

artifex
Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte |
Sources and Studies in the Social History of the Artist
Hrsg. von | Ed. by Andreas Tacke

Der Druck wurde ermöglicht aus Mitteln des EU-artifex-Projektes
(= ERC Advanced Grant 2010, Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke, Universität Trier)
und einem Zuschuss der Université Paris-Sorbonne



The Paris symposium from which this conference volume emerged could be described as a model of successful international cooperation, a showcase for how high quality research in Europe that was made possible by joining forces and by sharing research findings across borders and continents.

Dagmar Eichberger, Philippe Lorentz, Andreas Tacke (Eds.): The Artist between Court and City (1300–1600) / L'artiste entre la Cour et la Ville / Der Künstler zwischen Hof und Stadt (= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke). Petersberg 2017

TITELBILD: Anton Mozart, Detail aus dem Gemälde mit der Darstellung einer fiktiven Übergabe des Pommerschen Kunstschranks in Augsburg. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum (© bpk / Kunstgewerbemuseum, SMB / Sauria Linke)

BILD- UND TEXT-REDAKTION DER AUFSÄTZE: Dagmar Eichberger, Philippe Lorentz

© 2017
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 | Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.com | info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG: Anna Wess, Michael Imhof Verlag

DRUCK: Media-Print Informationstechnologie GmbH, Paderborn

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-0391-8

TABLE OF CONTENTS



- 9 | Foreword, Avant-propos, Vorwort.
Andreas Tacke
- 14 | Sophisticated Courtier or skilled Artisan? Re-assessing modern notions of the artist in the late Middle Ages and the Early Modern Period.
Dagmar Eichberger and Philippe Lorentz
- I. THE STATUS OF THE COURT ARTIST: TERMINOLOGY AND CONDITIONS.**
- 24 | I.1 Artistes et maîtres d'œuvre au service des conseillers royaux dans la France des années 1300.
Sabine Berger
- 34 | I.2 Des artistes à la cour. Le cas d'une petite cour aux confins septentrionaux du Royaume: le Hainaut des Avesnes et des Bavière.
Ludovic Nys
- 47 | I.3 Peintre et valet de chambre à la cour de France aux XIV^e et XV^e siècles: titre honorifique ou poste budgétaire ?
Philippe Lorentz
- 55 | I.4 Just Reward? Reflections on (and new Evidence for) Jean Bourdichon's Administrative Role at Court.
Nicholas Herman
- 68 | I.5 Status 'Malerfürst' – Konstrukt oder soziales Phänomen?
Doris H. Lehmann
- II. BUILDING FOR THE COURT – BUILDING FOR THE CITY: ARCHITECTS AND MASTER BUILDERS.**
- 100 | II.1 Les artistes du bâtiment installés à la cour du duc de Berry: Un privilège?
Thomas Rapin
- 120 | II.2 Bâtir pour la cour, bâtir pour la ville. Les architectes-fonctionnaires à Bruxelles (XIV^e-XVII^e siècles).
Boris Horemans and Bram Vannieuwenhuyze

- 130 | II.3 The “Emperor’s Artists” between Court and the City in the Sixteenth-Century Low Countries.
Krista De Jonge
- 147 | II.4 Up at the Castle and Down Town Prague. The position of the *Baumeister* at the Habsburg Courts in Prague and Vienna in the middle of Sixteenth Century.
Madelon Simons

III. DEFINING THE PLACE OF THE PAINTER IN THE CITY.

- 164 | III.1 Zu Diensten der Stadt und des Hofes: Georg Pencz (um 1500-1550). Ein „ehrbarer Diener“ der Reichsstadt Nürnberg.
Katrin Dyballa
- 178 | III.2 Entre consuls et rois. Jean Perréal et les peintres lyonnais.
Tania Lévy
- 189 | III.3 A guild’s eye view on art. Artists and the corporate world in Antwerp (ca. 1550–1600).
Natasja Peeters
- 202 | III.4 Süddeutsche Stadtmaler im 16. und 17. Jahrhundert – Versuch einer Verortung.
Danica Brenner

IV. OBJECTS OF DESIRE: LUXURY GOODS AND TECHNICAL INSTRUMENTS.

- 220 | IV.1 Urban Craftsmen and the Courts in Sixteenth-Century Germany.
Andrew Morrall
- 246 | IV.2 Les brodeurs de cour et la corporation parisienne au XVI^e siècle.
Astrid Castres
- 255 | IV.3 Maître de corporation, artiste à la cour, émissaire de Monseigneur l’évêque: les divers emplois de Paul Nitsch (1548-1592), orfèvre à Wrocław.
Aleksandra Szewczyk

V. ARTISTS ON THE MOVE. INNOVATION THROUGH MIGRATION.

- 268 | V.1 Netherlandish artists and craftsmen at the court of Julius, Duke of Brunswick-Lüneburg.
Aleksandra Lipińska
- 280 | V.2 Lazy Foreigners and Indignant Locals: Influence and Rivalry in Bavarian Court Patronage.
Susan Maxwell

- 292 | V.3 Stadt und Hof im frühen 16. Jahrhundert. Zwei Szenarien der Kunstproduktion im Herzogtum Mecklenburg.
Julia Trinkert

VI. MIXED CAREER PATHS: WORKING FOR COURT AND CITY.

- 312 | VI.1 Wenzel Jamnitzer: Famous yet free?
Jeffrey Chipps Smith
- 327 | VI.2 Ein städtischer Hofkünstler: Christoph Schwarz.
Sandra-Kristin Diefenthaler
- 341 | VI.3 Ars longa, vita brevis – Tizians Geschäfte mit Holz und Getreide.
Heiner Borggrefe
- 365 | VI.4 Hofmaler und Zunftmaler. Künstlerschicksale aus dem 16. und 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum.
Ursula Timann

VII. APPENDICES

- 376 | Bibliography
- 404 | Summaries
- 412 | Authors’ biographies

SOPHISTICATED COURTIER OR SKILLED ARTISAN? RE-ASSESSING MODERN NOTIONS OF THE ARTIST IN THE LATE MIDDLE AGES AND THE EARLY MODERN PERIOD



Dagmar Eichberger, Philippe Lorentz

In June 2014, a group of scholars gathered in Paris at the Centre André Chastel (INHA), to discuss issues related to the role of the Renaissance artists either working in a distinctly civic environment or being closely attached to a court.¹

Traditionally, the Renaissance is viewed as a period of emancipation, a time in which artists acquired independence and established close relationships with their patrons, especially with kings and princes in a courtly environment. The Renaissance is seen as a period in which medieval cities developed their full potential and gained significance as the base for wealthy merchants and bankers and for human endeavors in general. The COURT or the CITY: which was considered to be the better workplace for a Renaissance artist? Did court artists really have more artistic freedom than civic guild members? It is timely to re-examine the general framework for these questions in order to investigate to what extent power, wealth and social environment influenced artistic expression.

