

7. Rückkoppelungseffekte – Selbstheroisierung der Kunst und des Künstlers

Am Ende dieser Studie soll der Blickwinkel noch einmal verändert werden und die Seite der Künstler stärker in den Fokus gelangen. Diese Perspektive der ‚Heldenschmied‘, der „Geburtshelfer des herrschaftlichen Habitus“¹ oder Mittlerfiguren von Heroisierungsprozessen, schärft das Profil des Typus ‚Kunstheld‘, da es Wechselwirkungen der Heroisierung ebenso wie Übernahmen von Überhöhungsstrategien gibt.²

Wie bereits der bildimmanente Fokus auf einige Beispiele gezeigt hat, konnten die Künstler ihre Bedeutung für den Fürsten und das Staatswohl durch die Verherrlichung ihres Auftraggebers gewissermaßen auf ihre eigene Position zurückspiegeln.³ Die Erwartung, die an den Helden gerichtet wird, konstituiert nicht nur die Formen und Inhalte der Heroisierung, sondern kennzeichnet zugleich die daran beteiligten Akteure. Die Fama im Lob des Herrschers bläst ihre Trompete nicht nur für den Glorifizierten, sondern zum Teil auch für ihren visuellen Ermöglicher. Die Taten eines als Herkules oder Apoll heroisierten Fürsten bedurften um ihres heldenmäßigen Status‘ wegen einer sichtbaren Memoria und dies galt auch für eine die konkrete Tat transzendierende Haltung, wie sie den ‚Kunsthelden‘ im Gegensatz zum Kriegshelden auszeichnet. Die Wirkung, die die Künstler durch den Dienst an der Heroisierung des Herrschers für ihre eigene soziale Anerkennung nutzen konnten, resultiert aus den spezifischen sich wandelnden Bedingungen des Künstlertums. Auch wenn sich in Deutschland nicht wie in anderen Ländern bereits seit dem 16. Jahrhundert Akademien bildeten – sieht man von Formen der „papiernen Akademie“⁴ ab –, strebten doch auch deutsche Künstler unverkennbar nach Intellektualisierung und Abgrenzung zum Handwerk. Zusätzlich förderte der Status des Hofkünstlers die Emanzipationsbestrebungen von den Zünften. Damit stand der Fürst in einer besonderen Position

¹ So Christine Tauber in ihrem Vortrag: Künstlerisch den Raum beherrschen: Malerische und politische Dominanz im Palazzo del Te in Mantua, Internationale Tagung „Politikstile und die Sichtbarkeit von Politik in der Frühen Neuzeit“, München 10.06–12.06.2015.

² Es können hier nur schlaglichtartig einzelne Aspekte angesprochen werden, zu einer breiten Würdigung des Phänomens vgl. Helm et al. 2015. Der Künstler als Produzent heroischer Herrschaftsbilder nahm damit einen besonderen Platz in der „Spielloge“ wechselseitiger Anerkennung, ehrenhaftem Status und Anerkennung sowie Zuwendung ein, vgl. Zink 2015, S. 35–36.

³ Zum „Pakt zwischen Künstler und König“ in Frankreich unter Ludwig XIV., wie ihn Jean Racine im Widmungsbrief seiner Alexandertragödie formuliert, vgl. Pia Claudia Doering, *Jean Racine zwischen Kunst und Politik. Lesarten der Alexandertragödie* (Studia Romanica; 160), Heidelberg 2010, S. 180–181.

⁴ Als eine solche bezeichnet Joachim von Sandrart seine *Teutsche Academie*, vgl. Anna Schreurs, Joachim von Sandrart, „den Kunstliebenden zu Dienste“. Eine Einführung, in: Schreurs 2012, S. 21–31.

für die Künstler. Beide Parteien teilten zudem in gewisser Weise die Intention nach Rangerhöhung und Anerkennung durch bildliche Mittel.

7.1. *Kunst als Kampf*

Die Verbindung von Krieg und Kunst lässt sich schließlich auch auf der Ebene der Kunstwerke und Künstler betrachten. Der agonale Wettstreit der *aemulatio* stellt in der Frühen Neuzeit ein grundlegendes Dispositiv künstlerischen Schaffens dar.⁵ Dabei verfährt die künstlerische *aemulatio* ebenso synchron wie diachron. Sie ist damit vergleichbar mit der rivalisierenden Überbietung des Herrschers in Bezug auf seine Ahnen bzw. die Antike und seine Zeitgenossen, die als eine *virtus heroica* bei Gracián oder Peacham gepriesen wird.

Zu dieser Verquickung der Sphären trägt auch die soziale und institutionelle Entwicklung der Künste bei, die Aufwertung des Status des Künstlers bis zum Hofkünstler und seine intellektuelle Anerkennung in der Akademie – beides wiederum eingehegt durch den Schutz- und Machtraum des Herrschers. Die Kunsttheorie bzw. die ästhetischen Diskurse befeuern zusätzlich den künstlerischen Wettstreit (der auch als Gewaltakt wie im Agon von Apoll und Marsyas eine drastische Vorlage hat). Die Panegyrik greift dabei auf den Vergleich von Alexander und Apelles im Sinne zweier heroischer Vorbilder zurück.

