab der Mitte der 1550er Jahre an Stelle einer abgebrannten Burganlage eine rechteckige Vierflügelanlage mit Hofgalerien und Eckpavillons errichtet wurde. Natürlich manifestierten sich die neuen höfischen Vorbilder auch auf niedrigerem Niveau, etwa wenn 1556 einer der ersten antikischen Schweifbogengiebel in Lemgo am Haus des Bürgermeisters und fürstlichen Beraters Johann Koch errichtet wurde.

### **Ausblick**

Ziel dieser Ausführungen ist nicht nur, die Entstehungsbedingungen bedeutender Kunstentwicklungen im Mitteleuropa der Renaissance zu skizzieren, sondern auch anzudeuten, dass in der höfischen Sphäre zu jener Zeit verschiedene Entwicklungen angestoßen worden sind, die erst in den beiden folgenden Jahrhunderten voll zur Entfaltung kommen sollten. Der »Bauwurm« von Familien wie den Schönborn (z. B. in Würzburg) oder den Liechtenstein (z. B. in Wien) des 17. und 18. Jh. wurzelt letztendlich im Wandel adeligen und fürstlichen Selbstverständnisses seit der Renaissance, und selbst ein so eng mit der Aufklärung des 18. Jh. verbundenes Projekt wie das Wörlitzer Gartenreich trägt in seinem universalistischen Ansatz und seinem pädagogischen Impetus doch auch Züge einer Kunstammer des 16. Jh.

Die Zeit nach dem Ende des Mittelalters bis zu den Umwälzungen der Französischen Revolution in Europa stellt sich durchaus als Einheit dar. Die Renaissance als Kunstepoche steht am Anfang der politisch wie kulturell wesentlich durch die fürstliche Regierung geprägten Frühen Neuzeit. StH