Dagmar Eichberger² and Philippe Lorentz³ – both specialists in Renaissance art and pa-

tronage – were keenly aware of the limits of their own discipline in this field of enquiry. Dealing with the social history of the artist has not been fashionable for quite some time and was generally associated with a specific branch of art history.⁴ Pivotal texts for art history by authors such as Vasari, Quiccheberg, van Mander, von Sandrart and others had shaped the canon of art history for many centuries. These authors tended to privilege the court artist rather than the craftsman who worked in the city and had to submit to local guild regulations.

Already in the nineteenth century, royalist historians put forward the idea that ‘high art’ was only generated by the court. Two years after the French Revolution of 1848, Léon de Laborde published his study *La Renaissance des arts à la cour de France*. In this text he bemoans the disappearance of the French royal court in Paris. His introduction – mainly a compilation of extracts from the French royal accounts from Charles VII (1402–1461) through Henry II (1519–1559) – contains the underlying theory. Laborde argues that the court as the seat of the ruler and as the centre of power generated a constant need for repre-

sentation, both in terms of ceremony and communication; this situation in turn created a continuous demand for all kinds of art works. For a dedicated monarchist such as Laborde, the development of the arts was unthinkable without its close attachment to life at court; and, vice versa, the prestige of a court depended heavily on the availability of capable artists. At the court, the artist was part of the prince’s entourage and was therefore able to escape from the humble conditions that had shaped his earlier life in the city.⁵

Far removed from the ideological background of Laborde, the art historian Martin Warnke is one of the early promoters, in the twentieth century, of the social history of the artist. His study, “Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers”, published in 1985,⁶ is still the main reference on this topic for today’s art historians. In 1970, Martin Warnke’s submitted a study entitled „Organisation der Hofkunst“ as his Habilitation thesis at the University of Münster. Fifteen years later, when he finally published his seminal monograph on the court artist, the discipline of Art History had gradually turned towards sociological or historical studies of that kind. In the late 1960s and 1970s, the humanities were undergoing fundamental changes and began to redefine themselves in reaction to the protest movement that swept German universities.⁷ In his study, Warnke directed his attention to the individual artist and to the working conditions at the court. According to his interpretation, the court environment served as catalyst for creativity and innovation. In addition, he was particularly concerned with the 19th century notion of the ‘prince of

painting’ (*Malerfürst*) and the birth of the ‘modern’ artist.

Martin Warnke’s interest in court artists goes back to the time when he was preparing his dissertation on Peter Paul Rubens.⁸ While studying the correspondence of this court painter, he became aware of the considerable freedom of the Flemish artist. This observation stood in contrast to the traditional image of the court artist as a subordinate servant that was conveyed by art history in the middle of the twentieth century.⁹ In the final panel discussion of the Paris symposium, Martin Warnke provided further details.¹⁰ He disclosed that his interest in the subject was stimulated by the development of the art market taking place in the 1960s and 1970s. The extraordinary rise in the prices for art generated by a new cult of the artist as superstar, put artists such as Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Yves Klein and Josef Beuys into the limelight.¹¹ Martin Warnke hoped to discover comparable phenomena in the Renaissance and Baroque periods as he favoured the hypothesis that the freedom of the court artist from guild restrictions was instrumental for bringing about change in art. He also stated that most of the examples in his study had been taken from Vasari, who himself had a bias towards the genius of the (court) artist. The central hypothesis of Martin Warnke’s 1985/1996 monograph is that early modern artists could only develop fresh ideas and new modes of expression in the context of the court due to the privileges they enjoyed. He understood the corporate guild system as a body exerting restrictive measures that stifled artistic creativity and artistic freedom. In the light of research undertaken over the last 30 years, the question arises whether it is still

de la Broce pour Châtillon-sur-Indre a ainsi été spécifiée.

À propos d'Enguerran de Marigny, nous ne pouvons que soupçonner le recours à des artistes de renom pour l'exécution, particulièrement rapide, de la collégiale d'Écouis [fig. 3] et d'une partie des statues d'origine qu'elle abrite, réalisées – si l'on en croit les reproches qui furent adressés au conseiller déchu – à partir de pierre issue des carrières royales de Vernon.

La fondation de la collégiale d'Écouis, consacrée en septembre 1313³¹, est un événement relativement bien documenté, en regard, notamment, de commandes religieuses contemporaines pour lesquelles nous ne possédons que des sources secondaires fournissant des

Fig. 2: Chapelle du château de Pierre de la Broce, années 1270, Châtillon-sur-Indre.



informations très sporadiques. Le nom des exécutants – maître d'œuvre de l'église, concepteurs de la statuaire [fig. 4] – nous échappe cependant, mais il est possible que Marigny ait engagé une équipe auparavant à l'œuvre sur le chantier parisien du Palais de la Cité³², dont le chambellan supervisa la dernière phase des travaux d'agrandissement et d'embellissement (vers 1310–1312/1313). La situation de Marigny à la Cour, ses ressources financières, surtout, doivent en grande partie expliquer la brièveté du chantier de la collégiale Notre-Dame, où ont pu œuvrer des artistes et des maçons d'origine parisienne. Le relevé des marques lapidaires visibles sur l'édifice – donc l'estimation de la composition numérique de l'équipe chargée de la construction –, l'observation fine des maçonneries également, ont amené Louis Régnier à supposer une édification en deux ou trois ans au maximum (vers 1311–1313), sans interruption notable : l'église paraît en effet bâtie promptement. Marigny a-t-il recruté pour son propre projet un maître d'œuvre et des artistes parisiens, qu'il avait pu apprécier durant les travaux conduits au Palais ? A-t-il appelé un architecte normand, au fait des grandes créations parisiennes du temps, pour bâtir sa collégiale ? Il est aujourd'hui difficile de privilégier l'une ou l'autre de ces possibilités, même si la première hypothèse paraît la plus vraisemblable.