Bildlich umgesetzt wird dieser kämpferische Aspekt der *aemulatio* bereits in einem Relief Hans Dauchers von 1522, das Dürer im Zweikampf mit Apelles bzw. dem Laster oder Neid zeigt (Abb. 69).⁶ Im Mittelpunkt des Reliefs beugt sich ein gerüsteter Krieger, der durch seine bezeichnende Langhaarfrisur leicht als Dürer zu erkennen ist, über seinen besiegten Gegner, auf den er sein Schwert sowie dessen eigenen Dolch richtet. Die vielfältigen Deutungen, die diese Darstellung erfahren hat, vermitteln alle den Charakter einer beispiellosen „Heroisierung eines lebenden Künstlers“.⁷ Kaiser Maximilian (zur Entstehungszeit des Reliefs seit

⁵ Vgl. dazu Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer, Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung & Autorität; 27), Berlin/Boston 2011, S. 1–32, besonders S. 1–4. Zur kämpferischen Heroisierung von Rubens und Michelangelo vgl. Heinen 2015 und Hans W. Hubert, Vom Ausnahmekünstler zum Denkmal, in: Helm et al. 2015, S. 132–178.

⁶ Vgl. Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance* (Kunstwissenschaftliche Studien; 65), München/Berlin 1996, S. 124–132, Kat.-Nr. 8 mit ausführlicher Bibliographie.

⁷ Herbert Beck / Bernhard Decker, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Ausst.-Kat. Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 01.11.1981–17.01.1982, Frankfurt am Main 1981, S. 100; Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983, S. 67. Thematisch einzuordnen ist das Relief in Dauchers Porträtszenen des Nürnberger Bürgertums, als eine Vorlage gilt die Medaille Dürers von Hans Schwarz.

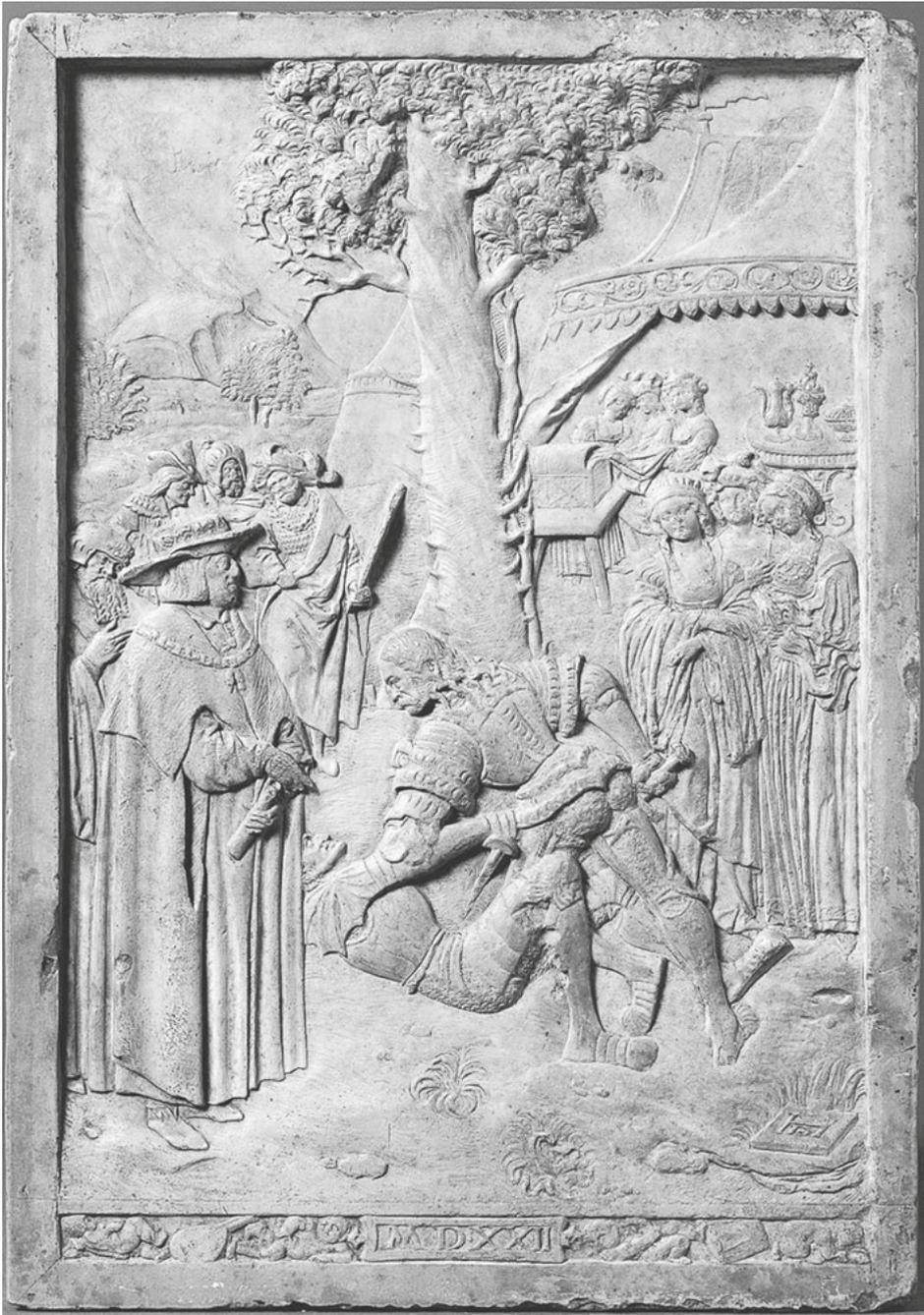


Abb. 69: Hans Daucher, *Allegorie auf Dürers Tugenden (Albrecht Dürer im Zweikampf vor Kaiser Maximilian)*, Solnhofener Stein, 1522, Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung.

drei Jahren verstorben) tritt links von der Kampfszene als Schiedsrichter auf, hinter ihm Johannes Stabius, der als Auftraggeber des Reliefs vermutet wird.⁸

Neben dem Kampf gegen die alte Zunftordnung – eine Interpretation, die aufgrund der singulären Gestaltung Dauchers ohne ikonographisches Vergleichswerk spekulativ bleiben muss – verweist die Haltung des Siegers auf die Pose des Herkules-Simson auf einem Epitaph der Fuggerkapelle nach einem Entwurf Dürers. Sie kann nach Decker als „Allegorie auf die heroische, herkulesgleiche ‚virtus‘ Dürers als eines Erneuerers der Künste“ gedeutet werden.⁹ Im Dürerlob findet sich eine Veröffentlichung von Christoph Scheurl mit Epigrammen des italienischen Poeten Riccardo Sbroglio, darunter das Distichon „Mit seinem Bilde hat Dürer besiegt den Griechen Apelles. / Würdig, fürwar, ist so er, ein in den Himmel zu gehn“,¹⁰ das die *aemulatio* mit einem Kampf bzw. dem Sieg über die Antike beschreibt.¹¹ Dürer ist hier nach Art des Fußturniers – ähnlich den politisch motivierten Fürstenduellen – ebenfalls im Zweikampf gezeigt, im Sieg über die Antike. In die Heldenikonographie können auch die beiden Gruppen weiblicher Beobachter eingereiht werden, so sie als jeweils drei der neun Helden bzw. als die drei Tugenden interpretiert werden.¹²

Die vielschichtige Bedeutung des Wettkampfes, einem in der Kunst wie in der Herrschaft ausgetragenen Agon, wird in Dauchers Relief durch zwei Protagonisten dargestellt, die in ihrer Zeit die Helden ihrer Zunft waren. Beide, Dürer wie Maximilian, wurden als solche stilisiert und beide prägten zusammen die Zeit um 1500. Insofern ist es nur noch ein kleiner, aber entscheidender Schritt, wenn Daucher den Künstler in der kämpferischen Welt des Kaisers agieren lässt und den Bezug zwischen Kunst und Kampf damit im Medium des Reliefs umso prägnanter formuliert.

⁸ Karl Oettinger, Hans Dauchers Relief mit dem Zweikampf Dürers, in: *Festschrift für Gerhard Pfeiffer* (Jahrbuch für Fränkische Landesforschung; 34/35), Neustadt (Aisch) 1975, S. 299–307.

⁹ Bernhard Decker, Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600, in: Kurt Löcher (Hrsg.), *Retrospektive Tendenzen in der Kunst, Musik und Theologie um 1600*, Akten des interdisziplinären Symposions 30.03.–31.03.1990 in Nürnberg (Pirckheimer-Jahrbuch; 6), Nürnberg 1991, S. 9–49.

Bereits dem antiken Maler Parrhasios sei, so berichtet es Plinius, mehrfach Herkules im Schlaf erschienen; er sah sich sogar in Abstammung von Apoll als Halbgott. Vgl. Andreas Thielemann, Auf den Flügeln des Ruhms. *Imitatio naturae* und *idea* bei Phidias, Zeuxis, Dürer und Raffael, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 38, 2014, S. 84–116.

¹⁰ Bernard Decker, in: Ausst.-Kat. *Dürers Verwandlung* 1981, S. 399; Heinz Lüdecke / Susanne Heiland (Hrsg.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955. Den Apelles-Vergleich nehmen unter anderem auch Willibald Pirckheimer und Erasmus auf.

¹¹ Eser 1996, S. 124–132, besonders S. 132.

¹² Oettinger 1975, S. 302–303.

7.2. Alexander im Atelier des Apelles

Die Verbindung von Fürstenlob und Malerlob ist in Plinius' Episode von Alexander im Atelier des Apelles angelegt (*Naturalis Historiae* XXXV, 1. Kap., 85/86). Räumliche Nähe als Zeichen der Affinität zwischen Künstler und Herrscher, die durch Begleitung der Künstler auf Reisen, Erlaubnis zur Arbeit in den fürstlichen Gemächern oder in den höfischen Ateliers realiter bestand, wird mit diesem Bildthema besonders eng gefasst.