Tout aussi problématique est le cas de Guillaume d'Harcourt, fondateur d'une église collégiale à vocation funéraire, Saint-Louis de la Saussaye [fig. 5], et manifestement inspiré par le projet d'Enguerran de Marigny à Écouis. Guillaume d'Harcourt, grand serviteur de l'État sous les derniers Capétiens, testa en juillet 1328. Son testament ne nous est pas parvenu mais l'enregistrement de celui-ci par la



Fig. 3 : Vue d'ensemble de la collégiale Notre-Dame, c. 1311–1313, Écouis.

chancellerie royale a été préservé³³, tout comme une copie plus tardive³⁴. Outre l'élection de sépulture de Guillaume, le texte livre la nature des sommes prévues pour parachever l'édifice et réaliser quatre tombes, soit deux milles livres à employer « par [les] exécuteurs en aournemens et autres choses nécessaires pour la dite eglise [et] a parfaire les ouvrages qui [y] sont commencés » et surtout huit cents livres « pour faire deux tombes hautes et levées de l'euve de Limoges, l'une pour [Guillaume d'Harcourt] et l'autre [pour son épouse] Blanche d'Avaugor³⁵ [...], et deux autres auxi de l'euve de Limoges qui sont par terre sanz en leveure, l'une pour Jehan de Harcourt [son fils], et l'autre pour Jehanne de Thoringny³⁶ »,

première femme de Guillaume. Les sommes que le seigneur de La Saussaye entendait consacrer à l'accomplissement de ces tombeaux, en émail champlevé, étaient donc conséquentes ; de plus, elles sont révélatrices d'une culture certaine et d'une nette conscience de sa position sociale, ce que l'on peut par ailleurs observer chez Jean de Brienne, comte d'Eu³⁷, qui commanda également (ou sa veuve) une tombe semblable pour l'abbaye de Foucarmont³⁸, vers 1300³⁹. Cet argent a-t-il toutefois été dépensé ? Le projet initial de Guillaume d'Harcourt a-t-il été respecté ou bouleversé par ses exécuteurs testamentaires ? Rien ne permet de le dire assurément. Une deuxième remarque s'impose : le conseiller

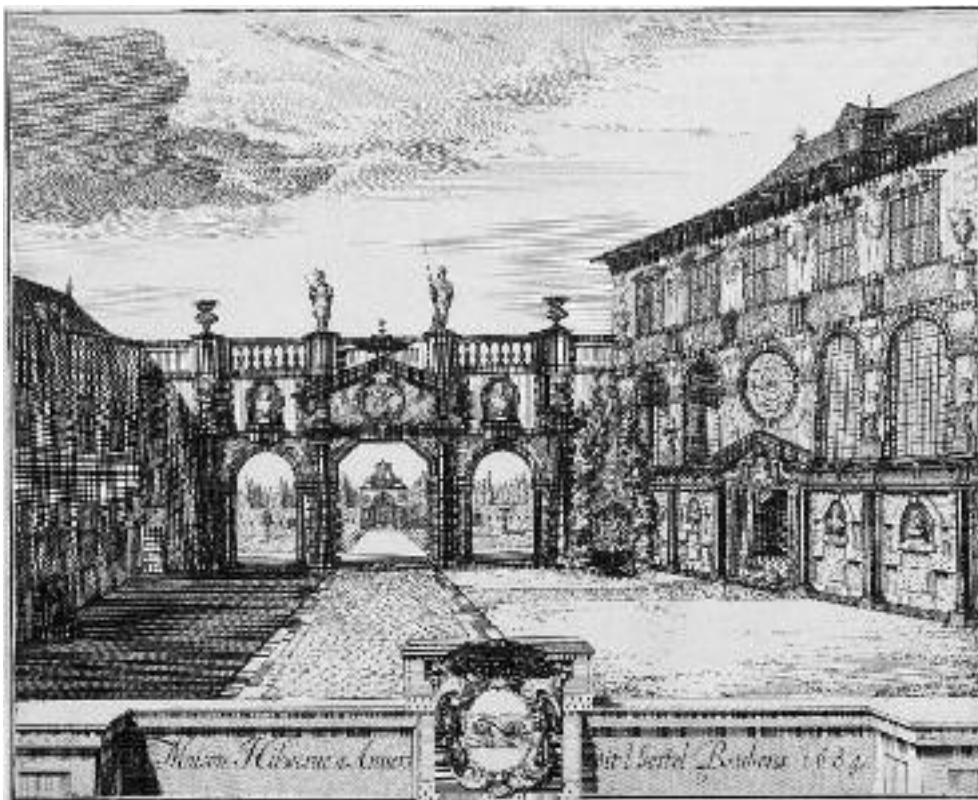


Abb. 3: Jacobus Harrewijn, *Rubenshaus* (Maison Hilwerue a Anvers dit l'hostel Rubens 1684), 1684, Radierung (Proof), 290 x 358 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

3. Der Malerfürst ist von gehobenem sozialen Stand: Einem Fürsten gemäß wird der Künstler gesellschaftlich hoch anerkannt, höher als andere dem Handwerk zugeordnete Maler.¹⁸

MALERFÜRST UND HOFMALER – GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE

Das 'fürstliche' Leben mit seinen repräsentativen und moralischen Verpflichtungen ist es insbesondere, das den Malerfürsten signifikant von anderen Malern – einschließlich zahl-

reicher Hofmaler – unterscheidet. Die Bedeutung des würdigen Verhaltens unterstrichen die Empfehlungen Leon Battista Albertis, der auf die Notwendigkeit von tugendhaftem Verhalten hinwies: Es leuchtet ein, dass gute Manieren leichter als grobe Umgangsformen beim Gegenüber Entgegenkommen und bessere Entlohnung bewirken können.¹⁹ Baldassare Castiglione wies den Hofmann sogar explizit darauf hin (*Il Cortegiano*, 2. Buch, XXXII, XXXVI), er müsse stets größtmögliche Sorgfalt darauf verwenden, um bei anderen einen guten Eindruck von sich zu erwecken, damit sein guter Ruf ihm vorausseile.²⁰