Der antike Maler, der bis weit in die Neuzeit als Referenz- und Paragonfigur für gute Kunst galt, war der einzige, der das Porträt des makedonischen Herrschers malen durfte. Die Ehrung des Künstlers durch den Besuch Alexanders steigert sich noch über das dort in Arbeit befindliche Bild, die Darstellung von Alexanders Geliebten Kampaspe. Der Kunstkenner Alexander erkennt nicht nur die Qualität dieses Werkes, sondern schenkt seinem Maler sogar seine Geliebte, da er anhand der Darstellung begreift, dass dieser in Liebe zu Kampaspe entbrannt ist.

Soweit liest sich die Perspektive des honorierten Malers, die sich für die Statusaufwertung der Künstler in der Frühen Neuzeit natürlich bestens eignete, um ähnliche Privilegien einzufordern und zu legitimieren. Entsprechend findet sich die Anekdote auch in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, die darum bemüht war, den Status des Künstlers aufzuwerten und dies sowohl durch seine wissenschaftlich fundierte Arbeit als auch durch seinen dadurch abzuleitenden sozialen Rang. Eine Nacherzählung der Plinius-Episode bringt etwa Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* (1557),¹³ ebenso eine Übertragung auf Karl V. und Tizian.¹⁴ Karel van Mander, Joachim von Sandrart und andere beziehen den Gehalt der antiken Begebenheit ebenfalls auf zeitgenössische Künstler wie Dürer und Holbein.¹⁵ Das Lob

¹³ Vgl. in der Neuübersetzung von Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts* (Studien zur Kunst; 12), Köln [u.a.] 2008, S. 253.

¹⁴ Lodovico Dolce, in Barocchi 1960, Bd. I, S. 159. Vgl. auch Giovanni Pietro Bellori, *Gli honori della pittura et della scoltura* 1677, in: *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle camere del Palazzo apostolico vaticano*, Farnborough 1968 und André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages les plus excellens peintres anciens et modernes* 1679, Entretiens V-VI.

¹⁵ „Also wird von Maximiliano, dem Römischen Käyser/ Caroli V. Groß-Vattem/Mander Sandrart durch Carl Vermander erzehlt Sandrart/ Mander daß/ als Albert ihme etwas großes auf die Mauer abzeichnen sollen/ und er auf dem erbauten Gerüst nicht völlig den Ort erlangen können/ habe der Käyser einem dabey stehenden Edelmann anbefohlen/ daß er dem Künstler eine Leiter halten/ und aufsteigen lassen solte/ damit er seine angefangene Zeichnung vollenden möchte/ als aber der Edelmann den Käyser bescheidenlich und demühtig dafür gebetten/ mit Vermelden/ daß es seinem Adel nachtheilig und beschwärllich wäre/ wann er eines Mahlers Leiterhalter werden solte/ habe ihm der Käyser geantwortet: Albert ist wol mehr dann ein Edelmann/ wegen Fürtrefflichkeit seiner Kunst/ dann ich wol von einem Bauren einen Edelmann/ aber nicht gleich von einem Edelmann einen Künstler machen kan/ habe auch darauf hin dem Alberto das Wappen für die Mahlere/ daß sie in einem Assur-blauen Feld drey silberne oder weiße Schild führen sollen/ gegeben. So hat ihn Carolus der fünfte eben so hoch geachtet.“ (TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 224, <http://ta.sandrart.net/-text-440>, 14.03.2014). Die entsprechende Stelle, auf die

des Herrschers soll zugleich Nähe zum Künstler evozieren, mitunter in der Vertrautheit sogar eine partielle Gleichrangigkeit. Dies gilt umso mehr als beide mit göttlicher Abkunft bzw. mit göttlicher Schöpferkraft auf ihrem jeweiligen Gebiet ausgestattet waren, und beide agierten auf ihrem Feld „souverän“.¹⁶ Zugleich kommt in den Ateliendarstellungen neben der Heroisierung der beiden Protagonisten auch ein Aufeinandertreffen ihrer beider Kompetenzbereiche zum Ausdruck. Diese Überschneidung evoziert das „politisierte Sonderverhältnis zwischen Künstlern und Herrschern“,¹⁷ welches unterschiedlich ausgestaltet werden konnte: Greift der Herrscher in die Entstehung des Kunstwerks ein wie Maximilian, der den Maler damit marginalisiert, oder tritt umgekehrt der Herrscher in den Hintergrund?

Philipp Hainhofer berichtet, dass Maximilian I. von Bayern während der Arbeiten Peter Candids an den Kartons der Teppiche für die Münchner Residenz in dessen Werkstatt 1612 erschien und Verbesserungsvorschläge einbrachte, „[...] und komen I.D. gar offt zu Im, das er etwan verendern mueß, was Ir nit gefelt“.¹⁸