Ratschläge wie diese zu befolgen und an das von Alberti propagierte Ideal, wonach die antiken Künstler gesellschaftlich hoch anerkannt gewesen waren, anknüpfen zu wollen, garantierte dem neuzeitlichen Maler allerdings nicht den sicheren Aufstieg zum Status eines Malerfürsten: Jede Entwicklung barg das Risiko, dass die Gesellschaft den Habitus des Künstlers nicht anerkennen und ihm den sozialen Aufstieg verweigern könnte.²¹ Wichtig war demnach insbesondere die Integrationsfähigkeit des Malers in das hierarchisch höhere System, weswegen auffällig oft Portraitmaler nobilitiert bzw. als Malerfürsten anerkannt wurden, da diese ihre Aufträge für ihre soziale und strategische Vernetzung leichter nutzbar machen konnten als andere Künstler.²² Anders als der 'gewöhnliche' Maler hatte der Malerfürst nämlich nicht nur Umgang mit Reichen und Mächtigen, sondern er war diesen nah und pflegte den Kontakt mit ihnen seinem neuen und zugleich höheren Stand gemäß. Unabhängig von seiner Herkunft und Bildung musste der so beförderte Maler den Erfordernissen dieser gesellschaftlichen Einbindung mit guten Manieren, distinguierten Auftreten und angemessener Mimik und Posen gerecht werden. Diesen hierarchischen Sprung konnten fast ausschließlich diejenigen leisten, die über ihre malpraktische Ausbildung hinaus intellektuelle Förderungen durch höher Gestellte – gleichgültig ob Familienmitglieder, Freunde oder Mäzene – erfahren und damit Zugang zur fürstlichen Sphäre erlangt hatten. Auch wenn in Einzelfällen Adlige unangemessene Verhaltensweisen von Malerfürsten amüsiert – in der Regel also auf den Künstler als von niedriger Herkunft hinabblickend – tolerierten, so durfte ein sozial aufgestiegener Maler die Grenzen der an ihn gestellten Min-

destanforderungen nicht unterschreiten. Ein Malerfürst hatte somit neben dem Malen auch repräsentative Aufgaben zu erfüllen: Als exotischer Vertreter seiner Kunst hatte er beispielsweise an fürstlichen Mahlen teilzunehmen, als Gastgeber ebensolcher aufzutreten und Künstlerfeste auszustatten. Wesentlicher weiterer Bestandteil seines malerfürstlichen Lebens war schließlich die angemessene Kleidung, die kostbar sein sollte und exzentrisch sein durfte.²³

Der Sonderstatus eines Malerfürsten innerhalb der Gesellschaft, für deren soziales Gefüge ein durch sein Künstlertum über andere Erhabener bzw. ranggleich neben Adelige Gestellter jedenfalls eine individuell zu verhandelnde Besonderheit war und ist, bedingte in der Neuzeit die anspruchsvolle Konstruktion und Inszenierung des eigenen Standes und damit der sozialen Identität mit aristokratischer Dignität. Ausdruck fand diese seit der Renaissance in Ehrentiteln, der Erhebung in den Adels- oder Ritterstand, sowie in äußerlichen Zeichen der fürstlichen Würde: Zu diesen Prestigeobjekten zählten Hut, goldene Kette(n), Degen und Orden. Entsprechende Beispiele gibt es in großer Zahl, die Insignien der fürstlichen Wertschätzung wurden offensiv in der Öffentlichkeit präsentiert; stolz inszenierten sich diverse Maler mit ihrer jeweiligen Trophäe im Selbstportrait und so zeugten ihre Werke ebenso von angestrebten Prestigeobjekten wie auch unmittelbar von nachweislichen, d.h. dokumentierten Ehrungen. Kaum ein Werk erfuhr jedoch eine so umfangreiche und repräsentative Rezeption wie Tizians in diversen Varianten – Repliken, Kopien und Stichen – wiederholtes *Selbstbildnis mit goldener Kette*, das seinen sozialen Aufstieg veranschaulicht (Abb. 4).²⁴ Karl V. hatte Tizian 1533 zum Pfalzgrafen und Ritter des

II.3 THE “EMPEROR’S ARTISTS” BETWEEN COURT AND THE CITY IN THE SIXTEENTH-CENTURY LOW COUNTRIES



Krista De Jonge

Three artistic personalities, each of them extraordinary in his own right, shared an unusual title at the court of Emperor Charles V and his sister Mary of Hungary in the Low Countries: “artiste de l’empereur”, ‘artist to the emperor’. The first was a sculptor with an international career spanning the Habsburg world, Jean Mone or Monet (1485/1490?–1548/1549); the second a painter who became a successful treatise author, Pieter Coecke van Aelst (1502–1550); the third a sculptor who became a renowned architect, Jacques Du Broeucq (1505/1510?–1584).

Recent and past scholarship sees in them the very epitome of the court artist raised above the limitations of the guild system on the one hand, and a shining example of the new type of intellectual designer in the Albertian sense, harbinger of the turn of Netherlandish architecture and sculpture towards the Renaissance, on the other.¹ Free to respond to the call of princely patrons and cities, the court artist travelled widely, to seek ‘fame and glory’ as he desired on the basis of his artistic and technical prowess. This, however, corresponds to the image of the liberal artist propagated by Lodovico Guicciardini in his *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567) on the basis of diligent in-

formation-gathering in the cosmopolitan Antwerp milieu: an image actually born in the urban context (fig. 1).² According to the well-informed Florentine merchant and long-time Antwerp resident, Netherlandish artists, “almost every man of them” had gone to Italy to learn, to see antique things, and to see the great masters of their art.

I quali dipintori, Architettori, & Scultori mentionati sono stati quasi tutti in Italia, chi per imparare, chi per vedere cose antiche, & conoscere gli huomini eccelle[n]ti della loro professione, & chi per cercar’ ventura, & farsi conoscere, onde adempiuto il desiderio loro, ritornano il piu delle volte alla patria con esperienza, con facultà, & con honore.³

Well-travelled, they were internationally known and renowned for their artistic and technical prowess, thus contributing significantly to the glory of *Belgica* abroad.

Et di qui poi si spargono maestri per l’Inghilterra, per tutta l’Alamagna, & specialme[n]te per la Danimarca, per la Suetia, per la Norvegia, per la Pollonia, & per altri paese Settentrionali, infino per la Moscovia, senza parlare di quelli che vanno per la Francia, per la Spagna & per il

Portogallo il piu delle volte chiamati con gran’ provvisione da Principi, da Republiche, & da altri Potentati, cosa non meno maravigliosa che honorata.⁴

Guicciardini’s list of “great, inventive masters” – actually one of the first canons of Netherlandish art – runs the gamut from court to city. It fittingly starts with Jan van Eyck, who could be considered as a shining example of the court artist as Martin Warnke defined him, and ends with Dirk Volckerts Coornhert and Philip Galle, whose essential biotope was the urban market.⁵

However scarce, the evidence related to our three “artists to the emperor” needs to be examined afresh in the light of this contempo-

rary source, also taking into account recent studies on the role of the guilds as conduits for the transmission of specialized knowledge and new insights into the rapidly evolving urban construction business in the Low Countries at the close of the fifteenth and at the beginning of the sixteenth century.⁶ The great building boom which started in the duchy of Brabant at the close of the fourteenth century was slowly waning, but in sheer volume the cities must still be considered the main patrons of the era, important commissions such as the Antwerp cathedral, the town hall of Ghent, or even the residence of regent Margaret of Austria in Mechelen – paid for by the magistrate – dragging on for decades more.⁷

Fig. 1 Louis Guicciardin, *Description de tous les Pais-Bas* (Antwerp: Christophle Plantin, 1582), title page.
© Brussels, Royal Library of Belgium, VH 30683 LP.





Fig. 5: Land(recht)stube © M. Simons, 2008.

ity, no arcaded courts were incorporated and no large and comprehensive ornaments were produced. In the restored Hall of the Estates (*Land(recht)stube*) for example, a modest decoration of the vaults was asked for. At least two designs must have been made; one was presented by the Italians ‘masons’ Johann Campion and Andrea Aostallis and others not mentioned by name but indicated as “andern Welschen werckleuten”(fig. 4). The other was presented by Wolmut (fig. 5).¹⁸ Since the latter was in charge as *Königlicher Baumeister*, his proposal was carried through. The Hall of the Estates was eventually decorated with wooden vaults in the style of Benedict Ried. Neither a classification in stylistic terms, such as “Renaissance” or “classicizing,” nor a hypothetical court style intrinsic for royal commissions help to understand the organization in Prague. The long history of the construction

of the Summer Palace makes clear that royal propaganda was not highly prioritized. Wolmut’s decoration for the Hall of the Estates shows that the king was not determined to have a specific style or a specific iconographic program. It seems that the *Baumeister* could deliver a design and – in this and many other cases – the master in charge had the last say.

GERMANS AND ITALIANS

The builders involved in the court architecture in Prague and Vienna have not yet attained a firm place in (art) history. Their biographies are incomplete, their work unidentified. This obscurity complicates our understanding of their positions at the Habsburg courts. If Ried’s position is taken as epitomizing Warnke’s description of the rank, du-

ties and privileges of the *Königlicher Baumeister*, then what is there to say about the builders attracted to the court after 1534? Did they live in a house within the walls of Prague castle? Did they have official functions within the court hierarchy until their retirement? Did they oversee the building activities? In my view, some of them had an official function, and some lived within the castle walls. But in contrast to the hierarchy proposed by Warnke, the royal enterprises were actually executed and coordinated by different *Baumeister*, who sometimes received instructions from the distant court of Vienna. Furthermore, the hierarchy of the *Bauhütte* is nonexistent; sometimes the builders were in stiff competition, whereas in other projects they collaborated. A description of the building activities at Prague Castle must be drawn from different, mostly administrative sources. No overall plans

have survived, assuming they ever existed. The sources reveal all kinds of information, although the majority of the letters to the king provide information about misunderstanding and miscommunication. At the Bohemian court the language preferred by the administration was German, which could explain why Wolmut and Tirol were able to hold their positions even when Prague became the port of call for more and more Italian craftsmen. The German Bonifaz Wolmut, born in Überlingen (Baden), worked as bricklayer and *Baumeister* in Vienna at the Stephansdom in 1522.¹⁹ Later on, he was involved in the fortification of Vienna together with a number of Italian builders. As described above, his name is mentioned in 1534 as successor of the *Königliche Baumeister* Ried. Although his biography is still fragmentary, Wolmut can be called an intellectual. Together with Augustin

Fig. 6: Hunting lodge Hvězda © M. Simons, 2009.





Fig. 6: Bartholomeus Fichtenberger, volets clos du maître-autel de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste (première fermeture), 1590-1591, Wrocław, Musée de l'Archidiocèse © Mirosław Łanowiecki.

constellé d'étoiles argentées, abritant un groupe de la crucifixion avec Marie et Jean l'Évangéliste en argent fondu et ciselé, repoussé et partiellement doré (chacune des figures mesure entre 90 centimètres et un mètre environ) (fig. 4). Les compartiments des faces intérieures de la première paire de volets montrent les figures des saints Jean-Baptiste et Vincent du côté gauche ainsi que d'André et Edwige du côté droit (aujourd'hui au trésor de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Wrocław) (fig. 5). Les panneaux peints des revers et de la face intérieure de la seconde paire de volets développent un cycle narratif de huit scènes, consacré à la vie de Jean-Baptiste²⁹ (fig. 6). Le

retable fermé présentait sur les panneaux des volets clos les portraits figures des Pères de l'Église : Grégoire, Jérôme, Ambroise (avec les traits de l'évêque Jerin) et Augustin. L'auteur des tableaux, qui comptent entre les meilleurs exemples de la peinture maniériste silésienne, est un autre artiste de corporation – Bartholomeus Fichtenberger³⁰. Ces tableaux sont malheureusement son unique œuvre connue et sa biographie reste tout aussi lacunaire. Il n'est pas exclu – mais impossible à prouver de façon définitive – que c'est bien Nitsch qui a recommandé à son patron le peintre, paroissien comme lui de l'église Marie-Madeleine. L'emploi de Paul Nitsch à la cour épiscopale ne