Sandart rekurriert, bei van Mander, *Het leven van Albert Durer, uytnemende Schilder, Plaet-snijder, en Bouw-meester, van Norenburgh*, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 207v–210r. Eine weit drastischere Episode handelt von einem englischen Grafen, der sich gegen den Willen Holbeins Zutritt zu dessen Werkstatt verschaffen wollte, um die Werke des Malers zu sehen, und von diesem die Treppe heruntergestoßen wurde. Der König, bei dem der Graf Vergeltung für diesen Angriff forderte, stellte diesen jedoch unter seinen Schutz: „Jetzt habt ihr mit keinem Holbein zu thun/ sondern mit meiner Königlichen Person selbst/ meint ihr/ daß mir so wenig an diesem Mann gelegen sey? Ich sage euch/ Graf/ daß ich aus sieben Bauren/ wann mirs geliebt/ sieben Grafen kan machen/ aber aus sieben Grafen nicht einen einigen Holbein; worüber der Graf erschrocken/ um Gnad gebetten/ und in allem nach des Königs Gefallen zu leben angelobet/ der ihm anbefohlen/ daß er sich ja nicht unterstehen solte/ an den Holbein einige Rache zu suchen/ oder auch andere suchen zu machen/ dann er solches alles/ ob widerführe es seiner Königlichen Person/ ausdeuten würde“ (TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 250, <http://ta.sandart.net/-text-470>, 14.03.2014), bei Karel van Mander, *Het leven van Hans Holbein*, uytnemende Schilder, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 221v–222r.

Dass Holbein von Heinrich VIII. sehr geschätzt wurde, vermittelt eine von ihm überlieferte Aussage: „I shall look on any injury offered to the painter as [an injury] of myself“ (Helen Farquhar, *Portraiture of our Tudor Monarchs on their Coins and Medals*, in: *British Numismatic Journal* 4, 1908, S. 79–143, hier S. 91, zit. nach Kevin Sharpe, *Selling the Tudor Monarchy. Authority and Image in Sixteenth-Century England*, New Haven [u.a.] 2009, S. 69). Die Bedeutung von Kunst für seine Repräsentation hatte Heinrich zwar schon erkannt und äußerst vielfältig eingesetzt, Kunst selbst wird darin aber nicht zum Thema.

¹⁶ Vgl. hierzu Ernst H. Kantorowicz, *Die Souveränität des Künstlers*, in: Eckhart Grünewald / Ulrich Raulff (Hrsg.), *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Stuttgart 1998, S. 329–348, hier S. 347, Anm. 72.

¹⁷ Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung; 90), München 2008, S. 68.

¹⁸ HAB, Cod. Guelf. 17.25, fol. 380r, Brief vom 10. Oktober 1612 an den Herzog von Pommern, zit. nach Volk-Knüttel 1980, S. 83.

Peter Candid fertigte im Auftrag Herzog Maximilians die Entwürfe und Kartons von vier Teppichserien an, die 1604 bis 1618 im Zuge der Residenzneubauten entstanden. Die Teppiche mit den Taten Ottos von Wittelsbach (1117–1183), dem Begründer der Dynastie, sind als erste dieser Folge angefertigt worden. Mit den zehn Behängen und ihren narrativen

Mit dem Besuch Alexanders des Großen im Atelier des Apelles vergleicht Rappardini den Zeitvertreib Clemens Augusts in seiner Galerie:

Le plaisir le plus sensible du grand Alexandre étoit de se trouver dans l'Atelier d'Apelle, pour y admirer le noble exercice de la Peinture, Monseigneur n'a point d'heures de recreation plus agréable, que de visiter l'après-midi ses Tableaux.¹⁹

Statt Kennerschaft wird hier allerdings ein eher passives Vergnügen beschrieben, auch wenn der Kurfürst zuweilen die Hängung verbesserte.

Die ausführliche Beschreibung des Atelierbesuchs des Pfälzer Kurfürstenpaares Johann Wilhelm und seiner Frau bei Adriaen van der Werff soll Ausweis geben, „om te toonen wat agting dien edelmoedigen prince voor konstenaerts niet alleen, maer ook voor de beminnaers der konste hadde“,²⁰ so van der Werff in seiner Biographie. Von Christina von Schweden sind Besuche im Atelier Berninis bezeugt, erstmals Mitte Februar 1656.²¹ Ihr Lob der *agutezza*, *morbidezza* und *difficoltà* in Bezug auf die überlebensgroße Figur der *Verità*²² vermittelt ihre Kennerschaft,²³ die Art ihres Auftretens die Gleichrangigkeit in künstlerischer und sozialer Wertschätzung. Eine reale Beziehung als Hofkünstler gab es in diesem Falle allerdings nicht, da Bernini päpstlicher Hofkünstler war und Christina die monetären Mittel fehlten. Eine Simulation solch einer Beziehung war der von Filippo Baldinucci in seiner *Vita* verewigte Besuch dennoch.²⁴ Umgekehrt trat auch Ber-

Schilderungen historischer Ereignisse konnte Maximilian I. sein dynastisches Selbstverständnis repräsentieren. Die in den Niederlanden gefertigten zwölf Kaisersaalteppiche (1615–1618) waren für den heute nicht mehr erhaltenen Kaisersaal der Münchner Residenz bestimmt. Sie zeigen Heldentaten aus dem Alten Testament bzw. in typologischer Gegenüberstellung der griechischen und römischen Geschichte. Wie die etwas früher geschaffenen Groteskenteppiche spielen auch diese Gobelins auf die Tugenden des guten Herrschers an. Vgl. Christina Posselt, <http://ta.sandart.net/-artwork-1177/>; Brigitte Volk-Knüttel, *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwürfen von Peter Candid*, München/Berlin 1976, S. 55–56.