se résumait néanmoins pas à l'exécution de travaux d'orfèvrerie. Son rôle paraît se rapprocher, dans des limites raisonnables, à celui d'un conseiller et d'un agent. L'évêque Jerin lui confiait en premier lieu l'achat d'œuvres d'art. Ainsi, en novembre 1586, l'orfèvre annonça à son commanditaire l'acquisition d'un large crucifix sculpté par un certain Hans Hoffmann, que celui-ci « ne voulait point céder à un prix inférieur à 12 thalers »³¹. L'œuvre fut remise à l'évêque avec un tableau, commandé pour lui par son secrétaire et conseiller, Simon Hanniwaldt. Cherchant de l'aide pour mener à bien ce projet, ce dernier se tourna d'ailleurs vers Nitsch³². Une autre des missions de l'artiste au cours de la même année concerna la recherche et l'acquisition de bois de cerf impressionnants, une tâche qui le mena à Prague, où lui ont été présentés quelques exemplaires susceptibles de plaire à Jerin et dont il lui fit parvenir un croquis³³. Le jugement étant favorable, l'achat fut finalisé. Plus de 100 thalers (et ce pour une seule des pièces) furent payés au marchand (une surprenante différence de prix en comparaison de ceux des objets d'art). Ces trophées étaient destinés à l'empereur Rodolphe, comme nous l'apprend l'échange épistolaire entre Andreas Jerin et le baron Paul Sixte III Trautsohn, auquel l'évêque adressa la demande de présenter, en son nom, l'humble offre au souverain : « I[hren] K[aiserlichen] M[aiestät] (...) [das] hirsch und anderen geweih (...) bring möcht und [der] K[aiserlichen]. M[aiestät]. (...) gutt recommendieren »³⁴. Trautsohn reçut une branche de corail en guise de remerciement, et décrivit les événements qui s'ensuivirent dans sa réponse du 12 janvier 1587 : "[...] so ist auch das hirsch gestienn wool und unverseert hier gebracht, so wol auch das kleine hirsch geweihe, weliche beide stück ich in namem und von wegen E[uren] F[ürstlichen]

G[naden] ierer K[aiserlichen] M[aiestät] (...) gehorsamist praesentiret hab."

Le don plut à l'empereur – « sunderlich das hirsch gestienn » –, au point qu'il fit communiquer à l'évêque, hormis ses remerciements, le vœu d'en recevoir d'autres³⁵. Jerin se chargea volontiers de la tâche, faisant part de sa sollicitude dans une lettre d'août 1587, où il rendit compte des efforts entrepris : "Wan wir in diesen odder andern Landen von allerley sorten etlicher schöner Gehörn zuweg bringen, und dieselbten (...) höchstanmelter I[hren]. M[aiestät]. zuschicken können (...) wir haben uns deß wegen (...) mitt alles fleisses bemühen (...) auch in Polen undt Schweden geschrieben (...)." ³⁶

Ces efforts furent apparemment couronnés de succès, car il put envoyer d'autres trophées à l'empereur Rodolphe : « Zwey gehörn, daß grösser von ainem englischen ochssen, das klainer aber von ainem wilden tattrischen Bock », encore une fois avec l'aide du baron Trautsohn. Un autre aspect des attributions de Paul Nitsch, qui paraît particulièrement intéressant, est son rôle d'intermédiaire entre l'évêque et d'autres artistes. En 1586 l'orfèvre renseigna son patron sur sa rencontre avec le peintre Martin Kober³⁷, « deß königeß auß Polen Maler der ist itz zu breslaw », que l'évêque souhaitait inviter à la cour de Neisse pour y faire peindre son portrait : « gen der Neiß kommen (...) und E[ure] F[ürstliche] G[nade] conterfechten wolle »³⁸. Malgré le délai de cinq semaines, causé par une fièvre – Wrocław n'a jamais bénéficié d'un climat sain – et d'autres commandes, l'entreprise porta vraisemblablement ses fruits : ce serait un portrait aujourd'hui conservé au Musée National de Wrocław, longtemps présumé disparu (fig. 7).

Although little correspondence between Sustris and Wilhelm survives, his attitude toward the artist was protective and benevolent. During his ten years at Trausnitz, Wilhelm's frustration with the restraints imposed by Albrecht's ministers and accountants shaped his desire to be able to act independently of them. The issue came to a head after 1580, when he attempted to do away with what he called the council's „building bureaucracy“ by creating his own building agency. In 1586, Wilhelm had decreed that Sustris was his „Chief Master Mason,“ but his ministers responded by hiring Wendel Dietrich of Augsburg to head the official building agency, which answered to them. Beyond just the financial and administrative issues of two separate building authorities, many of the German artists and architects at court were dissatisfied with the preferential treatment given to the foreign artist who was now also styling himself an architect.²⁰

This resentment is especially evident in a letter written to Wilhelm V by Georg Stern, a Baumeister at Landshut during the 1570's. Records show that Baumeister Georg Stern was responsible for construction while Sustris was in charge of painting. Stern, whose father was a master mason in Ingolstadt, had been educated in the Netherlands and Vienna at the expense of none other than Albrecht V. Despite this investment in his training, Stern was dismissed from service in 1579. But Albrecht's death in October provided him the opportunity to regain his position under the new duke.²¹ In a letter dated November 2, 1579, Stern asked to be allowed to stay on in Landshut, since Sustris was going to be promoted and sent to Munich. In an attempt to appear both educated and to draw from respectable sources, Stern began his long letter by in-

voking the name of the “Architectio Vitruvio” who had served the Roman Emperor Augustus. Using Latin words whenever possible, Stern described the working methods of the famous architect and how the ancient Romans thus produced some of the „most wonderfully large buildings.“ He detailed the need for the architect to commit his ideas to paper in the form of plans, but also to create wooden models so that the carpenters and workmen would be able to „take the proper measure from them.“ If the architect did not create this guide, the result would be daily disorder and cause him to rework the same issues, while the patron's money, materials, and time would be wasted. After this long lecture on the correct way for an architect to behave, Stern went on to say that there were many examples in his current situation where improper procedures were being followed. The plans with which he had been asked to work did not exhibit proper proportion and measurements. Further, he complained that „Maister Friederich“ only offered sketches of exteriors and did not indicate how the interiors were supposed to be structured. He ended by asking the duke to order Sustris to produce a proper working model made out of wood that he and his workmen could use.²² Stern's frustration at Sustris's working methods was not isolated. Complaints continued to follow Sustris throughout his career. But, more importantly, it must have rankled Stern that Sustris, with no architectural training and producing only exterior sketches and partial ideas, was able to dictate to a trained master builder. Stern's attempt to impress Wilhelm V with his education was not successful, however, since, as far as we know, the duke never responded and Stern was not offered further employment.

Despite his favored status, Friedrich Sustris was not immune to ducal reprimand. Bookkeeping irregularities saw the chief artist stripped of all his purchasing powers in several official decrees issued between 1586 and 1587. The ‘Pronner Instruction,’ issued in February 1586, charged the court librarian, Wolfgang Pronner, with recording all of the materials used by the artists. Sustris was to ensure that all materials were accounted for and that no one was using materials supplied by the „fremde Leut;“ by which is meant not for-

eigners, but people outside of the court.²³ A second instruction aimed specifically at Sustris emphatically forbade him from employing anyone, entering into any contracts, or buying any materials. Everyone, from the boys who ground paints to the artistic director himself, was required to sign out their supplies from Pronner.²⁴ A third directive, issued in July 1587, completely stripped Sustris of all control. He was ordered not to interfere with Pronner's bookkeeping or to make entries himself and further, he was to complete a precise inventory of all gold, silver, paints, corals, crystals or

Fig. 1: Jan Sadeler after Friedrich Sustris, *Holy Family with St. Michael's Church*, 27.8 x 33.1 cm., engraving, 1589, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. no. 101 128 D)



ferfrist als auch Qualitätsangaben zu finden sind. 1512 und 1516 erscheint er in den Quellen als „Erhart maler“ oder „Erhart Alttorffer maler“.48 In seinen Aufgabenbereich fielen zunächst dekorierende Arbeiten sowie religiöse und profane Gemälde.49 Wahrscheinlich erregte das herzogliche Retabel für die Wallfahrtskapelle in Sternberg so großes Aufsehen, dass in der Folge auch Aufträge aus dem Umland erteilt wurden.50 Zu Werken aus diesem Kontext zählen das Retabel für die Kirche in Kvæfjord (Abb. 2) in Norwegen, um

1515,51 dessen Transport wohl von den Lübecker Bergenfahrern übernommen wurde; ebenso das Wurzel-Jesse-Retabel (Abb. 3), um 1510–1520,52 jenes der Bruderschaft der Schneidergesellen (Abb. 4a/b), 1519,53 und das Retabel der Thomasbruderschaft der Brauerknechte (Abb. 5a/b), um 1520,54 alle drei aus der Lübecker Burgkirche, heute im St. Annen-Museum. In dieser Zeit wird Altdorfer zum Hof übergetreten sein. 1526 lieferte er eine Pergamenthandschrift mit der Genealogie der mecklenburgischen Herzöge, die Bildnisse der

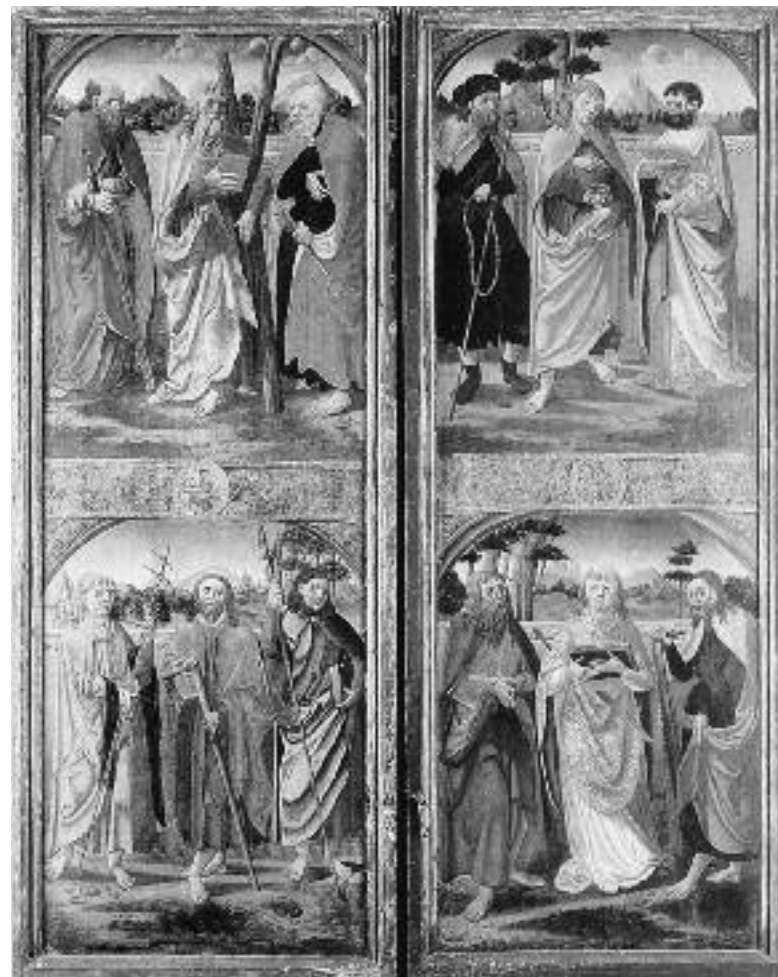


Abb. 3: Erhart Altdorfer und Werkstatt, Gemäldeseite des Flügelretabels mit der Wurzel Jesse aus der Burgkirche in Lübeck, um 1510–1520, Flügel je 170 x 67 x 14 cm, Lübeck, St. Annen-Museum, Inv. Nr. 8. © Kunsthistorisches Institut der CAU Kiel (Annette Henning).



Abb. 4 a/b: Erhart Altdorfer, Oberes und unteres Bildfeld des linken Flügels der Gemäldeseite mit Szenen aus der Magalenenlegende, Flügelretabel der Schneidergesellen aus der Burgkirche in Lübeck, 1519, Flügel je 231 x 66 x 17,5 cm, St. Annen-Museum Lübeck, Inv. Nr. 19-19 © Kunsthistorisches Institut der CAU Kiel (Annette Henning).

Herzogspare von Anthyrius und Symbulla bis zu Albrecht VII. und Anna von Brandenburg enthält (Abb. 6 – 1/1 in Farbe).55 Die kolorierten Miniaturen zeigen die 50 Fürstenpaare samt Wappen und Titeln vor architektonischen Doppelnischen mit Säulen und Frührenaissanceornamenten, die wohl der von den Herzögen gefragten ‘welschen’ Formensprache folgen.56 Ein Jahr später übernahm er die Malereien an dem von Abt Henrik Tornekrans gestifteten Triumphkreuz in der Zisterzienser-klosterkirche zu Sorø, für dessen Skulptur erneut Claus Berg verantwortlich war.57 Die erste archivalische Nennung Altdorfers als Hof-