¹⁹ Zit. nach Kühn-Steinhausen 1958, S. 92.

²⁰ Biographie von Adriaen van der Werff 1659–1720, vermutlich angefertigt für Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh*, abgedruckt in Gaegtens 1987, Dok. 1, S. 433–439, hier S. 436.

²¹ Biermann 2012, S. 142.

²² Die unvollendete Figurengruppe der *Wahrheit, die von der Zeit enthüllt wird* (1645–1652, Galleria Borghese), blieb nach Berninis Tod auf dessen Wunsch als Fideikommiss im Besitz der Familie – das Lob gerade dieser Figur evoziert somit einen auch durch Baldinucci vermittelten Anspruch ewigen Künstlerruhms; der Biograph Berninis widmete der Marmorgruppe eigens ein Gedicht. Darin ist von der Lebendigkeit der Figur der Wahrheit die Rede („darmi spirito, e voce; / [...] e moto, e volo“), die durch den Beschluss Berninis, die Gruppe unvollendet zu belassen, schließlich im Stein ruht: „Con lui fuggi mia speme/ D'aver più vita, abi lasso./ Ed io qual sempre fui restai di sasso.“ Siehe Alois Riegl (Hrsg.), Filippo Baldinucci. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Florenz 1682, S. 35–36, Wien 1912, S. 159–160).

²³ Sie „wusste ganz offensichtlich um die Bedeutung des im handwerklichen fußenden Wettstreits des Bildhauers Bernini mit der Antike, und ihre preisenden Worte zur fleischlichen Weichheit des Steins flechten dem Sieger den Lorbeerkrantz“ (Biermann 2012, S. 143).

²⁴ Ebd., S. 145.

nini der Königin nicht als Höfling, sondern in seiner Arbeitskleidung entgegen. Hierdurch unterstrich er die Würde seiner Kunst und positionierte sie als der Rangstellung Christinas ebenbürtig.

Während der Maler als Hofkünstler und neuer Apelles seinen Status mit Bezug auf eine anerkannte Kunstschrift, Plinius' *Historia Naturalis*, vermitteln konnte, erlaubt der Rekurs dem Herrscher den Vergleich mit Alexander dem Großen und dessen exklusivem Edikt sowie seinem Wohlwollen als Bedingung für die Gunst, die der Maler genießt. Rang und Lob von Herrscher und Künstler sind in der Szene von Alexander und Apelles also nicht einseitig, sondern vermitteln eine gegenseitige Abhängigkeit und Interdependenz von Heldenrollen, die je nach Blickwinkel von beiden ausgefüllt werden können. Dass der Künstler hier und in vielen weiteren Adaptionen des Themas zeichnend bzw. entwerfend dargestellt ist, reflektiert aber deutlich auch dessen Anspruch und Position. Denn durch die Erfindung und Komposition – in Zeichnung und Kupferstich mit „invenit“ gekennzeichnet – stellt der Künstler sein Wissen und seine handwerkliche wie intellektuelle Kenntnis unter Beweis. Mit dem Rekurs auf Apelles ist dabei nicht nur das allgemeine Künstlerlob intendiert; der antike Maler gilt auch als Vater der Erfindungen. Die literarische Tradition lässt sich bis Karel van Mander verfolgen, der im *Schilder-boeck* (1604) unter anderem das Verhältnis von Jan van Eyck zu Herzog Philipp von Burgund, vor allem aber das der Künstler in Prag zu Rudolf II. mit der legendären Beziehung von Apelles und Alexander vergleicht.²⁵ Die Anzahl von bildlichen Reflektionen, die diese Verbindung durch konkrete Personen besetzt, ist hingegen eher gering.²⁶

Dennoch lässt sich eine ikonographische Tradition bis ins 18. Jahrhundert verfolgen. Doch wer wird in der Episode des Plinius tatsächlich durch wen zum Helden gemacht? Ein Verhältnis von Nähe und Distanz, das heroischen Status vermittelt, ist hier weniger durch eine Isolierung des Helden angezeigt wie in triumphalen oder huldigenden Herrscherrepräsentationen, sondern es sind beide – Herrscher wie Künstler –, die in der Szene isoliert und damit herausgehoben sind.²⁷

²⁵ Karel van Mander, *Het leven van Ian en Hubrecht van Eyck, ghebroeders, en Schilders van Maeseijck, uytnemende Schilder*, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 199vf.

²⁶ Andratschke 2010, S. 216; Karel van Mander, *Het leven van Ian en Hubrecht van Eyck, ghebroeders, en Schilders van Maeseijck, uytnemende Schilder*, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 199vf.

²⁷ Matthias Müller hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Bitte Kurfürst Friedrichs des Weisen an Francesco II. Gonzaga in einem Schreiben 1507, in dem er um ein Bild des verstorbenen Hofmalers des Markgrafen, Andrea Mantegna, ersucht, nicht nur als Anerkennung des Malers und seines Ruhmes gelesen werden dürfe. Denn ebenso gilt das Anliegen „als hohe Auszeichnung für den oberitalienischen Markgrafen, der sich seinerseits geehrt fühlen durfte, von einem der wichtigsten Kurfürsten im Reich um ein Bild [...] gebeten zu werden“ (Müller 2010, S. 184).

Der erste ‚Kunstheld‘ dieser Studie, Kaiser Maximilian I., verwendet die Szene von Alexander und Apelles im Atelier im *Weißkunig*, um seine Nachfolge antiker Imperatoren mit seiner Kunstkennschaft zu verknüpfen und somit das Profil des idealen gelehrten Herrschers mit einem antiken Topos zu inszenieren. Auch Rudolf II. wird als Mäzen durch den Vergleich mit Alexander herausgehoben, so in der Vita Hans von Aachens im *Schilder-boek* des Carel van Mander: Der Künstler habe

den grössten und wichtigsten Kunstliebhaber der ganzen Welt gefunden, in dessen Dienst er seitdem als Hofmaler blieb, und Apelles gleich pflegte er mit diesem grossen Alexander, der ihn wertschätzte, jeglichen Tag einen trauten Bund.²⁸

Die in diesem Kapitel anfangs vorgestellte Plinius-Anekdote von Alexander dem Großen im Atelier des Apelles gründet ihren heroischen Gehalt auf das Zusammentreffen von Herrscher und Künstler. Der mäzenatische Fürst wurde im 17. Jahrhundert jedoch wie gezeigt auch in ganz anderen Bildformen heroisiert. Neben Personifikationen und Göttergestalten, die das Wirken des Herrschers für den Frieden und die Künste symbolisieren, kann dabei auch die Sammlung selbst, das greifbare Ergebnis der Kunstförderung, zum Thema werden. Allen diesen Darstellungen ist gemein, dass die Visualisierung von Taten und Tugenden nur durch das Mittel der Kunst gelingt. Der Symbol- und Machtgehalt von Göttern und Personifikationen für die Heroisierung von Herrschern kann zudem durch die Einbettung in eine Darstellung der fürstlichen Kunstsammlungen ergänzt werden.

7.3. *Wie man zu den Sternen gelobt wird*

Auch die Heroisierung des Fürsten als Gott sowie der Vergleich der positiv besetzten Ordnungsmacht seiner Herrschaft, wie wir ihn auch bei Sandrart kennengelernt haben, kann auf den Urheber der Visualisierung dieser Konzepte zurückwirken. Der Kampf gegen Chaos und Unordnung durch Kunstförderung ist ein vorherrschendes Motiv der Heroisierung bei Sandrart: Zunächst stilisiert er sich selbst als neue Sonne im Lebenslauf der *Teutschen Academie*, die die aufgrund des Krieges bis dato schlafende *Pictura* aufweckt. Dabei beschreibt er den Kampf des Lichts gegen die Dunkelheit und damit seine eigene Fähigkeit, einen Neuanfang zu stiften als einer,

der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Liecht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ auszuheitern [sic] vermochte.²⁹

²⁸ Van Mander 1617, S. 289; „en gelijck *van Aken* om zijn Const verdient, heeft gevonden den meesten en oppersten Const-beminder van de gantsche Weerelt, in welckes dienst hy tindert als Schilder zijner Camer heeft volherdt, en heeft daeghlijcx met desen grooten *Alexander* een Apellische vriendlijcke gehemeenschap, en is by hem in achtighe en weerden.“ (Karel van Mander, *Het leven van ans van Aken*, uytnemende Schilder van Cuelen, fol. 289r-291r, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 290v).

²⁹ TA 1675, Lebenslauf, S. 3, <http://ta.sandrart.net/-text-621>, 01.02.2015.

Die Ordnung stiftende bzw. wiederherstellende Kraft von Sandrarts Kunst wird auch in privater, aber durchaus strategischer Form thematisiert, wenn Michael Willmann den Maler in einer Zeichnung in den Olymp erhebt (Abb. 70).³⁰ Diese, einem Brief mit der Bitte um Aufnahme in die *Teutsche Academie* beigefügte Zeichnung zeigt Sandrart auf einer Erdkugel sitzend. Minerva und Merkur weisen den Weg zu Apoll im Olymp. Dort wachen Jupiter und Juno über das Geschehen, das die Figuren in wilder Bewegung zeigt. Fama bläst den Ruhm des Künstlers in die Welt, während Chronos dem Maler von hinten die Pinsel entreißt. Sowohl der Erdglobus als auch der Zodiakus, der den oberen Rand des Blattes füllt, betten die Szene in einen größeren Kontext ein.

Die kosmologische Dimension verweist sowohl auf Sandrarts eigene Strategie in der *Teutschen Academie*, Kunst als ordnungsstiftend und friedenssichernd darzustellen³¹, als auch auf eine Verschränkung mit herrscherlichen Inszenierungsformen. Bandmann merkt hierzu an: „Ein wichtiger Antrieb wird klar, wenn wir uns den kosmologischen Charakter barocker Gesamtkunstwerke vergegenwärtigen, die die ganze, in diesen Jahrhunderten sich gewaltig ausweitende Welt, Himmel und Dämonenreich umfassen [...] der Fürst bestimmt sich selbst durch die Einbindung in das darstellende Ganze.“³²

Ebenso wie durch die bildenden Künste wird der Erdteil Europa in der Herrschaftsikonographie – wie beispielsweise in Pommersfelden – jedoch auch durch die Kriegskunst ausgezeichnet.³³ Neben Europa stehen wie oben erwähnt kriegerische Assistenzfiguren mit militärischen Attributen. Damit könnte auf die konkrete politische Situation Lothar Franz von Schönborns angespielt sein.³⁴ Wie bereits erwähnt, entwickelte sich die Ikonographie der Europa als imperiale Figur vor dem Hintergrund der Türkengefahr.³⁵ Der militärische Akzent wurde jedoch

³⁰ Vgl. dazu Schreurs-Morét 2016.