maler ist 1537 im Zusammenhang der Schenkung eines Hauses durch Heinrich V. in der Ritterstraße in Schwerin zum erblichen und freien Besitz zu finden: „Hofmaler, diener und lieben getreuen Erhart Alttorffer“58. Hier erscheint er sowohl als Hofkünstler, Hofmaler und Hofdiener, der zu dem näheren Kreis um den Herzog gezählt wird. Durch die Anstellung als Hofkünstler ergaben sich zahlreiche Privilegien für Altdorfer. In der Regel wurden Hofkünstler im Schlossbereich untergebracht;59 wo Altdorfer tatsächlich bis zur offiziellen Schenkung des Hauses in der Stadt logierte, ist unbekannt. Das Rentereigister führt ihn zwi-

befreiung bedeutet, dass er in München wohnte, aber aufgrund von Werkstattgründung bzw. Heirat von der Steuer befreit worden war. Im selben Jahr wurde er in den Kammerrechnungen der Stadt als „Statmaler“ geführt, dem man am 24. Dezember einmalig die geringe Summe vom 9 Gulden, 3 Schillingen und 15 Denaren zahlte.²⁴ Das Amt des Münchner Stadtmalers ist bislang nicht erforscht, weshalb Erkenntnisse fehlen, welche Voraussetzungen man zu erfüllen hatte und welche Arbeiten zu leisten waren. Bislang lässt sich kein offizieller Auftrag der Stadt München an Schwarz während seiner Funktion als Stadtmaler rekonstruieren; mutmaßlich musste Schwarz – wie seine Vorgänger bzw. seine Nachfolger – zuvorderst Renovierungsarbeiten leisten.²⁵ Das Amt wurde immer nur mit einer Person besetzt: Schwarz war der Nachfolger des Stadtmalers Melchior Hamer, der das Amt von 1564 bis 1571 innehatte. Schwarz selbst war nur kurze Zeit Stadtmaler, denn bereits am 24. Dezember 1574 empfing Christoph Hebenstreit Zahlungen als „statmaler“.²⁶

Warum Schwarz den Posten lediglich so kurze Zeit innehatte, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen. Es scheint wahrscheinlich, dass er lukrativere Aufträge von Münchner Bürgern erhalten hatte und deshalb auf die sicheren Einkünfte als Stadtmaler nicht mehr angewiesen war. Im Sommer 1574 führte er die ersten Fassadenmalereien in der Burggasse 16a im Zentrum Münchens aus. Damals wechselte das Anwesen in den Besitz des Bierbrauers Georg Hainmüller über und Schwarz gelangte gewiss über den persönlichen Kontakt an den Auftrag, da er selbst von 1573 bis Ende 1574 dort wohnte.²⁷ Das Fresko mit der monumentalen, mehrteiligen *Auferstehung Christi* war für Schwarz – nach seiner Rück-

kehr aus Venedig – der erste Auftrag dieser Dimension.

Um 1575 entstand ein weiteres Fresko mit dem *Raub der Sabinerinnen* am Anwesen des Tuchhändlers und Äußeren Rats Sigmund Hörl in der Kaufingerstraße 4.²⁸ Sandrart kannte diese Fassadenmalerei im Original und stellte fest, dass er in Deutschland „niemals auf Kalch etwas schönere und ruhmwürdiger so gemahlt zu Gesicht bekommen“.²⁹ Obwohl die Fresken verloren sind, vermitteln erhaltene Entwurfs- bzw. Nachzeichnungen die originale Komposition.³⁰ Ein aquarellierter Entwurf der Hauptszene zeigt eindrucksvoll, wieso Sandrart Schwarz als einen einfühlsamen Koloristen bezeichnete (Abb. 3).³¹ Er entwickelte den Stil Bocksbergers entscheidend weiter, indem er auf die traditionelle friesartige Bemalung mit Einzelszenen verzichtete; stattdessen nutzte er die gesamte Breite eines Geschosses für eine Szene und integrierte sogar die Fensteröffnungen in die Komposition. Die monumentalen Fassadenmalereien blieben gewiss nicht ohne Wirkung auf die Passanten, was zweifelsohne das beste Empfehlungsschreiben für weitere Aufträge war.

TÄTIGKEITEN FÜR DEN HOF

Wie eingangs erwähnt, bezeichnet Sandrart Schwarz als Hofmaler und dies wird bis heute von der Forschung übernommen. Tatsächlich erscheint sein Name 1574 erneut in den Rechnungsbüchern des Hofes: Am 16. Dezember erhielt er fünf Gulden für eine nicht näher bezeichnete Arbeit für Herzogin Anna, die Gemahlin Herzog Albrechts V.³² Aufgrund der geringen Summe lässt sich schlussfolgern, dass es sich dabei um kein großes Werk gehandelt haben kann, dennoch wird



Abb. 3: Christoph Schwarz, *Raub der Sabinerinnen*, 1573, Pinsel in grau, farbig laviert, 25,5 x 35,3 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1974/2406.

diese Erwähnung von der Forschung mit der Ernennung zum Hofmaler gleichgesetzt.³³ Bis 1580 ist Schwarz allerdings nur für kleinere Arbeiten und gelegentlich am Münchner Hof nachweisbar; es existieren keine Belege darüber, dass er offiziell zum Hofmaler ernannt wurde und offenkundig war er nicht von der Steuer befreit.³⁴ Dabei galt dieses Privileg neben der Befreiung vom Zunftzwang seit dem ‘Albertinischen Rezeß’ von 1561 für sämtliche Bedienstete des Hofes.³⁵ Bemerkenswert ist, dass kein Auftrag Albrechts V. bekannt ist, vielmehr arbeitete Schwarz für die jungen Herzöge Ferdinand und Wilhelm.³⁶ Dabei scheint Schwarz Probleme mit der fristgerechten Erledigung der Aufträge gehabt zu haben, wie

die Korrespondenz zwischen dem Erbprinzen Wilhelm und seinem Diener Sebold Müllner offenbart: Letzterer schrieb am 30. Oktober 1576 an Wilhelm, Schwarz habe noch immer nicht mit dem Auftrag begonnen. Erschwerend, so Müllner, kämen nun die kurzen Wintertage hinzu, weshalb Schwarz nur zwischen 8 Uhr morgens und 4 Uhr nachmittags tätig sein könne. Mit Blick auf die rechtzeitige Fertigstellung des Auftrags schlug Müllner daher vor, dass „ermelter Maller seinen disch in der Neuvest die Zeitt er malet haben mögt“.³⁷ Mit anderen Worten: Schwarz sollte in der Neuveste verköstigt werden, damit er diese nicht während der Arbeit verlassen müsse. Damit ist allerdings auch bestätigt, dass