³¹ So bereits oben beschrieben für die Kupferstiche der *Iconologia Deorum*, dem Zug der Helden der Fruchtbringenden Gesellschaft auf den Parnass sowie die zahlreichen Lobpreise der kunstfördernden Fürsten.

³² Günter Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Günter Bandmann / Peter Bloch (Hrsg.), *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Litzeler zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 337–354, hier S. 344, zit. nach Poeschel 1985, S. 114.

Selbst für das Denkmal Friedrichs II. wurde diese Ikonographie angedacht: ein Entwurf des Hofastronomen Johann Elert Bode plante die Zusammensetzung von 76 von ihm entdeckten Sternen zu einem neuen Sternbild in Form einer Königskrone. Dieses, von einem Lorbeerkrantz umstrahlt und mit einem Schwert und einer Feder ergänzt (also weiterhin im Bezugsrahmen *Arte et Marte*), sollte unter dem Namen „Friedrichs Ehre“ in die Sternenkarte aufgenommen werden, vgl. Simson 1976, S. 11; Kurt Merckle, *Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments*, Berlin 1894, S. 6–7.

³³ Vgl. dazu Poeschel 1985 und hier S. 132.

³⁴ Mayer 1994, S. 55.

³⁵ Vgl. etwa die Kupferstichserie der vier Erdteile von Adriaen Collaert (1595–1600), die im Zusammenhang der Festdekoration zum Einzug Erzherzog Ernsts von Österreich in Antwerpen 1594 stehen; Poeschel 1985, S. 348–349, Kat.-Nr. 37.



Abb. 70: Michael Willmann, *Allegorische Huldigung Joachim von Saurdarts*, Federzeichnung, 1682, Wien, Grafische Sammlung Albertina.

spätestens mit Ripas Darstellungskonzept ergänzt durch christliche und künstlerisch-wissenschaftliche Attribute.³⁶ Somit korrespondiert Europa mit der Herrschaftsikonographie von *Arte et Marte*. Sie wurde häufig mit Minerva als Verkörperung des Kontinents gleichgesetzt³⁷ und konnte sowohl „reale Herrschaftsansprüche veranschaulichen, den Ruhm des Fürsten verkünden oder [...] in einer politischen Allegorie die gute Regierung verherrlichen“.³⁸

In Würzburg werden zudem Assistenzfiguren eingesetzt, um Tugenden und Eigenschaften Europas anzuzeigen: Die Personifikation der Malerei und der Architekt Balthasar Neumann in der Uniform eines Obristen der fränkischen Artillerie verkörpern damit die Dualität von Krieg und Kunst, in das Tiepolo sich selbst wie den Fürstbischof einschreibt.

Sandrart wiederum stellt Europa im Minerva-Typus auf dem Globus im Frontispiz zu der von Johann Ludwig Gottfried ins Deutsche übersetzten *Neuwe Archontologia Cosmica* 1638 (Pierre d'Avity, *Les Estats, empires, et principautéz du monde*, Paris 1614) dar, einer Beschreibung der (souveränen) Herrschaften der (ganzen) Welt samt ihrer geographischen, politischen, gesellschaftlichen, religiösen und kulturellen Verfasstheit (Abb. 71).³⁹ Ebenso wie diese Schrift über konfessionelle Grenzen hinweggeht, lässt sich auch Sandrarts Bemühen um eine überkonfessionelle Kunst in seinem malerischen wie schriftstellerischen Werk feststellen. In diesem Sinne fungiert die Kunst auch als eine neue Ordnung stiftende Macht, die in dem im kosmologischen Kontext eingebetteten Vergleich von Herrscher und Künstler den Impetus von Sandrarts Widmungen der ‚Kunsthelden‘ aufnimmt.⁴⁰

³⁶ Vgl. zusammenfassend Poeschel 1985, S. 146–160.

³⁷ Ebd., S. 119.

³⁸ Ebd., S. 227.

³⁹ Ebd., S. 404, Kat.-Nr. 90.

⁴⁰ In diesem Sinne wurde bereits Federico Zuccaris *Lamento della Pittura*, das einen Maler vor seinem im Entstehen begriffenen Werk eines Götterhimmels zeigt, in dem Gedicht von Benito Arias Montano interpretiert, das im Bildfeld unterhalb des von Cornelis Corts nach Zuccaris Gemälde angefertigten Kupferstichs abgedruckt ist: Die Kunst vermag die aus dem Gleichgewicht geratene chaotische Welt wieder zu ordnen; vgl. Heinen 2015, S. 226–228 und Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625* (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series; 1), Philadelphia 2009, S. 104.

